

COURS Séquence 4 : l'art révélateur de la sensibilité

LA RECHERCHE DE SOI / Les expressions de la sensibilité

Séquence III : L'art révélateur de la sensibilité

DEROULE :

S14 : Présentation de la Seq IV

Nerval, Mme Bovary, L'Assommoir

Présentation du travail sur Arasse et West side Story pour la S15

Présentation du travail sur le GO (pour la semaine du 1^{er} décembre).

1) Problématique à construire :

A partir des notions antinomiques proposées, construisez votre problématique. (Une notion pièce rouge et la notion "art")

2) Choisissez ensuite :

- Une œuvre d'art
- Un texte philosophique
- Un texte littéraire sur le rapport à l'art.

3) Soyez capable de répondre à votre question en un exposé de 2 minutes (sans notes, mais avec un support !)

Art / detail; Art / miroir; Art / laid ...

Attendu : un GO de 2 mn sur cette pb (ATTENTION je vous couperai).

S15 : Reprise Arasse et West Side Story. + La Rose Pourpre du Caire.

S16 : QI devoir sur table Mme Bovary

Problématique : L'art est-il un miroir où l'on se mire ?

- Au sens le plus général, et le plus ancien, l'Art est l'activité *fabricatrice* de l'homme, par opposition aux productions naturelles. Dans ce sens large l'Art n'est pas différent de l'activité *technique*. L'art est bien une technique, soit un ensemble de procédés permettant d'obtenir un résultat déterminé. En ce sens il y autant de formes d'art que de pratiques, qu'elles soient ordinaires ou très sophistiquées. Dans tous les cas cela implique une certaine compétence, un talent, un savoir-faire, et des règles.

- En un sens plus spécifique, précisément différencié de l'utile, l'art est une *création* (le mot connote quelque chose de plus personnel et plus intellectuel que « production ») destinée à être *contemplée* et faite pour *plaire*; elle est dotée d'une valeur à la fois *esthétique* (beauté), *représentative* (montre quelque chose) et *symbolique* (signifie quelque chose), tout en gardant une certaine *technicité*. La création artistique s'entend au pluriel puisqu'en font partie aussi bien : peinture, architecture, musique, poésie, voire littérature....,

L'art révélateur, mais aussi falsificateur de notre sensibilité.

Citations :

« L'art est le plus beau des mensonges » CL DEBUSSY

« Qui dit art dit mensonge » BALZAC vs « L'art n'est pas un mensonge » FLAUBERT

« L'art venge la vie » PIRANDELLO

« L'art c'est moi, la Science c'est nous » CL BERNARD (// NRF : Faut-il opposer la raison aux sens et la Science à l'art ?)

Notions littéraires / Figures de style :

Mimesis

Catharsis

Icone

Ekphrasis

Mouvements littéraires et artistiques :

Romantisme

Art pour l'art

Mythologie : Pygmalion

Étymologie : « Ars »

GO

1) Problématique à construire :

A partir des notions antinomiques proposées, construisez votre problématique. (une notion pièce rouge et la notion "art")

2) Choisissez ensuite :

- Une œuvre d'art
- Un texte philosophique
- Un texte littéraire sur le rapport à l'art.

3) Soyez capable de répondre à votre question en un exposé de 2 minutes (sans notes, mais avec un support !)

Art / détail

Art / miroir

Art / laid

Art / Liberté

Art / Imitation

Art / Langage

Art / Morale...

Attendu : un GO de 2 mn sur cette pb (ATTENTION je vous couperai).

ECRIT : Question d'interprétation : devoir maison : Madame Bovary

« Fantaisie » Gérard de Nerval, *Odelettes*, 1834

Il est un air pour qui je donnerais
Tout Rossini, tout Mozart et tout Weber,
Un air très vieux, languissant et funèbre,
Qui pour moi seul a des charmes secrets.

Or, chaque fois que je viens à l'entendre,
De deux cents ans mon âme rajeunit :
C'est sous Louis treize ; et je crois voir s'étendre
Un coteau vert, que le couchant jaunit,

Puis un château de brique à coins de pierre,
Aux vitraux teints de rougeâtres couleurs,
Ceint de grands parcs, avec une rivière
Baignant ses pieds, qui coule entre des fleurs ;

Puis une dame, à sa haute fenêtre,
Blonde aux yeux noirs, en ses habits anciens,
Que, dans une autre existence peut-être,
J'ai déjà vue... - et dont je me souviens !

« Fantaisie » Gérard de Nerval, *Odelettes*, 1834

1) La musique présente dans ce poème

- Par les titres

Fantaisie : l'imagination a libre court et ne respecte pas une forme définie traditionnelle. Fantaisie c'est le titre de compositions de Mozart, musicien du XVIII^e siècle, de Chopin, musicien contemporain de Nerval. Ainsi par ce titre le poète se rattache à la musique.

Odelettes : le titre du recueil a un sens également musical puisqu'une odelette est une petite ode (poème accompagné d'un chant).

Le titre complet est *Odelettes rythmiques et lyriques* -> deux termes qui relèvent encore de la musique puisque l'adjectif lyrique provient de l'instrument de musique (la lyre) qui accompagnait à l'origine les poètes (cf. *Mythe d'Orphée*).

- Par le thème

« un air » : une chanson indéfinie, anonyme, transmise par la tradition qui suggère une mélancolie douce et rêveuse peut-être mélodie de berceuse. Le poète oppose cette chanson inconnue à de grands compositeurs du XVIII^e siècle très admirés des Romantiques : Rossini, Italien / Mozart, Autrichien / Weber, Allemand, leur œuvre est si importante que l'on cite le nom du compositeur pour ses compositions (figure de rhétorique = la métonymie). On peut situer ces musiciens dans le temps par opposition à la chanson connue du seul poète. « Pour moi seul » est de ce fait valorisé par sa place au sein du vers.

Le charme de cet air, c'est son pouvoir magique selon le sens étymologique (cf. vers 4 « pour moi seul »). Charme vient du latin *Carmen* qui signifie chant sacré, formule magique. Ce pouvoir est immédiat « Or,

chaque fois que je viens à l'entendre » dès que se produit l'air.

- Par la versification

Poème composé de 4 quatrains ce qui montre une libre création car la forme du sonnet (2 quatrains + 2 tercets) n'est pas suivie. Il est formé de décasyllabes (10 syllabes) qui sont les vers utilisés pour les chansons. Les rimes sont embrassées (ABBA) dans le premier quatrain mais, libre création encore, croisées (CDCD) dans les autres quatrains.
4. Par son rythme

Un rythme ternaire : « Tout Rossini (4 syllabes), tout Mozart (3 syllabes) et tout Weber (2 syllabes : prononcé Wèbre) » ces trois termes imposent le **rythme ternaire** qui est le **rythme de la valse** qui décroît au cours de l'énumération. Ce rythme par son envolée lyrique rend compte de l'enthousiasme du poète.

Très vieux, languissant et funèbre : ce rythme ternaire est accentué par le vers suivant. L'amour ou la sensualité voluptueuse, languissante mais lié à la mort -> funèbre. **Amour et mort sont deux thèmes du romantisme.**

Un rythme fluide : le premier quatrain est formé d'une seule phrase, phrase mélodique de ce fait qui s'écoule sur 4 vers grâce aux enjambements vers 7-8. Le reste du poème enchaîne toutes les images sans interruption et forme une seule phrase qui achève le poème par un point d'exclamation : marque du lyrisme du poème.

- Par ses sonorités

- des rimes : La rime A du premier quatrain = donnerais/ secrets est quasi identique à la rime B Weber : prononcé Wèbre/ funèbre. Ces rimes imposent des sonorités en e ou è qui se répètent au cours du premier vers.

- des mots : par les répétitions des mots : un air vers 1-3/ tout vers 2 ou des sons : des consonnes à l'initial = allitérations seul-secrets ou des voyelles = e/é/è/ce qui crée une mélodie.

Conclusion : Ce poème parle de musique et sa forme est musicale.

2) Le déclenchement des images par la musique

Chaque quatrain représente donc une étape nouvelle dans ce parcours qui conduit de l'air, qui concerne l'ouïe à la dame, qui concerne la vue. Dès lors que la musique déclenche les images, celles-ci défilent avec un effet de zoom vers l'élément essentiel : « la Dame ». Le mot *puis*, adverbe de temps, marque la succession des images « je crois voir s'étendre » les images incertaines vont se préciser au fil des quatrains. Tout *se voit* et tout *se vit* au présent comme l'indique le temps des verbes « je crois voir...jaunit, coule... ». L'imagination du poète crée bien des images qui lui permettent de s'évader dans l'espace et le temps pour mieux se trouver lui-même.

La nostalgie du passé

- L'image de la Dame : un amour idéalisé

La Dame : image finale. La Dame est inaccessible, « à sa haute fenêtre », pure et lumineuse « blonde », elle paraît comme une statue que l'on vénère comme on le fait dans les églises : les vitraux du château rappellent en effet ceux de églises : la Dame est pour Nerval aussi une sainte ou une fée (-> dernier vers de E/Desdichado « les cris de la sainte et les soupirs de la fée »). La dame dans son château, c'est aussi la princesse des univers de contes. C'est d'ailleurs par la formule des contes que commence le poème : « Il est... » mais au présent et non à l'imparfait. Le poète nous entraîne dans un monde merveilleux où le réel importe peu, où tout se mêle le rêve et la réalité, le souvenir et l'imagination. La Dame, objet de la quête amoureuse est lié cependant au mystère et à la mort : « yeux noirs ». Elle appartient à un autre monde « en ses habits anciens ».

- L'image de la Dame : un visage de mère ?

Nerval dont la mère est morte quand il avait 2 ans a toujours lié au visage des femmes aimées celui de sa mère. La Dame « en ses habits anciens » est située loin dans le temps. L'enfance, la toute petite enfance, peut s'assimiler à ce temps lointain, où tout est confus, à cette « autre existence » dont le souvenir, est vague et imprécis comme l'image de la mère. « Dans une autre existence » serait alors l'existence de l'enfance, et la Dame, la mère à l'origine de la femme aimée que le poète a « déjà vue » et dont il se souvient.

Ainsi « des charmes secrets » prend tout son sens étymologique, de paroles

magiques, que l'on ne comprend pas mais qui exerce un pouvoir de fascination, d'envoutement comme la parole d'une mère pour son petit enfant. Ainsi l'air serait la berceuse chantée pour lui seul par sa mère. Le caractère intime, familier et magique de cet air, « pour moi seul » suggère l'intimité de l'enfant et sa mère. Mère disparue comme le suggère l'adjectif funèbre, inaccessible, idéalisée, mais au souvenir envoûtant.

Ainsi ce visage de la mère est lié à la lumière : « blonde » mais aussi aux ténèbres de la mort « yeux noirs ». Les yeux pour les romantiques sont les portes de l'âme ou son miroir. Ce temps lointain implique des « habits anciens » c'est le temps paradis perdu. La mort de la mère inscrit à tout jamais le visage de la femme dans un univers mystérieux, à l'heure du soleil couchant : moment qui annonce la nuit. D'autre part, Nerval peut parcourir différents temps car il croit en la réincarnation des âmes = la métémpsychose = on vit plusieurs vies dont on peut garder un vague souvenir.

Conclusion

La musique permet d'accéder à un monde perdu que recrée l'imagination au sens premier de faculté de créer des images. C'est un facteur déclenchant qui agit par associations d'images. Bien-sûr, on n'ignore pas la croyance de Nerval en la métémpsychose mais la vie antérieure, quand bien même est-elle ici datée de « deux cents ans » peut se lire comme symbole d'un passé ressenti comme extrêmement lointain, celui de l'enfance et plus largement d'un « ailleurs » cher aux romantiques, paradis perdu que l'on peut revivre grâce à la magie du verbe et à la Fantaisie du poète.

Gustave Flaubert, *Madame Bovary*, 1857

Malheureuse en amour, Emma Bovary vit tour à tour deux aventures ratées, l'une avec Léon puis avec Rodolphe. Rodolphe la quitte et Emma tombe dans une dépression. Pour lui changer les idées, son mari Charles lui propose d'aller à l'Opéra voir *Lucie de Lammermoor* de Donizetti.

Dès la première scène, il enthousiasma. Il pressait Lucie dans ses bras, il la quittait, il revenait, il semblait désespéré : il avait des éclats de colère, puis des râles élégiaques d'une douceur infinie, et les notes s'échappaient de son cou nu, pleines de sanglots et de baisers. Emma se penchait pour le voir, égratignant avec ses ongles le velours de sa loge. Elle s'emplissait le cœur de ces lamentations mélodieuses qui se traînaient à l'accompagnement des contrebasses, comme des cris de naufragés dans le tumulte d'une tempête. Elle reconnaissait tous les enivrements et les angoisses dont elle avait manqué mourir. La voix de la chanteuse ne lui semblait être que le retentissement de sa conscience, et cette illusion qui la charmait quelque chose même de sa vie. Mais personne sur la terre ne l'avait aimée d'un pareil amour. Il ne pleurait pas comme Edgar, le dernier soir, au clair de lune, lorsqu'ils se disaient : « À demain ; à demain !... » La salle craquait sous les bravos ; on recommença la strette entière ; les amoureux parlaient des fleurs de leur tombe, de serments, d'exil, de fatalité, d'espérances, et quand ils poussèrent l'adieu final, Emma jeta un cri aigu, qui se confondit avec la vibration des derniers accords.

— Pourquoi donc, demanda Bovary, ce seigneur est-il à la persécuter ?

— Mais non, répondit-elle ; c'est son amant.

— Pourtant il jure de se venger sur sa famille, tandis que l'autre, celui qui est venu tout à l'heure, disait : « J'aime Lucie et je m'en crois aimé. » D'ailleurs, il est parti avec son père, bras dessus, bras dessous. Car c'est bien son père, n'est-ce pas, le petit laid qui porte une plume de coq à son chapeau ?

Malgré les explications d'Emma, dès le duo récitatif où Gilbert expose à son maître Ashton ses abominables manœuvres, Charles, en voyant le faux anneau de fiançailles qui doit abuser Lucie, crut que c'était un souvenir d'amour envoyé par Edgar. Il avouait, du reste, ne pas comprendre l'histoire, — à cause de la musique — qui nuisait beaucoup aux paroles.

— Qu'importe ? dit Emma ; tais-toi !

— C'est que j'aime, reprit-il en se penchant sur son épaule, à me rendre compte, tu sais bien.

— Tais-toi ! tais-toi ! fit-elle impatientée.

Lucie s'avancait, à demi soutenue par ses femmes, une couronne d'oranger dans les cheveux, et plus pâle que le satin blanc de sa robe. Emma rêvait au jour de son mariage ; et elle se revoyait là-bas, au milieu des blés, sur le petit sentier, quand on marchait vers l'église. Pourquoi donc n'avait-elle pas, comme celle-là, résisté, supplié ? Elle était joyeuse, au contraire, sans s'apercevoir de l'abîme où elle se précipitait... Ah ! si, dans la fraîcheur de sa beauté, avant les souillures du mariage et la désillusion de l'adultère, elle avait pu placer sa vie sur quelque grand cœur solide, alors la vertu, la tendresse, les voluptés et le devoir se confondant, jamais elle ne serait descendue d'une félicité si haute. Mais ce bonheur-là, sans doute, était un mensonge imaginé pour le désespoir de tout désir. Elle connaissait à présent la petitesse des passions que l'art exagérait. S'efforçant donc d'en détourner sa pensée, Emma voulait ne plus voir dans cette reproduction de ses douleurs qu'une fantaisie plastique bonne à amuser les yeux, et même elle souriait intérieurement d'une pitié dédaigneuse, quand au fond du théâtre, sous la portière de velours, un homme apparut en manteau noir.

Son grand chapeau à l'espagnole tomba dans un geste qu'il fit ; et aussitôt les instruments et les chanteurs entonnèrent le sextuor. Edgar, étincelant de furie, dominait tous les autres de sa voix plus claire. Ashton lui lançait en notes graves des provocations homicides, Lucie poussait sa plainte aiguë, Arthur modulait à l'écart des sons moyens, et la basse-taille du ministre ronflait comme un orgue, tandis que les voix de femmes, répétant ses paroles, reprenaient en chœur, délicieusement. Ils étaient tous sur la même ligne à gesticuler ; et la colère, la vengeance, la jalousie, la terreur, la miséricorde et la stupéfaction s'exhalait à la fois de leurs bouches entrouvertes. L'amoureux outragé brandissait son épée nue ; sa collerette de guipure se levait par saccades, selon les mouvements de sa poitrine, et il allait de droite et de gauche, à grands pas, faisant sonner contre les planches les éperons vermeils de ses bottes molles, qui s'évasaient à la cheville. Il devait avoir, pensait-elle, un intarissable amour, pour en déverser sur la foule à si larges effluves. Toutes ses velléités de dénigrement s'évanouissaient sous la poésie du rôle qui l'envahissait, et, entraînée vers l'homme par l'illusion du personnage, elle tâcha de se figurer sa vie, cette vie retentissante, extraordinaire, splendide, et qu'elle aurait pu mener cependant, si le hasard l'avait voulu. Ils se seraient connus, ils se seraient aimés ! Avec lui, par tous les royaumes de l'Europe, elle aurait voyagé de capitale en capitale, partageant ses fatigues et son orgueil, ramassant les fleurs qu'on lui jetait, brodant elle-même ses costumes ; puis, chaque soir, au fond d'une loge, derrière la grille à treillis d'or, elle eût recueilli, bâante, les expansions de cette âme qui n'aurait chanté que pour elle seule ; de la scène, tout en jouant, il l'aurait regardée. Mais une folie la saisit : il la regardait, c'est sûr ! Elle eut envie de courir dans ses bras pour se réfugier en sa force, comme dans l'incarnation de l'amour même, et de lui dire, de s'écrier :

« Enlève-moi, emmène-moi, partons ! À toi, à toi ! toutes mes ardeurs et tous mes rêves ! »

Le rideau se baissa.

Le bovarysme ?

Emma incarne au contraire le mythe de la féminité comme figure fatale du manque. Son histoire se termine par un suicide qui appartient lui-même pleinement à la cohérence d'un mythe dont Flaubert s'est par ailleurs employé à souligner, et même à mettre en scène, la théâtralité. Les illusions de jeunesse, l'horreur du mariage, le désir, l'échec de l'amour, les bouffées délirantes, le suicide et jusqu'à l'amertume de l'arsenic : toutes les composantes dramatiques du destin d'Emma se trouvent mises en abyme, à un moment clé du récit, par la scène de l'opéra, cette fameuse représentation de *Lucie de Lammermoor*, qui ouvre la troisième partie du roman sur la valeur prémonitoire d'une sinistre homophonie (l'amère mort). Des romans de Walter Scott, lus par Emma dans sa jeunesse, à l'œuvre dramatique de Donizetti, vue par Flaubert quelques mois avant la rédaction, et de cet opéra au roman lui-même, le mythe de la femme mal mariée atteint avec *Madame Bovary* une complexité dans laquelle s'exprime une nouvelle vision du monde, qui reste en partie la nôtre : un romantisme critique déjà hanté par les promesses du freudisme mais aussi habité par la tentation du nihilisme, le romantisme de la désillusion.

Puis, la noce se lança dans la longue galerie où sont les écoles italiennes et flamandes. Encore des tableaux, toujours des tableaux, des saints, des hommes et des femmes avec des figures qu'on ne comprenait pas, des paysages tout noirs, des bêtes devenues jaunes, une débandade de gens et de choses dont le violent tapage de couleurs commençait à leur causer un gros mal de tête. M. Madinier ne parlait plus, menait lentement le cortège, qui le suivait en ordre, tous les coups tordus et les yeux en l'air. Des siècles d'art passaient devant leur ignorance ahurie, la sécheresse fine des primitifs, les splendeurs des Vénitiens, la vie grasse et belle de lumière des Hollandais.

PROUST et Vermeer « Vue de Delft »

<https://www.franceculture.fr/emissions/les-chemins-de-la-philosophie/le-mystere-vermeer-34-proust-face-la-vue-de-delft>



« Une crise d'urémie assez légère était cause qu'on lui avait prescrit le repos. Mais un critique ayant écrit que dans la *Vue de Delft* de Ver Meer (prêté par le musée de La Haye pour une exposition hollandaise), tableau qu'il adorait et croyait connaître très bien, un petit pan de mur jaune (qu'il ne se rappelait pas) était si bien peint, qu'il était, si on le regardait seul, comme une précieuse œuvre d'art chinoise, d'une beauté qui se suffirait à elle-même, Bergotte mangea quelques pommes de terre, sortit et entra à l'exposition. Dès les premières marches qu'il eut à gravir, il fut pris d'étourdissements. Il passa devant plusieurs tableaux et eut l'impression de la sécheresse et de l'inutilité d'un art si factice, et qui ne valait pas les courants d'air et de soleil d'un palazzo de Venise, ou d'une simple maison au bord de la mer. Enfin il fut devant le Ver Meer qu'il se rappelait plus éclatant, plus différent de tout ce qu'il connaissait, mais où, grâce à l'article du critique, il remarqua pour la première fois des petits personnages en bleu, que le sable était

rose, et enfin la précieuse matière du tout petit pan de mur jaune. Ses étourdissements augmentaient ; il attachait son regard, comme un enfant à un papillon jaune qu'il veut saisir, au précieux petit pan de mur. "C'est ainsi que j'aurais dû écrire, disait-il. Mes derniers livres sont trop secs, il aurait fallu passer plusieurs couches de couleur, rendre ma phrase en elle-même précieuse, comme ce petit pan de mur jaune." Cependant la gravité de ses étourdissements ne lui échappait pas. Dans une céleste balance lui apparaissait, chargeant l'un des plateaux, sa propre vie, tandis que l'autre contenait le petit pan de mur si bien peint en jaune. Il sentait qu'il avait imprudemment donné le premier pour le second. "Je ne voudrais pourtant pas, se disait-il, être pour les journaux du soir le fait divers de cette exposition."

Il se répétait : "Petit pan de mur jaune avec un auvent, petit pan de mur jaune." Cependant il s'abattit sur un canapé circulaire ; aussi brusquement il cessa de penser que sa vie était en jeu et, revenant à l'optimisme, se dit : "C'est une simple indigestion que m'ont donnée ces pommes de terre pas assez cuites, ce n'est rien." Un nouveau coup l'abattit, il roula du canapé par terre, où accoururent tous les visiteurs et gardiens. Il était mort. Mort à jamais ? Qui peut le dire ? Certes, les expériences spirites, pas plus que les dogmes religieux, n'apportent la preuve que l'âme subsiste. Ce qu'on peut dire, c'est que tout se passe dans notre vie comme si nous y entrions avec le faix d'obligations contractées dans une vie antérieure ; il n'y a aucune raison, dans nos conditions de vie sur cette terre, pour que nous nous croyions obligés à faire le bien, à être délicats, même à être polis, ni pour l'artiste cultivé à ce qu'il se croie obligé de recommencer vingt fois un morceau dont l'admiration qu'il excitera importera peu à son corps mangé par les vers, comme le pan de mur jaune que peignit avec tant de science et de raffinement un artiste à jamais inconnu, à peine identifié sous le nom de Ver Meer. Toutes ces obligations, qui n'ont pas leur sanction dans la vie présente, semblent appartenir à un monde différent, fondé sur la bonté, le scrupule, le sacrifice, un monde entièrement différent de celui-ci, et dont nous sortons pour naître à cette terre, avant peut-être d'y retourner revivre sous l'empire de ces lois inconnues auxquelles nous avons obéi parce que nous en portions l'enseignement en nous, sans savoir qui les y avait tracées - ces lois dont tout travail profond de l'intelligence nous rapproche et qui sont invisibles seulement - et encore ! - pour les sots. De sorte que l'idée que Bergotte n'était pas mort à jamais est sans invraisemblance.

On l'enterra, mais toute la nuit funèbre, aux vitrines éclairées, ses livres, disposés trois par trois, veillaient comme des anges aux ailes éployées et semblaient, pour celui qui n'était plus, le symbole de sa résurrection.⁷»

Prise de Notes sur l'émission des chemins de la philosophie :

Douceur du temps qui part

Il ne se passe rien
Mais éternité
Nécessité d'écouter le banal (*** seq 11)
Le présent est au cœur de l'éternité

Eternité est hors du temps / immortalité

Le présent dure : dans les tableaux de Vermeer
Présent qui dure dans le temps
Cultiver le présent par l'exemple de l'attention, le dilater.

Rembrandt *L'Homme qui rit*



Dans cette peinture : présent figé
Instant qui tend vers l'instantané

Chez Vermeer, pas d'instantané mais PAUSE
Le monde est un tableau avant d'être peint
Instant : temps nul : temps zéro

Présent : Spinoza // Vermeer
La dimension dans laquelle nous sentons que nous sommes immortels dans le présent.

Vermeer : la plus haute béatitude que l'on puisse connaître.

PROUST *Le Temps retrouvé* (manuel p73)

La vraie vie, la vie enfin découverte et éclaircie, la seule vie par conséquent réellement vécue, c'est la littérature ; cette vie qui, en un sens, habite à chaque instant chez tous les hommes aussi bien que chez l'artiste. Mais ils ne la voient pas, parce qu'ils ne cherchent pas à l'éclaircir. Et ainsi leur passé est encombré d'innombrables clichés qui restent inutiles parce que l'intelligence ne les a pas "développés". Notre vie, et aussi la vie des autres ; car le style pour l'écrivain, aussi bien que la couleur pour le peintre, est une question non de technique mais de vision. Il est la révélation, qui serait impossible par des moyens directs et conscients, de la différence qualitative qu'il y a dans la façon dont nous apparaît le monde, différence qui, s'il n'y avait pas l'art, resterait le secret éternel de chacun. Par l'art seulement nous pouvons sortir de nous, savoir ce que voit un autre de cet univers qui n'est pas le même que le nôtre, et dont les paysages nous seraient restés aussi inconnus que ceux qu'il peut y avoir dans la lune. Grâce à l'art, au lieu de voir un seul monde, le nôtre, nous le voyons se multiplier, et, autant qu'il y a d'artistes originaux, autant nous avons de mondes à notre disposition, plus différents les uns des autres que ceux qui roulent dans l'infini et, bien des siècles après qu'est éteint le foyer dont il émanait, qu'il s'appelât Rembrandt ou Vermeer, nous envoient encore leur rayon spécial.

Ce travail de l'artiste, de chercher à apercevoir sous de la matière, sous de l'expérience, sous des mots quelque chose de différent, c'est exactement le travail inverse de celui que, à chaque minute, quand nous vivons détourné de nous-même, l'amour-propre, la passion, l'intelligence et l'habitude aussi accomplissent en nous, quand elles amassent au-dessus de nos impressions vraies, pour nous les cacher maintenant, les nomenclatures, les buts pratiques que nous appelons faussement la vie. En somme, cet art si compliqué est justement le seul art vivant. Seul il exprime pour les autres et nous fait voir à nous-même notre propre vie, cette vie qui ne peut pas s'« observer », dont les apparences qu'on observe ont besoin d'être traduites, et souvent lues à rebours, et péniblement déchiffrées.

QUESTIONS :

- 1) En quoi la première phrase de l'extrait est-elle surprenante et paradoxale ?
- 2) Quelle définition de l'art et du travail des artistes ce texte donne-t-il ?
- 3) Comment la métaphore de la photographie et de la lumière est-elle utilisée ?

1. entrer dans le texte

Cette phrase (« La vraie vie, la vie enfin découverte et éclaircie, la seule vie par conséquent réellement vécue, c'est la littérature. », l. 1-2) va à l'encontre de l'opposition que l'on fait habituellement entre la vraie vie et la littérature.

D'après Proust, la seule vraie vie serait en fait la littérature : il y a de quoi être surpris.

2. Le travail des artistes est ainsi défini : « chercher à apercevoir sous de la matière, sous de l'expérience, sous des mots quelque chose de différent » (l. 13). Il s'agit donc d'un travail mêlant observation et expression de réalités cachées, que l'artiste doit révéler : ainsi, il communique par l'art aux autres êtres humains la façon particulière dont le monde lui apparaît.

3. Proust explique d'abord que, chez les hommes qui ne sont pas artistes, la vraie vie est présente mais inaccessible, car limitée à des « clichés » (l. 4) que l'intelligence n'a pas « développés » (l. 5). La métaphore du développement photographique est ainsi employée pour désigner un travail que nos occupations quotidiennes nous empêchent de faire sur notre vie, tandis que l'artiste, lui, prend le temps d'observer et de penser pour ensuite exprimer sa vision particulière des choses. La métaphore de la lumière et celle de la vision sont utilisées dans le même sens : il s'agit d'obtenir une « révélation » (l. 7), de faire « voir » (l. 19).

France CULTURE *West Side Story*

<https://www.franceculture.fr/emissions/les-chemins-de-la-philosophie/philosophie-des-comedies-musicales-24-west-side-story-la-lutte-par-la-danse>

Prise de Notes France CULTURE *West Side Story*

En fluo : pas ds l'émission mais à dire

- Chorégraphie : oeuvre unique

WSS : M. Jackson *Beat it*

Les chorégraphies font avancer l'action.

Chant œuvre unique

Quand le sentiment ne peut plus être dit.

WSS : resserrement tragique sur 24h

1957 : comédie musicale au théâtre

1961 : Film

- Sensibilité et art

Manipulation de cette sensibilité par le chorégraphe

J Robbins (metteur en sc Robert Wise).

Ex Anita : peur à la répétition (tentative de viol)

Faire naître le vrai sentiment chez les acteurs.

- Bal (rivalité : les deux clans avaient l'interdiction de ne jamais se croiser).

A la radio : on entend juste, la magie ne prend pas.

Il manque une dimension.

- Réflexion sur l'impuissance du langage.

Ecriture de WSS : pas juste le scénario.

« Maria » : dans cette chanson le texte se limite quasiment à « maria »

Emergence du chant par / au seul prénom de Maria

Musique dit l'émotion plus que le texte

L'art dit l'amour plus que les mots

Soliloque

Mais ce qui se dit est plus que le chant, c'est la musique de Bernstein

Par ailleurs, chorégraphie qui dit l'amour

- L'art comme reprise

Appropriation de la sensibilité
Décor Fire Scape
Transfiguration du quotidien
(// alchimie de Baudelaire)

Roméo et Juliette

Œuvre d'art de tous les temps
Réappropriation de cette pièce
Scène au balcon par exemple : tragédie façon moderne
Anita // gouvernante de Shakespeare

Œuvre d'art : faire ressentir au spectateur

Brel : plutôt cadrage et changement de valeurs de plans
Mais aussi mise au point qui gomme les défauts

Baudelaire : Faire du beau avec du laid.
Prise de hauteur (constants effets de verticalité)

Surtout la partition.
Fin *WSS* : pas de chanson.
Spécificité de *WSS*
Musique seule : interminable

Là encore impuissance du texte
La musique fait vibrer : physiologie : vibration de la musique
Fin interminable
Ne laisse pas de mots

CCL :
Art total : plusieurs arts ds *WSS*
Rencontre de ces arts ou art qui dit plus qu'un autre
Dodécaphonique
Mais également mélodique

Musique de Bernstein
Musique physique

Rencontre musique opératique et
classique
Jazz

I) Chorégraphie et chant

Là où la parole est tellement prise par le sentiment :

- Chant JJR
- Chorégraphie WSS

Ecriture de WSS : pas juste un scénario (ce n'est pas un livre)

Ex Maria Soliloque

II) Sensibilité et art

Travail de l'acteur : dire les mots d'un autre INCARNER

WSS : manipulation, notamment de Robbins (ex : Anita : peur à la répétition ou Bal : rivalité : les deux clans avaient l'interdiction de ne jamais se croiser).

ARASSE : Mon tableau préféré

La question devrait plutôt être :
« Qu'est-ce qui me touche dans un tableau ? »

La Chambre des époux de Mantegna



Sensation d'être enveloppé par la peinture.

A Arezzo, *La Chapelle de P Della Francesca*



« La peinture se lève » GONCOURT

De quel type est cette émotion ?

« Le malheur de la peinture (de Raphaël), c'est qu'elle passe par la tête »

STENDHAL

BERNIN à propos de POUSSIN :

« La grandeur de Poussin vient de là (de la tête) »

Qu'est ce qui fait qu'un tableau peut toucher ?

On n'a pas à pleurer devant une peinture

Qu'est ce qui fascine dans un tableau ?

Le sentiment que dans cette œuvre-là, il y a quelque chose qui pense et qui pense sans mot.

Certains peintres ne me parlent en ne me disant rien.

Ex : *le Verrou de Fragonard*



Moitié du tableau occupée par RIEN

A gauche le futur

A droite le passé

Histoire : Un jeune homme qui ferme la porte pour un après.

Le « après » est déjà là : les draps plissés.

DELACROIX : « La silencieuse puissance de la peinture ».

La Chambre des époux de Mantegna



Pièce petite

Tout l'art du peintre : plafond, deux murs.

Les deux autres murs : peint des tentures abaissées.

Sur les murs où les tentures sont représentées, de vraies tentures par-dessus.

Mécanisme de l'émotion ?

1) Choc / surprise : émotion pure impossible à verbaliser.

Exemple : le bleu de Matisse : esquisse de la danse.

Les larmes aux yeux

Dans ce bleu, il y a du rouge, et c'est ce rouge qui m'appelle dans ce bleu. (impression perso)

= choc visuel, coloriste

2) Quand avec le temps, le « feuillement », les couches de sens, de réflexion se soulèvent.

Une intimité (du peintre / de l'époque) dans son œuvre.

« On entend ces voix » Aby WARSBURG (historien d'art 1866 - 1929)

On finit par se rapprocher de l'œuvre.

Tête coupée regardant le spectateur d'un regard aveugle (en bas à gauche de la dernière fresque)

Signature de Francesco

Le détail peut être remarqué quand tout le reste a été vu.

A travers couleurs, formes, matières : qqch qui pense

« Je n'ai que des mots qui ne parviennent pas à atteindre cette perfection avec mes mots, cette émotion qu'il y a »

« affronter le silence de la peinture »

a) *La Madone Sixtine* RAPHAËL 1516

b) *La Joconde* VINCI

La Madone Sixtine RAPHAËL 1516 (Dresde)

Un tableau mythe de l'histoire de la peinture

1^{ère} fois : déception

Et à un moment le tableau se lève

Un des tableaux les plus profonds de l'histoire de la peinture

La Madone présente le moment de la révélation du Dieu vivant,
s'exposant
Le Dieu brisant le voile



Deux petits anges
Figurations chrétienne des chérubins gardant le voile du Temple.
Le Dieu qui se rend visible donc qui va mourir : Tragédie

Ce secret, ce mystère tragique est confié à ces regards d'enfants.

LA ROSE POURPRE DU CAIRE WOODY ALLEN SE PROJETER DANS UNE HISTOIRE : POUR MIEUX SE CONNAITRE OU POUR MIEUX SE PERDRE ?

Son titre, *La Rose pourpre du Caire*, témoigne du principe dont joue le cinéaste : la mise en abyme

C'est en effet celui de deux films — même s'ils n'en forment qu'un, au bout du compte : le « film d'auteur » enchâssant, signé Woody Allen, et celui, enchâssé, d'un supposé tâcheron de la R.K.O. (qui ne peut être toutefois, en dernier ressort, que... Woody Allen !).

Ce second film est une comédie romantique que Cecilia voit et revoit à en user la toile de l'écran et en faire sourdre ainsi l'être filmique tant admiré, transfuge qui n'a dès lors de cesse de se confronter aux réalités d'un monde nouveau pour lui.

La Rose pourpre du Caire rend un hommage ironique à la comédie américaine des années 1930, qui a tant compté aux yeux du « cinglé de cinéma » (et de jazz) que fut Woody Allen, et apporte sa note douce-amère à la Comédie humaine en mineur de celui qui dit s'être attaché, dans ce film, à décrire les « charmes de l'imaginaire en opposition à la douleur de vivre ».

Une opposition qu'il faut se garder de croire trop tranchée : entre rouge et violet, le pourpre est une couleur infiniment mêlée.

Woody Allen : réalisateur et auteur de nouvelles :

En 1977, une nouvelle de Woody Allen écrite pour le *New Yorker*, « *The Kugelmass Episode* », préfigure le principe de *La Rose pourpre du Caire*.

Kugelmass, professeur de littérature lassé sa terne existence, se retrouve par magie dans *Madame Bovary* et devient l'amant de l'héroïne (ce qui suscite les interrogations d'étudiants aux quatre coins du pays : « Qui est ce personnage à la page 100 ? Un Juif dégarni qui embrasse Madame Bovary ? »).

Celle-ci veut à son tour découvrir New York, où elle devient le prototype de l'épouse américaine, ambitieuse et matérialiste, jusqu'à ce que Kugelmass la renvoie dans le roman de Flaubert.

Remarquons que le lien avec le film tient également à la dimension « bovariste » (insatisfaite et se réfugiant dans l'illusion) du personnage de Cecilia.

LE FILM AU MIROIR : DÉDOUBLEMENT ET RÉPÉTITION

La Rose pourpre du Caire est construit sur une mise en abyme : un même titre désigne à la fois le film et le film dans le film, le récit enchaînant et le récit enchaîné, que nous découvrons avec l'héroïne.

Ce type de construction en miroir produit toujours des effets réflexifs de deux ordres.

D'abord par désignation du dispositif par lui-même, le film enchaînant s'expose et se révèle comme film (« Now playing *The Purple Rose of Cairo* », Séq. 1/ Illustration 1) : le miroir est ainsi tourné vers le spectateur, parce que *La Rose pourpre du Caire* est un film sur la « réalité » des films, un conte dont le sujet est la croyance aux contes.

Second type d'effet réflexif, les deux récits sont mis en parallèle :

Gil est acteur dans les deux films, en jouant Tom puis en se jouant de Cecilia : Tom, explorateur du film enchaîné, vient explorer le « monde réel ».

L'originalité de *La Rose pourpre du Caire* est de rendre littérale la circulation entre les récits, et les passages effectifs « à travers le miroir » (réf. Lewis Carroll), qui sont le cœur du scénario, démultiplient ainsi les niveaux de la mise en abyme.

Comme par contagion, les événements sont affectés de répétition (deux films, deux idylles, deux baisers « de cinéma », deux disputes, etc.), et les figures de dédoublement :

Tom et Gil bien sûr (l'acteur étant lui-même double) ;

Cecilia et sa soeur ;

Monk, qui alterne excuses et menaces.

FANTASTIQUE ET MERVEILLEUX

Tandis que le merveilleux se fonde sur l'existence d'un monde homogène, régi par un surnaturel admis, qui s'ajoute à notre monde sans en perturber la cohérence, le fantastique se définit par l'irruption dans notre monde d'un surnaturel inquiétant les lois physiques.

On voit que le film emprunte aux deux registres, car si l'échappée de l'acteur hors de l'écran relève du fantastique, elle révèle aussi l'existence d'un monde merveilleux, le « monde des films », parallèle au nôtre et normalement étanche, où règnent d'autres lois.

Normalement, ces registres ne sont guère compatibles, puisqu'ils déploient des tonalités opposées : désarroi ou angoisse d'un côté, émerveillement de l'autre.

La Rose pourpre du Caire tient cet équilibre parce que Cecilia est le seul personnage qui prend en charge le merveilleux (si Tom est la merveille), quand tous les autres éprouvent le trouble du fantastique.

Dialogues avec le cinéma

Par son « travail d'appropriation », le spectateur n'est pas passif, mais placé en situation d'échanges avec le film : dans *La Rose pourpre du Caire*, une des conséquences du « miracle » réflexif est de figurer cette métaphore de l'échange, lors des conversations entre public et personnages emprisonnés.

Le champ-contrechamp (avec raccord regard) est au cinéma le procédé courant pour filmer autant le dialogue que la situation spectatorielle : cette figure de montage repose ici sur un dispositif stable, qui garantit la continuité et la clarté des scènes, mais avec des variations progressives qui traduisent l'importance croissante des échanges, de la simple vision du film enchassé aux dialogues entre public et prisonniers en passant par les traversées de l'écran.

« MAIS CONTINUEZ DONC ! LE PUBLIC EST LÀ ! »

Cecilia est le repère fixe qui stabilise le dispositif : constamment cadrée regardant vers la gauche, c'est elle qui assied le contrechamp des personnages prisonniers, regardant toujours vers la droite.

Les dialogues entre public et personnages reconduisent ce champ-contrechamp asymétrique.

La première intervention est cependant cadrée frontalement, comme du point de vue des personnages captifs : ce plan, exception bousculant la structure, annonce le passage de la vision au dialogue dans le champ-contrechamp

(« Qu'est-ce que c'est que ce film ? », Séq. 11).

Lorsque les prisonniers discutent avec l'équipe de la salle (Séq. 11) ou du film (Séq. 18), les configurations d'espace autour du champ-contrechamp sont plus variées, gérant et producteurs étant figurativement plus importants que les spectateurs « figurants ».

De même dans le champ-contrechamp du choix de Cecilia, dont l'importance narrative confère davantage d'espace à la mise en scène, et le déséquilibre entre elle et les autres protagonistes anticipate le dénouement en la plaçant bien vite dans les mêmes plans que Gil (Séq. 28).

« ILS SONT ASSIS LÀ À DISCUTER... PAS D'ACTION... IL NE SE PASSE RIEN ! »

En marge de la trame principale, les scènes de dialogues avec le public donnent aussi une clé du dialogue que la mise en abyme instaure avec le cinéma.

À l'école du spectateur

À bien des égards, *La Rose pourpre du Caire* invite à réfléchir sur le statut de la fiction. Et, sous son apparence fantaisie, cette comédie pourrait bien devenir une véritable leçon de cinéma.

Qu'est-ce qu'un personnage ?

Qui, du metteur en scène ou du comédien, lui donne à la fois épaisseur et vérité ? Acquiert-il au final une existence propre le rendant capable d'échapper à ses créateurs ?

Woody Allen, tel un Pirandello, met en question ici la matière du spectacle et bouscule les conventions de la représentation.

Référence à Pirandello, auteur de théâtre italien (1867-1936), fait scandale avec *Six personnages en quête d'auteur*, une pièce qui abolit les conventions et les frontières entre la salle et la scène.

Dans *La Rose pourpre du Caire*, c'est au nombre de six que les personnages se rendent au Copacabana. « *Sept ?!* », s'exclame le maître d'hôtel stupéfait lorsque Cecilia se joint à eux...

JE REGARDE, TU REGARDES, IL REGARDE... LE TRAVAIL D'APPROPRIATION DU SPECTATEUR

Bâtie sur le principe de la mise en abyme — un film dans le film et des spectateurs qui en regardent d'autres —, l'œuvre nous convie en effet à réfléchir sur notre regard. À peine immersés dans *La Rose pourpre du Caire*, le film où Cecilia dévore de la pellicule pour oublier sa vie médiocre, nous sommes invités à re-voir *La Rose pourpre du Caire*, dans une nouvelle facture, à travers les yeux de Cecilia. Ainsi, comme elle, nous serons capturés par l'écran de projection, à la fois sujets regardant et objets regardés, spectateurs et acteurs d'un film en train de s'écrire avec nous. Car c'est bien nous qui déciderons au final du sens à donner à ce film.

NOMBREUSES FIGURES DE SPECTATEURS-PERSONNAGES :

*Cecilia s'approprie la part romantique de la fable, afin de construire la romance idéale qui lui fera oublier son triste Roméo du quotidien,

*D'autres se montrent plus sceptiques et n'y voient qu'une vaine gesticulation d'acteurs : « Regardez-les. Assis à discuter. Il ne se passe rien. »

*Pour un autre encore, le film est l'occasion d'analyser les relations humaines ; car même si les personnages n'appartiennent pas à l'humanité, comme le rappelle la belle Rita, ils portent en eux une vérité qui en relève.

*Enfin, le départ de Tom peut aussi constituer une vision d'horreur, à tel point qu'une spectatrice s'évanouit.

Ainsi le film n'est pas un, ni même deux, mais conjugable à l'infini selon ce que chacun y projette de lui-même. Et le spectateur est seul maître du ton dominant qu'il veut donner au film qui, désormais, lui appartient.

DE L'AUTRE CÔTÉ DU MIROIR : LA LEÇON DE CECILIA

Si la magie apparaît, c'est que Cécilia se projette dans l'histoire d'amour.

Car tous les spécialistes du conte l'affirment : pour que la magie opère, il faut y croire. La formule d'entrée (ou le générique) agit alors comme un signal et le destinataire accepte pour vraie, le temps d'une fable, l'intervention des fées, des ogres et des elfes...

Avec *La Rose pourpre du Caire*, Woody Allen rappelle ce pacte élémentaire que doit signer le spectateur à l'entrée de la salle.

UNE VOIE À SENS UNIQUE

Mais il est plus aisé pour le spectateur d'entrer dans la fiction, souligne le récit enchaissant. Car, en s'essayant à faire de son rêve une réalité, Cecilia se confronte à des problèmes pratiques qu'ignore la création cinématographique : la fortune de son héros, en billets de cinéma, ne permettra pas de régler l'addition ; la voiture ne démarrant pas sans clé, elle doit ensuite courir, malgré ses chevilles fatiguées par une journée de travail. C'est dire combien le spectateur devra mettre du sien pour que la romance puisse revêtir tout l'apparat du merveilleux. Ainsi, bien qu'elle incarne une spectatrice modèle, Cecilia n'a pas le pouvoir de maintenir la vérité de Tom hors de l'écran.

D'un film à l'autre, une profondeur relative

Objectif : Analyser une séquence sous l'angle de la profondeur de champ.

Déroulement : Dans la Séq. 11, comparer huit plans fixes (en champs-contrechamps) pour souligner l'effet miroir entre films enchaissant et enchassé (22:36 à 23:32) :

- 1 et 2 sont des plans d'ensemble filmés en profondeur : Comparer les couleurs, la lumière, la place de Rita et celle de l'ouvreuse, etc.

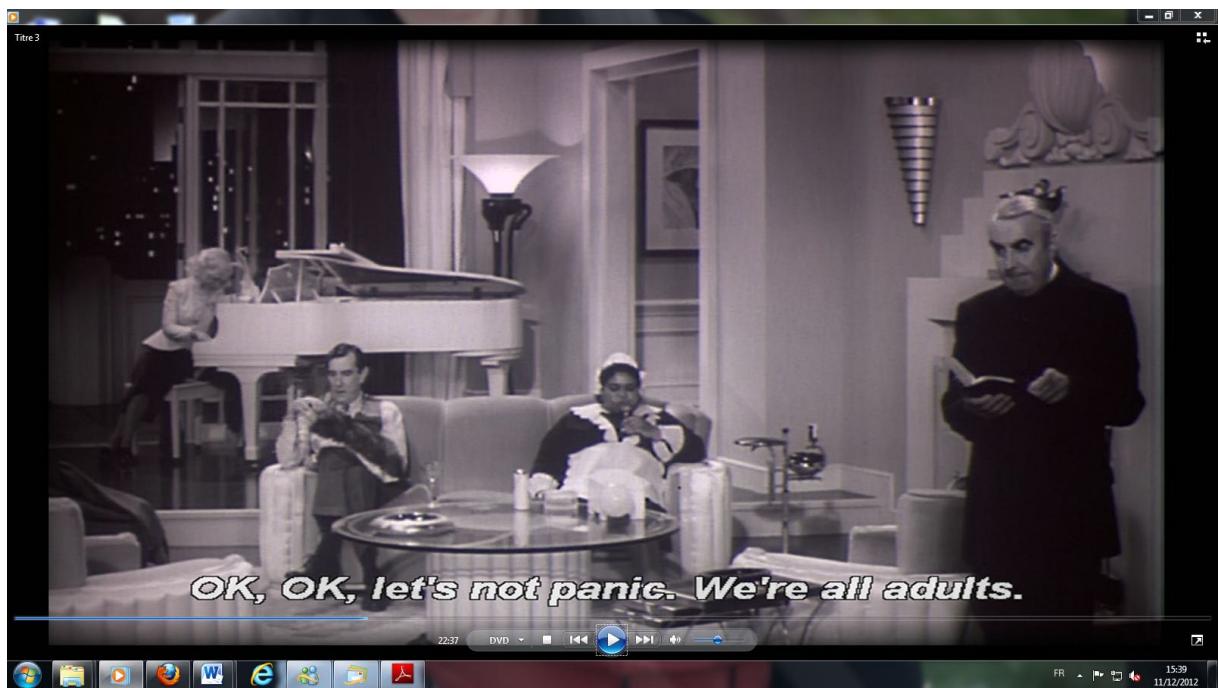
En 1, les personnages sont disposés en diagonale, des plages de flou et de netteté se mettent en place, Larry et la comtesse s'avancent vers l'écran.

- en 2 comme en 3, un personnage au second plan se lève, indigné.
- 3 et 4 sont filmés en chiasme : dans l'un, l'avant-plan est flou et le second plan net ; dans l'autre, l'effet optique s'inverse.
- 5-7 et 6-8 prolongent l'inversion : ici, un couple s'énerve au second plan, là c'est la comtesse qui s'irrite au premier plan.
- à la fin de 3, la comtesse à l'avant-plan, flou, se retourne vers le second plan, net ; à la fin de 4, la spectatrice à l'avant-plan, nette, se retourne vers l'arrière-plan, flou.

Prolongement : Étudier la « révolution » qui s'opère, par contamination, de la fin de la Séq. 9 à la Séq. 13 : on passe d'une dispute entre personnages « enchaissés » à une autre entre personnages « enchaissants » (le couple dans la salle), par le biais de celle entre personnages enchaissés et enchaissants de la Séq. 11.

ANALYSE SEQUENCE 11 Rose Pourpre du Caire

Dans la Séq. 11, comparer huit plans fixes (en champs-contrechamps) pour souligner l'effet miroir entre films enchâssant et enchâssé (22:36 à 23:32) :



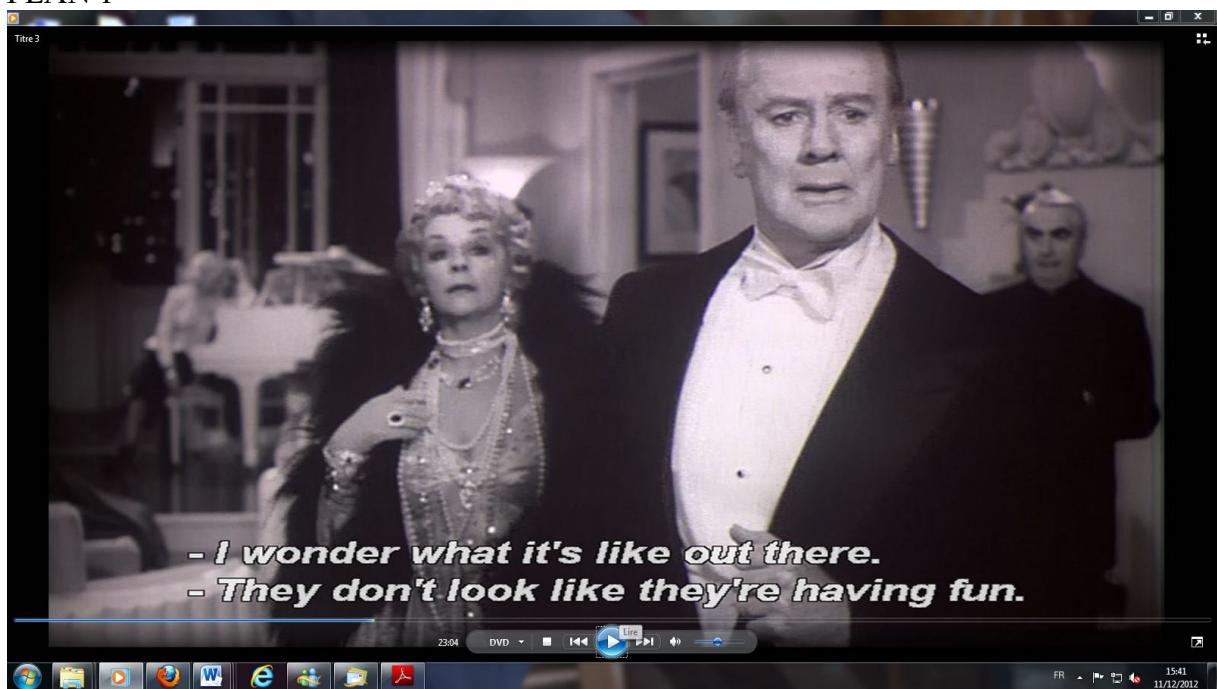
PLAN 1 En 1, les personnages sont disposés en diagonale, des plages de flou et de netteté se mettent en place, Larry et la comtesse s'avancent vers l'écran.



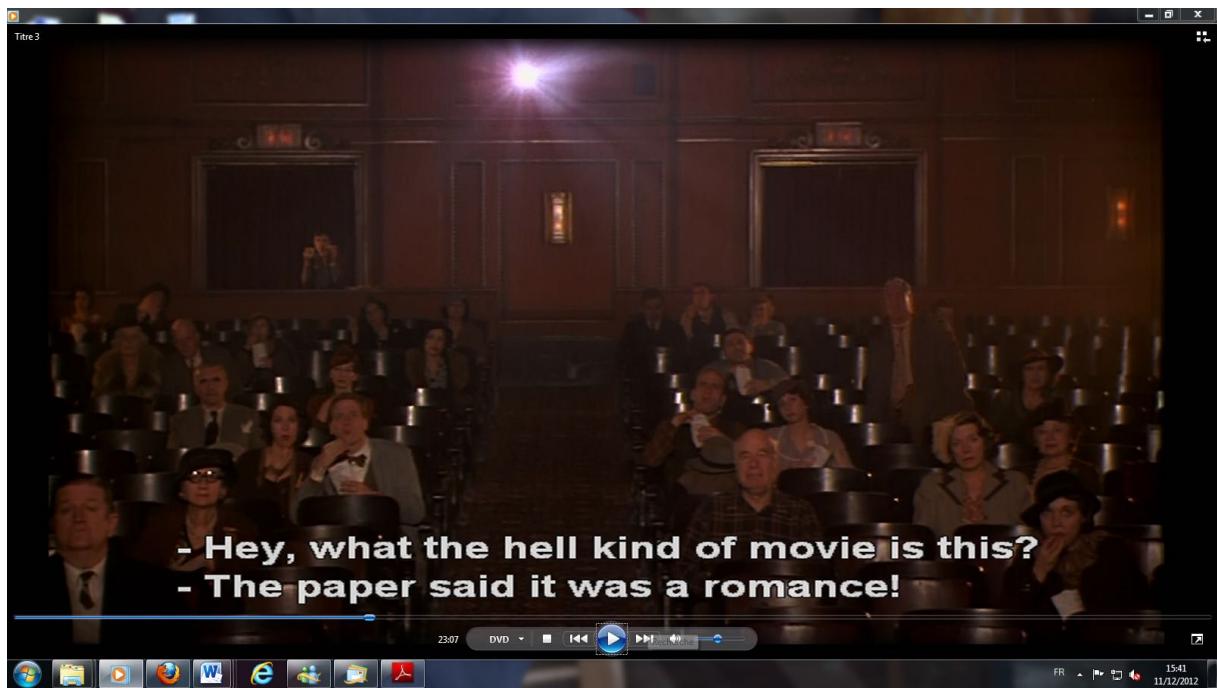
PLAN 1



PLAN 1



PLAN 1



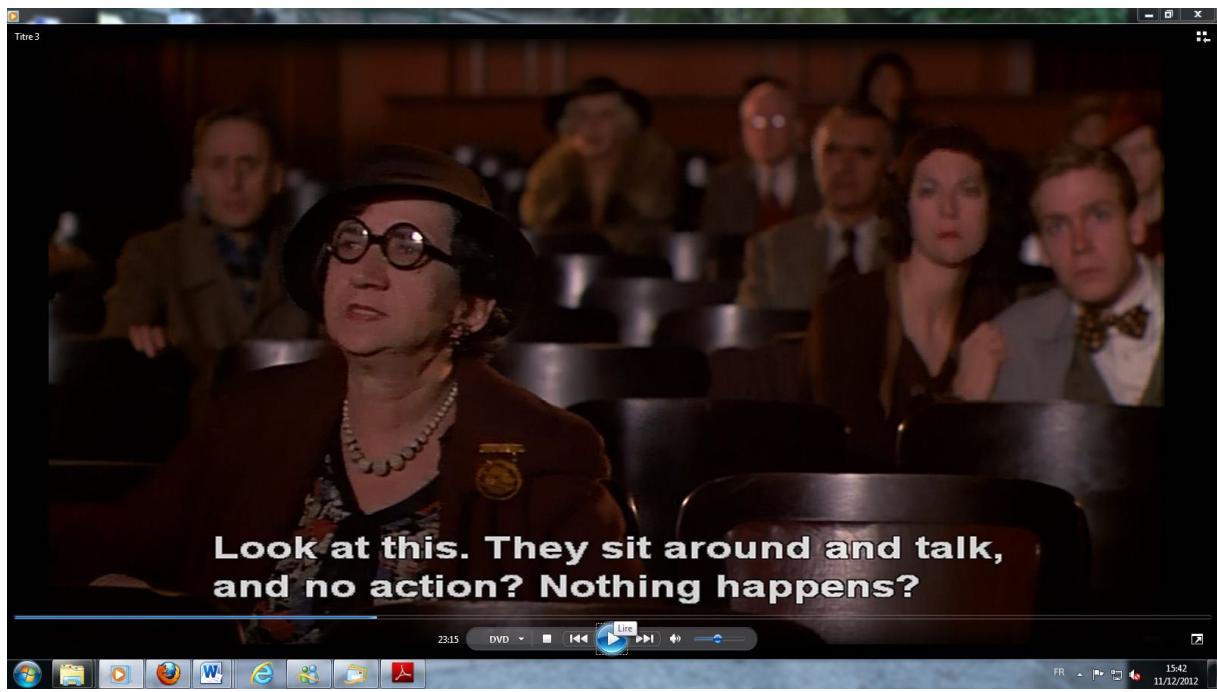
PLAN 2— en 2 comme en 3, un personnage au second plan se lève, indigné.



PLAN 3— en 2 comme en 3, un personnage au second plan se lève, indigné.

— 3 et 4 sont filmés en chiasme : dans l'un, l'avant-plan est flou et le second plan net ; dans l'autre, l'effet optique s'inverse.

— à la fin de 3, la comtesse à l'avant-plan, flou, se retourne vers le second plan, net ; à la fin de 4, la spectatrice à l'avant-plan, nette, se retourne vers l'arrière-plan, flou.



PLAN 4 — 3 et 4 sont filmés en chiasme : dans l'un, l'avant-plan est flou et le second plan net ; dans l'autre, l'effet optique s'inverse.

— à la fin de 3, la comtesse à l'avant-plan, flou, se retourne vers le second plan, net ; à la fin de 4, la spectatrice à l'avant-plan, nette, se retourne vers l'arrière-plan, flou.



PLAN 5

— 5-7 et 6-8 prolongent l'inversion : ici, un couple s'énerve au second plan, là c'est la comtesse qui s'irrite au premier plan.



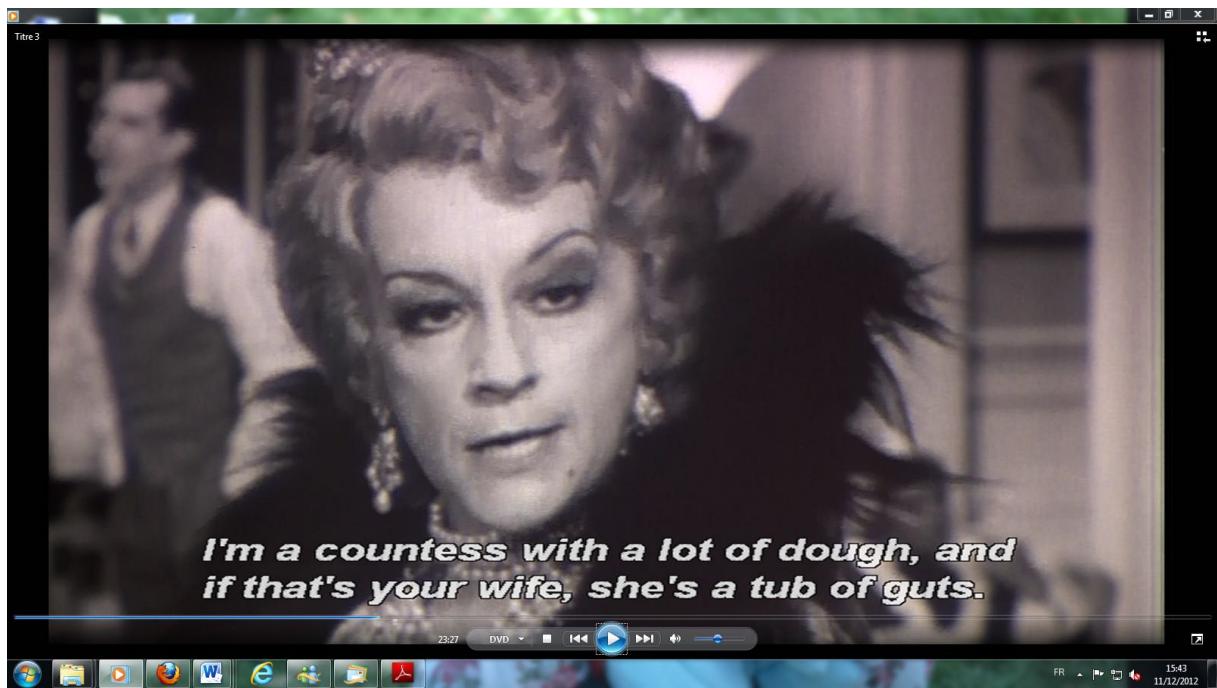
PLAN 6

— 5-7 et 6-8 prolongent l'inversion : ici, un couple s'énerve au second plan, là c'est la comtesse qui s'irrite au premier plan.



PLAN 7

— 5-7 et 6-8 prolongent l'inversion : ici, un couple s'énerve au second plan, là c'est la comtesse qui s'irrite au premier plan.



PLAN 8

— 5-7 et 6-8 prolongent l'inversion : ici, un couple s'énerve au second plan, là c'est la comtesse qui s'irrite au premier plan.



PLAN 8

MADAME BOVARY G FLAUBERT

Ils se plaçaient dans la salle basse d'un cabaret, qui avait à sa porte des filets noirs suspendus. Ils mangeaient de la friture d'éperlans, de la crème et des cerises. Ils se couchaient sur l'herbe ; ils s'embrassaient à l'écart sous les peupliers ; et ils auraient voulu, comme deux Robinsons, vivre perpétuellement dans ce petit endroit, qui leur semblait, en leur béatitude, le plus magnifique de la terre. Ce n'était pas la première fois qu'ils apercevaient des arbres, du ciel bleu, du gazon, qu'ils entendaient l'eau couler et la brise soufflant dans le feuillage ; mais ils n'avaient sans doute jamais admiré tout cela, comme si la nature n'existant pas auparavant, ou qu'elle n'eût commencé à être belle que depuis l'assouvisance de leurs désirs.

À la nuit, ils repartaient. La barque suivait le bord des îles. Ils restaient au fond, tous les deux cachés par l'ombre, sans parler. Les avirons carrés sonnaient entre les tolets¹ de fer ; et cela marquait dans le silence comme un battement de métronome, tandis qu'à l'arrière la bauce² qui traînait ne discontinueait pas son petit clapotement doux dans l'eau.

Une fois, la lune parut ; alors ils ne manquèrent pas à faire des phrases, trouvant l'astre mélancolique et plein de poésie ; même elle se mit à chanter :

Un soir, t'en souvient-il ? nous voguions, etc.

Sa voix harmonieuse et faible se perdait sur les flots ; et le vent emportait les roulades que Léon écoutait passer, comme des battements d'ailes, autour de lui.

Elle se tenait en face, appuyée contre la cloison de la chaloupe, où la lune entrait par un des volets ouverts. Sa robe noire, dont les draperies s'élargissaient en éventail, l'aminçissait, la rendait plus grande. Elle avait la tête levée, les mains jointes, et les deux yeux vers le ciel. Parfois l'ombre des saules la cachait en entier, puis elle réapparaissait tout à coup, comme une vision, dans la lumière de la lune.

Léon, par terre, à côté d'elle, rencontra sous sa main un ruban de soie ponceau³.

Le batelier l'examina et finit par dire :

- Ah ! c'est peut-être à une compagnie que j'ai promenée l'autre jour. Ils sont venus un tas de farceurs, messieurs et dames, avec des gâteaux, du champagne, des cornets à pistons, tout le tremblement ! Il y en avait un surtout, un grand bel homme, à petites moustaches, qui était joliment amusant ! et ils disaient comme ça : « Allons, conte-nous quelque chose..., Adolphe..., Dodolphe..., je crois. »

Elle frissonna.

- Tu souffres ? fit Léon en se rapprochant d'elle.

- Oh ! ce n'est rien. Sans doute, la fraîcheur de la nuit.

- Et qui ne doit pas manquer de femmes, non plus, ajouta doucement le vieux matelot, croyant dire une politesse à l'étranger.

¹ Pièces fixées à la coque sur lesquelles prennent appui les avirons.

² Cordage servant à l'amarrage.

³ Rouge vif comme le coquelicot

Puis, crachant dans ses mains, il reprit ses avirons.

QUESTION D'INTERPRETATION: En quoi peut-on dire que l'art devient sensibilité ?

BILAN :

Problématique : L'art est-il un miroir où l'on se mire ?

1) Oui, l'art est un miroir où l'on se mire, où l'on vient retrouver ses souvenirs

Ex Proust, le petit pan de mur jaune

2) Encore oui, l'art est un miroir révélateur de la vraie vie

Ex Proust « la vraie vie.... » (et Hegel, l'art nous saisit davantage)

Emotions données par l'art JJR (uniquement intellectuelles) / Arasse et les deux types d'émotions (le choc de la couleur et le sens qui se lève)

3) Et encore oui, l'art nous renvoie à nous mêmes

Daniel Arasse (le rôle du miroir dans les tableaux)