

Eliza Sasin

Université de Łódź

 <https://orcid.org/0000-0001-8220-1305>

eliza.sasin@edu.uni.lodz.pl

Décrire l'art, décrire la nature : correspondances chez Francis Poictevin

RÉSUMÉ

L'article présente l'image des correspondances baudelairiennes telles qu'elles émanent de l'œuvre littéraire de Francis Poictevin (1854-1904), dont la vision est réalisée d'une manière impressionniste et symbolique, combinée à la sensibilité aux détails. Nous nous y penchons sur l'aspect vertical et horizontal des correspondances. Dans sa première partie, la contribution aborde des restitutions synesthésiques des paysages panthéistes et mystiques. La seconde partie concerne des descriptions des tableaux, en tenant compte de la transposition d'art et de nombreuses *ékphraseis*. La nature fragmentaire d'écriture artiste de Poictevin et la singularité de sa phrase poétique lui permettent de créer des images littéraires particulièrement vivides. Il s'agit de voir quelles techniques l'auteur a employées pour décrire les paysages et les tableaux, quelle est la relation entre les deux types d'impressions, et comment l'emploi des correspondances baudelairiennes influence le style de Francis Poictevin.

MOTS-CLÉS – correspondances horizontales, correspondances verticales, nature, art, paysage, *ékphrasis*, Francis Poictevin, prose poétique

Describing Art, Describing Nature: Correspondences in the Work of Francis Poictevin

SUMMARY

The article examines the image of Baudelairean correspondences as they emerge in the literary oeuvre of Francis Poictevin (1854-1904), whose vision is rendered in an impressionistic and symbolic manner, marked by a keen sensitivity to detail. The study explores both the vertical and horizontal dimensions of correspondences. The first part of the article addresses the synesthetic depictions of



© by the author, licensee University of Lodz – Lodz University Press, Lodz, Poland. This article is an open access article distributed under the terms and conditions of the Creative Commons Attribution license CC BY-NC-ND 4.0 (<https://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/4.0/>)

Received: 05.01.2025. Revised: 23.03.2025. Accepted: 10.04.2025.

Funding information: Université de Łódź. **Conflicts of interests:** None. **Ethical considerations:** The Authors assure of no violations of publication ethics and take full responsibility for the content of the publication. **The percentage share of the author in the preparation of the work is:** 100%. **Declaration regarding the use of GAI tools:** not used.

pantheistic and mystical landscapes. The second focuses on descriptions of paintings, emphasising the transposition of art and numerous *ekphraseis*. The fragmentary nature of Poictevin's *écriture artiste* and the uniqueness of his poetic phrasing enable him to create particularly vivid literary images. The analysis seeks to identify the techniques employed by the author to describe landscapes and paintings, to elucidate the relationship between these two types of impressions, and to examine how the use of Baudelairean correspondences influences Francis Poictevin's stylistics.

KEYWORDS – horizontal correspondences, vertical correspondences, nature, art, landscape, *ekphrasis*, Francis Poictevin, poetic prose

Lecteur fervent de Baudelaire, Francis Poictevin, dans ses œuvres littéraires écrites entre 1882 et 1884, trahit une forte inspiration de l'auteur des *Fleurs du Mal*, de manière à la fois implicite et explicite. Des contemporains de Poictevin ont également remarqué et commenté certains points communs entre sa création littéraire et celle de Baudelaire. Gaston Davenay en parle ainsi :

Francis Poictevin, dont la nature visionnaire donne à tout ce qu'il écrit une originalité si curieuse, ne semble-t-il pas mériter les lignes de Théophile Gautier écrivit jadis au sujet de Baudelaire: « Une phrase, un mot – un seul – bizarrement choisi et placé, peut évoquer un monde inconnu de figures oubliées et pourtant amies, raviver les souvenirs d'existences antérieures et lointaines, faire pressentir autour de nous un chœur mystérieux d'idées évanouies, murmurant à mi-voix parmi les fantômes des choses qui se détachent incessamment de la réalité ». Toutes les pages de *Presque* et de *Tout Bas* son merveilleusement définies et analysées dans cette pensée du maître ciseleur de pensées : et c'est assurément une des raisons du succès de M. Poictevin, son succès d'hier et de demain¹.

De nos jours, un autre rapprochement apparaît dans les analyses de Federica D'Ascenzo : « [l]a sentence que lança en 1857 Jules Barbey d'Aureville à l'égard de Baudelaire – “Après les *Fleurs du mal*, il n'y a que deux partis à prendre pour le poète qui les fit éclore : se brûler la cervelle, ou se faire chrétien” – semble étrangement s'adapter à Francis Poictevin »². Laurence Brogniez, quant à elle, constate que « [l]a ville de Poictevin est aussi celle des “Tableaux parisiens” de Baudelaire »³. Enfin, au début des *Paysages*, l'auteur lui-même cite deux premières strophes des *Correspondances*, plaçant ainsi la totalité de son œuvre sous le signe de Baudelaire.

Face à l'opposition dominante à l'époque entre nature et culture, Francis Poictevin ne se limite dans ses œuvres à aucun de ces volets et puise dans la richesse des deux. Il se penche sur le premier pour créer des restitutions des paysages ; en

¹ G. Davenay, « Au jour le jour. La femme céleste », *Le Figaro*, 25 septembre 1893, n° 268, p. 1.

² F. Poictevin, *Songes*, éd. F. D'Ascenzo, Milano, Edizioni Universitarie di Lettere Economia Diritto, 2012, p. 32.

³ L. Brogniez, « La Ville et ses doubles : les paysages urbains de Francis Poictevin », in *Les Villes du symbolisme*, Bruxelles, Peter Lang/Archives et Musée de la Littérature, 2007, p. 189.

ce qui concerne le second, notre auteur s'inspire largement de la peinture. Le but du présent article est de repérer dans ces deux sphères⁴, sur la base d'extraits choisis des ouvrages de Poictevin, la présence des correspondances baudelairiennes, en tenant compte de leur aspect vertical – l'échange entre l'imperfection terrestre et l'idéal platonicien – et de l'aspect horizontal – l'échange synesthésique entre les sens – utilisés afin de décrire la nature et l'art. En outre, il importera de vérifier quelles techniques l'auteur a utilisées pour créer les deux types d'impressions, pour ensuite démontrer les similitudes entre elles. Enfin, nous tâcherons de répondre à la question de savoir comment ces aspects influencent le style de Francis Poictevin.

Si de nombreuses impressions naturelles sont présentes dans l'œuvre de Poictevin dès le début de sa création, et souvent dès les premières lignes, la fréquence d'apparition des œuvres picturales et la richesse de leurs descriptions augmentent progressivement avec chaque ouvrage. Dans les premiers textes (*La Robe du moine*, *Ludine*), il n'y a que des mentions de titres, tandis que dans les œuvres ultérieures (surtout *Paysages* et *Petitau*), Poictevin crée des descriptions de peintures de plusieurs pages. Cela est étroitement lié au développement du style individuel de l'auteur⁵ et à l'abandon progressif de la narration propre aux romans au profit d'une prose poétique combinée à un journal impressionniste, ainsi qu'à la l'intérêt croissant de Poictevin pour le mysticisme qui, dans le cas de l'auteur, correspond entre autres à l'introduction d'*ékphraseis*. Dans cette perspective, il semble naturel de commencer par des exemples liés au monde de la flore.

1. Décrire la nature

Avant de passer à l'analyse d'exemples, il convient de noter que la nature chez Poictevin ne se réduit pas à la seule description esthétique. Non seulement elle constitue un arrière-plan et un cadre pour les événements, les sentiments et les pensées des personnages, mais elle sert également de facteur d'organisation de l'œuvre, notamment en marquant le passage du temps à travers des informations sur les saisons, les heures de la journée et le temps météorologique. De plus, elle est une actrice active possédant sa propre subjectivité et, dans de nombreux cas, écrite avec une majuscule, elle apparaît comme le temple baudelairien.

⁴ Bien qu'à l'époque, la nature et la culture constituent deux sphères opposées, il existe une perspective qui permet de percevoir comme sororales les deux types d'impressions de Poictevin. Citons à ce sujet Daniel Bergez : « Même si l'étymologie le lie au "pays" – le lieu naturel que l'on habite et connaît, – le "paysage" est une invention tout artificielle, une création historique et esthétique où les responsabilités de la littérature et de la peinture – en plus des déterminations culturelles globales – sont partagées. Le paysage est devenu une structure *a priori* de notre perception de la nature, au point de faire oublier l'artifice qui le constitue » (*Le texte et la toile. Peintres et écrivains en dialogue*, Paris, Armand Colin, 2020, p. 129).

⁵ Disciple d'Edmond de Goncourt, Francis Poictevin, d'ouvrage en ouvrage, développait sa propre variante de l'écriture artiste.

Dans ses œuvres, Francis Poictevin fait référence aux quatre éléments. À la fois explicitement et implicitement, ils nourrissent son imagination créatrice. Un exemple tiré de *Songes* illustrera l'utilisation du premier élément, à savoir l'eau. Le protagoniste, un petit garçon Jacques, fait pour la première fois l'expérience de son étendue. L'enfant remarque la puissance de la mer, son immensité, son caractère unique et son avantage significatif sur le monde terrestre – il connaît intuitivement l'idéal incarné par l'immensité de la mer, qui s'inscrit dans l'imaginaire symboliste :

Il avait voulu seulement rire avec la mer. Car il la voit qui occupe tout, avec son grand roulement toujours. La terre, auprès, est devenue si peu de chose ? [...] Sans comparaison, elle approche le plus de ce qui s'étend à perte de vue sur sa tête. De partout il lui entre que la mer c'est quelque chose d'énorme, avec quoi on ne lutte ni ne joue. [...] Et puis, elle a une eau qui ne mouille pas comme les autres. Jacques ne se rassasie pas de la mer. La mer [...] est tout ce qui n'étant pas vu, prête à des suppositions infinies⁶.

Une propriété bien particulière de l'eau revient à maintes reprises dans les œuvres de Poictevin : sa surface, tel un miroir, reflète le ciel, et avec lui le soleil, la lune, les étoiles et les nuages. De cette façon, les deux azurs fusionnent en un seul, symbolisant une correspondance verticale entre les mondes terrestre et extraterrestre. « Cette eau vaste, fusante à ces minutes en une alchimie ombrée et vive, mirait, mariait de mirifique sorte les teintes divines »⁷, écrit l'auteur dans *Paysages*. De même dans *Songes*, le lac Léman est décrit comme une « cuve purpurine, nage la colonne du soleil ; et elle s'écourte, s'affaisse. Des chants, entendus de l'estacade, leur donnèrent l'impression d'une musique de dessous les eaux »⁸. Une image poétique qui, grâce à l'indication de la couleur et du son, encore renforcé par le rythme de la phrase et les assonances, s'enrichit de l'aspect horizontal de la correspondance. Ce procédé littéraire s'accomplit dans le fragment où la mer est remplacée par un fleuve :

Dans la barque, à la nuit, Paul restait à l'embouchure du fleuve, près de Bizeux où, au printemps, se déteint le violet des jacinthes, d'une odeur radoucie de soir ; et le clapotis de l'eau refoulée, et le bercement ondulante, et par intervalles des lames qui se cuivrent, et le problématique de l'entour l'emplissaient de ravissements obscurs⁹.

Cette citation nous fournit d'autres informations sur les correspondances horizontales. Pour décrire le paysage du soir, l'auteur utilise des phrases qui reflètent les sens : il voit la couleur des fleurs, sent l'odeur du soir, entend le bruit de l'eau,

⁶ F. Poictevin, *Songes*, Bruxelles, H. Kistemaekers, 1884, p. 8-17.

⁷ F. Poictevin, *Paysages et nouveaux songes*, Paris, Librairie de la Revue indépendante, 1888, p. 124.

⁸ F. Poictevin, *Songes... op. cit.*, p. 93.

⁹ F. Poictevin, *Petitau*, Bruxelles, H. Kistemaekers, 1885, p. 21-22.

sent le balancement du bateau. Les échos sonore et rythmique jouent aussi leur rôle. L'auteur y parvient par l'utilisation de mots tels qu'« ondulant », « intervalles », de sons répétés qui produisent l'assonance et que l'on peut diviser en deux groupes. Le premier – « r » et « l » – donne l'impression d'une continuité sonore, d'une liquidité de l'eau. Le second – « b » et « p », « d » et « t » – ajoute de la profondeur, en imitant le clapotis bruyant des vagues. En tenant compte du souffle et de l'accentuation, l'on peut proposer une segmentation rythmique selon la notation suivante : 3/2/3/4/3/4//2/4/3/3/3//4/4/4/2/4/3/3/4/4. Les groupes sont courts au début, le rythme est saccadé, et au fur et à mesure que la phrase se déroule, il devient de plus en plus fluide, pour enfin se clore par une stabilité. Imitant le flux naturel, le rythme syncopé correspond avec le contenu de la phrase. L'effet de musicalité est en outre renforcé par l'utilisation répétée de la conjonction « et » ainsi que par une longue phrase complexe au lieu de plusieurs phrases simples. Remarquons aussi « la nuit » qui ouvre la citation et les « ravissements obscurs » qui la ferment – ils créent une attelle grâce à laquelle toute l'impression est noyée dans l'obscurité, qui à son tour est associée au mystère et à l'ombre liés, eux, au monde extraterrestre.

Un autre élément qui inspire Poictevin est la terre. À la suite de Baudelaire, il décrit les arbres qui y poussent. Ces « vivants piliers »¹⁰ sont enracinés dans le sol, mais ils grimpent vers le haut, atteignant le ciel avec leurs couronnes, reliant horizontalement et symboliquement les deux sphères. Ils constituent l'un des éléments les plus courants de la flore que notre auteur inclut dans ses impressions. Poictevin décrit « les marronniers des Champs-Élysées [qui] surprennent heureusement de rester des arbres, tandis qu'ils simulent des bronzes d'art, de vieux bronzes »¹¹. La dimension de la correspondance s'en trouve élargie, grâce à une métaphore qui fait référence à l'art.

L'air semble également avoir plusieurs significations. Cet élément, dans son caractère éphémère et transparent, se déplace horizontalement entre les mondes, et verticalement, il a la capacité de transporter les parfums. Dans *Paysages*, nous lisons : « Le parfum de vénusté un peu onctueuse des jacinthes [...] nous surprend dans même la brise matinale, parfum vagabondant qui presque transportait et soudainement dans de l'invisible »¹². Ici, grâce à l'adjectif « onctueuse », l'air, outre l'odorat, possède également une propriété reconnaissable au sens du toucher. Un autre élément que ce vent peut transporter, sont les souvenirs et les sentiments, qui constituent une référence supplémentaire au monde immatériel. Or, Poictevin écrit : « Les variations à l'infini du vent d'ouest dans les feuillages, rien qui nous remue plus longuement. [...] Il se savait, on eût dit, fondre au plus intime des

¹⁰ Ch. Baudelaire, « Correspondances », *Les Fleurs du mal*, Paris, Poulet-Malassis et de Broise, 1857, p. 19-20.

¹¹ F. Poictevin, *Heures*, Paris, A. Lemerre, 1892, p. 39.

¹² F. Poictevin, *Paysages... op. cit.*, p. 122.

souvenirs de l'écouteur »¹³. Dans un autre passage, désigner l'homme comme un écouleur implique que le vent produit du son, ce qui élargit encore la palette sensorielle. Notons enfin que le vent et l'odeur permettent à l'auteur d'inclure également les morts dans le monde immatériel qu'il a créé, ce qui se réalise dans une métaphore synesthésique : « Les parfums, des âmes qui furtivement vous visitent. Le benjoin pharmaceutique a la couleur de son parfum : splendeur automnale, or qui se charge, enivrement lent, intense »¹⁴.

Tournons-nous enfin vers le dernier élément : le feu. Poictevin lui confère une propriété spécifique. En effet, c'est le seul élément qu'un homme puisse provoquer et ainsi, de sa propre initiative, tenter de se connecter au monde d'au-delà :

Ce soir, je ranime un peu le feu de bois, il devient doux plus qu'inquiétant de se sentir en une attente espérante de ce qui n'a pas apparu encore, de quelque intangible présence [...] je vois de biais s'aviver le silence dans la non entièrement imperceptible oscillation de la suspension, jardinière de faïence blanche et bleuâtre enguirlandée de sphères de cristal; et les feux blancs dans ces petites sphères facettées ont un vacillement presque scintillant, il y a là un dernier écho, affaibli à l'infini, de la grande vie. Et les pâles verts jaunes du genêt et de la mimosa prennent un air d'ombres touchantes¹⁵.

Le protagoniste n'agit plus intuitivement. Il allume consciemment un feu car il sait qu'il évoquera ainsi des ombres – des acteurs de l'au-delà qui lui ouvrent un monde surréel d'idéaux. En suspens, il attend avec espoir l'apparition d'une présence jusqu'alors inconnue qui semble peu à peu le toucher. Encore une fois, nous avons affaire à une métaphore de correspondance verticale, créée à partir d'éléments horizontaux synesthésiques.

Dans les passages précédents, nous avons déjà vu que le langage avait son rôle dans les impressions de Poictevin. Cependant, pour montrer à quel point il est important, regardons l'exemple suivant :

Un soir, dans des flaques sur le chemin, un charme qui fait peur presque, car le sol se desserre, là, en de folles lueurs de feu et d'eau combinés. Les arbres se recouvrent, le ciel à l'arrière les éclaire trop tôt d'un rêve. Ce jaune pourpré de canarine déjà se matit dans le jonquille, qui vite s'efface. Après le coucher du soleil, des nuées mauves, à l'ouest, se développent, s'allongent, en un amincissement d'elles-mêmes, de leur nuance ; elles étendent l'espace. Et il s'écarte au-delà. Un quart-d'heure après le coucher du soleil, dans la décroissance subtile des teintes, le jaune d'ambre, le vert-pomme, le bleu argentin se dissipent en un blanc. Lice et Jacques gardent un regret de senteurs qui s'évaporent, de sons qui tombent¹⁶.

L'impression ci-dessus est une combinaison de tous les éléments mentionnés jusqu'à présent. Extrêmement synesthésique et riche en correspondances, tant

¹³ *Ibid.*, p. 78.

¹⁴ F. Poictevin, *Songes... op. cit.*, p. 112.

¹⁵ F. Poictevin, *Presque*, Paris, A. Lemerre, 1890, p. 152-153.

¹⁶ F. Poictevin, *Songes... op. cit.*, p. 111-112.

horizontales que verticales, l'image est créée à l'aide d'un langage plein d'oxymores, qui suscitent le mystère, et d'un vocabulaire propre aux arts visuels¹⁷. L'auteur décrit les couleurs changeantes avec une précision de peintre et prête attention aux nuances. Lui-même se qualifie de « nuanceur »¹⁸, ce qui, à son avis, exclut l'utilisation de synonymes : il croit profondément aux différences subtiles entre les mots qui ne peuvent se remplacer¹⁹.

2. Décrire l'art

Le haut niveau du lexique pictural nous incite à prêter également attention aux fragments qui concernent les œuvres d'art visuel. Or, Poictevin évoque directement des tableaux – en indiquant toujours le nom du peintre, parfois l'école, moins souvent le titre de l'œuvre. Cependant, la peinture est toujours explicitement définie. Les héros littéraires suivent les chemins de l'auteur lui-même et contemplent les œuvres d'art dans les musées, principalement au Louvre. Les descriptions d'œuvres contenues dans ses textes littéraires constituent un développement verbal d'une œuvre picturale et contiennent des éléments interprétatifs, s'inscrivant dans la définition de l'*ekphrasis*. Nous développerons ce concept dans deux de ses champs sémantiques, en commençant par le premier, défini par Judith Laberthe-Postel comme une « figure de rhétorique dont le principe consiste à décrire une œuvre d'art, comme une peinture ou tout objet ouvragé, que ces œuvres soient fictives ou réelles »²⁰. Pour illustrer une transposition d'art interprétée par Poictevin, considérons un fragment de *Petitau* :

Le Vinci emportait en des régions aux bleus qui se vaporisent, se glacent, et où il éprouvait, lui, comme reconnaître de ses rêves. Il voyait le poème, dont l'acuité se dérobait dans la distance, un poème renvoyant des échos presque de douleur, tant ils revenaient longuement de loin. Poigné et heureux en face de ces figures fuselées, flottantes sur « l'infini d'horizons », il appropriait ce mot de Michelet, son écrivain préféré, à son peintre préféré²¹.

¹⁷ « M. Francis Poictevin est un plastique ; il a pris à tâche de peindre les moindres choses et d'en rendre le contour, le relief et la couleur. Il y réussit le plus souvent ; je n'en dis pas plus long sur cet hérétique de peur d'être accusé de sentir moi-même un peu le roussi du fagot », commente Philippe Gille (« Revue bibliographique », *Le Figaro*, 29 février 1888, n° 60, p. 5).

¹⁸ Le 3 novembre 1886, dans une lettre à Gustave Geffroy, Francis Poictevin écrit : « Je ne suis pas un romancier, je ne crois être qu'un nuanceur ». R.-P. Colin, *Dictionnaire du naturalisme : Tome 2. Suppléments, repentirs & documents*, Tusson, Du Lérot Editeur, 2023, p. 176.

¹⁹ Il explique cette idée dans *Songes* : « Et les mots étaient des symboles, sans synonymie possible, qui demandent, pour dégager tout leur éclat, qu'on scrute leurs origines ; dans le commun des bouches, ils s'encroûtent de tartre » (*op. cit.*, p. 92).

²⁰ J. Laberthe-Postel, *Littérature et peinture dans le roman moderne : une rhétorique de la vision*, Paris, L'Harmattan, 2002, p. 21-22.

²¹ F. Poictevin, *Petitau... op. cit.*, p. 61.

Poictevin donne au bleu les propriétés de l'eau : la couleur dans son imaginaire change l'état de la matière. Avec les rêves, il fait à nouveau référence à l'au-delà. De plus, il introduit la correspondance des arts en soulignant le parallèle entre la peinture et le poème, et de nombreuses allitérations qui font jouer la musicalité. Il complète l'*ekphrasis* en mettant en avant la charge émotionnelle. Aussi, l'auteur ajoute-t-il sa propre interprétation²² et démontre la capacité de l'art à absorber complètement l'attention ; le héros du texte cesse de remarquer ce qui l'entoure et se perd dans la contemplation. Les descriptions émotionnelles favorisent une relation avec le tableau :

Un moine de Vélasquez, à la fraîche rasure, à l'épanouissement un peu goguenard, c'était bien l'humble, grossière réalité. Pourtant, quelle paix présente dans cette peinture ? Paul n'était pas incommodé de l'externe mouvement de l'homme. Fictif et plus creusé, le moine déroulait son être²³.

Le mystère, l'ambiguïté et les références au monde immatériel que l'on pourrait remarquer dans les descriptions de la nature sont également fortement présents dans le cas de la peinture :

Entrecachée, entrevue dans une féerie florale qui en quelque sorte la revêt, cette nubile tête ambiguëment hermétique du Printemps de Botticelli [...]. Physionomie également éloignée des émotions connues, ou même des fièvres moins communes, dans ces yeux lointainement fermenté et scintille le mystère recélé des choses²⁴.

Notons que l'auteur place des descriptions d'œuvres d'art dans un texte intitulé *Paysages*, ce qui suggère sa perception. Le parallèle entre art et nature sera illustré par le dernier exemple tiré du texte mentionné :

[...] la femme de Holbein, par le rose agonisant des mains un peu molles qui sortent des manchettes de mousseline d'un ambre effacé. De la femme de Rembrandt ce qui m'enchantait, c'est l'imbibition lumineuse du nez baignant ce semble dans son ombre, vague triangle d'une nuit moelleuse où le soleil évanoui palpait de souvenir ; et c'est la larme d'ombre, tombée d'une des perles en poire d'un orient amolli, larme doucement vive, jouant dans le jaune crépusculaire de cette chair²⁵.

Remarquons que Poictevin développe sans cesse sa palette des correspondances, attribuant des émotions aux couleurs, décrivant des textures liées au sens du toucher, et introduisant un champ lexical propre à l'eau – on peut s'en imbiber, s'y baigner. Tout comme il utilisait des techniques empruntées à la peinture pour

²² L'aspect de l'interprétation qui nourrit les descriptions a été soulevé par Paweł Gogler dans son travail sur les problèmes concernant la perception de l'*ekphrasis* : „Kłopoty z ekfrazą”, *Przestrzenie Teorii*, 2004, z. 3/4, p. 137-152.

²³ F. Poictevin, *Petitau... op. cit.*, 1885, p. 61.

²⁴ F. Poictevin, *Paysages... op. cit.*, p. 175-176.

²⁵ *Ibid.*, p. 176.

des impressions naturelles, il s'inspire de la nature pour décrire les peintures, mentionnant la résine ou précisant la nuance de jaune comme celle visible au crépuscule. Cela semble réaliser son souhait, qu'il exprime dans une lettre à Mallarmé :

Oh ? combien la Mer surtout m'enivre, me passionne et désespérément ? La peindre est mon rêve, mon action en quelque sorte. Mais je me perds souvent en mon impuissante contemplation, muettement adorante. Que je me sens donc insignifiant, manquant du vocalable seul rendant, en face de la Déesse ?²⁶

L'*ekphrasis* réalisée par Poictevin peut donc être appréhendée dans ses deux champs sémantiques. Dans un sens plus restreint, elle se présente comme une description précise et vivante d'une œuvre d'art, constituant un développement textuel de celle-ci, enrichi par une interprétation. Poictevin l'étoffe également par des références métatextuelles, telles que l'auteur de la peinture ou, plus rarement, son titre. Grâce aux procédés stylistiques analysés précédemment, l'auteur efface la frontière entre l'œuvre de la culture et celle de la nature. Ses impressions paysagères se caractérisent par un haut degré de picturalité dans leur représentation, ce qui permet d'appliquer à celles-ci un sens plus large de l'*ekphrasis*, selon lequel c'est bien une description vivante et picturale, mais son objet n'est pas strictement défini²⁷ ; pour citer James Heffernan, c'est « une représentation verbale d'une représentation visuelle »²⁸.

Dans ces deux cas, l'usage des correspondances baudelairiennes sert, d'une part, à stimuler l'imagination du lecteur par une représentation aussi plastique que possible de l'image ou du paysage perçu. D'autre part, ces correspondances, la synesthésie ainsi que le dialogue entre les arts plastiques, la littérature et même la musique entretiennent un lien étroit avec la vision mystique de la nature chez Baudelaire.

Il n'est pas anodin de souligner que l'on se trouve ici face à un genre liminaire, la prose poétique, où les mots ne se limitent pas à des signes véhiculant un sens, mais deviennent eux-mêmes des centres d'attention. De ce fait, la picturalité dans l'œuvre de Poictevin est à la fois directe et indirecte. De surcroît, les marques d'un journal intime impressionniste visibles dans ces textes attestent que les descriptions de tableaux et de paysages constituent une finalité en soi, et ne sont pas des éléments subordonnés à d'autres procédés narratifs.

*

²⁶ F. Poictevin, « Lettre VIII à Stéphane Mallarmé, Arcachon, mercredi soir [29 octobre 1884] », *Documents Stéphane Mallarmé*, présentés par C. P. Barbier, Paris, Nizet, 1973, tome IV, p. 352.

²⁷ Puisant dans la tradition rhétorique, l'on peut citer à ce propos Aelius Theon qui définit l'*ekphrasis* en tant qu'« un discours qui nous fait faire le tour (*periégématikos*) de ce qu'il montre (*to dèloumenon*) en le portant sous les yeux avec évidence (*enargós*) » (*Progymnata*, traduction française Rabau, 2000, p. 63).

²⁸ « Verbal representation of visual representation ». J. A. W. Heffernan, *Museum of Words. The Poetics of Ekphrasis from Homer to Ashbery*, Chicago, University of Chicago Press, 1993, p. 3.

En résumant les analyses ci-dessus, l'on peut dire que la nature et l'art dans l'œuvre de Poictevin fonctionnent comme des entités complémentaires, s'inspirant mutuellement, et dont la fusion permet au monde terrestre de se tourner vers le monde de l'idéal platonicien. Les sens, les couleurs, les éléments, les lumières, les ombres, les sons et les plantes créent un tout synesthésique, absolu, vivant et plein de symboles. Un trait commun à la description des paysages et des peintures est la sensibilité aux détails et aux nuances, ainsi qu'une perception qui prend en compte tous les sens, ce qui prouve une fois de plus l'implication de Poictevin dans le monde de la nature et de l'art. Le langage de Poictevin, hermétique et saturé de modifications lexicales et syntaxiques, évoque le concept baudelairien selon lequel l'artiste est invité par la nature à déchiffrer ses symboles.

Les critiques contemporains de Poictevin lui reprochent son incapacité à créer des liens entre les différents éléments de ses œuvres²⁹. Nous proposons une interprétation alternative, qui nécessite un changement d'optique : alors qu'au niveau macro les œuvres de Poictevin apparaissent fragmentaires et constituent une sorte de collage d'impressions, au niveau micro les images individuelles sont cohérentes, la synesthésie des sens et le style pictural impliquent une superposition de tous les éléments et créent des écosystèmes animés de détails et d'acteurs soigneusement décrits qui interagissent les uns avec les autres, en vue de créer une prose poétique synchrétique.

Bibliographie

- Baudelaire, Charles, *Les Fleurs du mal*, Paris, Poulet-Malassis et de Broise, 1857
- Bergez, Daniel, *Le texte et la toile. Peintres et écrivains en dialogue*, Paris, Armand Colin, 2020
- Brogniez, Laurence, « La Ville et ses doubles : les paysages urbains de Francis Poictevin », in *Les Villes du symbolisme*, Bruxelles, Peter Lang/Archives et Musée de la Littérature, 2007
- Colin, René-Pierre, *Dictionnaire du naturalisme : Tome 2. Suppléments, repentirs & documents*, Tusson, Du Lérot Editeur, 2023
- Davenay, Gaston, « Au jour le jour. La femme céleste », *Le Figaro*, 25 septembre 1893, n° 268
- Gille, Philippe, « Revue bibliographique », *Le Figaro*, 29 février 1888, n° 60
- Gogler, Paweł, „Kłopoty z ekfrazą”, *Przestrzenie Teorii*, 2004, c. 3/4, p. 137-152
- Heffernan, James A. W., *Museum of Words. The Poetics of Ekphrasis from Homer to Ashbery*, Chicago, University of Chicago Press, 1993
- Laberthe-Postel, Judith, *Littérature et peinture dans le roman moderne : une rhétorique de la vision*, Paris, L'Harmattan, 2002
- Poictevin Francis, *Heures*, Paris, A. Lemerre, 1892
- Poictevin, Francis, « Lettre VIII à Stéphane Mallarmé, Arcachon, mercredi soir [29 octobre 1884] », *Documents Stéphane Mallarmé*, présentés par C. P. Barbier, Paris, Nizet, 1973, tome IV

²⁹ Alphonse Daudet dans une lettre-préface écrit : « Vous faites vivre un portrait, mais le tableau vous embarrasse ; et c'est la vie de relation qui manque à toutes ces figures lumineusement évoquées ». F. Poictevin, *La Robe du moine*, lettre-préface d'A. Daudet, Paris, Sandoz, 1882, p. VII.

- Poitevin, Francis, *La Robe du moine*, lettre-préface de A. Daudes, Paris, Sandoz, 1882
 Poitevin, Francis, *Paysages et nouveaux songes*, Paris, Librairie de la Revue indépendante, 1888
 Poitevin, Francis, *Petitau*, Bruxelles, H. Kistemaekers, 1885
 Poitevin, Francis, *Presque*, Paris, A. Lemerre, 1890
 Poitevin, Francis, *Songes*, Bruxelles, H. Kistemaekers, 1884
 Poitevin, Francis, *Songes*, éd. F. D'Ascenzo, Milano, Edizioni Universitarie di Lettere Economia Diritto, 2012
 Theon, Aelius, *Progymnata*, traduction française Rabau, 2000

Eliza Sasin – doctorante à l'École Doctorale des Sciences humaines de l'Université de Łódź. Elle consacre sa thèse à l'œuvre de Francis Poitevin. Ses recherches portent sur la poésie et la prose poétique du XIX^e siècle ; elle s'intéresse notamment à l'esthétique du symbolisme et du décadentisme, à l'évolution des formes littéraires, au féminisme et à l'écopoétique. Autrice d'articles consacrés à la poésie francophone fin-de-siècle.