



Presses
Universitaires
de Provence

IMPORTANT

Dès la publication de l'ouvrage collectif auquel vous avez contribué, les PUP vous autorisent à publier le tiré à part « éditeur » uniquement sur une plateforme de science ouverte publique (HAL)

Sur une plateforme privée (Academia, ResearchGate etc.), merci de ne faire figurer que le lien vers HAL

Les PUP vous conseillent de choisir la licence CC-BY-SA pour la protection de votre travail, en conformité avec les recommandations d'OpenEdition Journals

Nous vous remercions

amU Aix
Marseille
Université

Éditions

cahiers d'études romanes

nouvelle série, n° 51 (2/2025)



L'image réinterprétée

Dynamiques relationnelles
entre et avec les images



Centre Aixois
d'Études Romanes
Aix Marseille Université



Volume sous la direction de
Mathieu Corp et Perle Abbrugiati

Équipe éditoriale de ce numéro
Ilaria Splendorini, Perle Abbrugiati, Mathieu Corp, Greta Gribaudo

Cahiers d'études romanes
Aix Marseille Université

Direction
Claudio Milanese

Comité de rédaction
Perle Abbrugiati, Dante Barrientos Tecún, Rodrigo Diaz Maldonado, Gérard Gómez,
Yannick Gouchan, Sophie Saffi

Équipe éditoriale
Perle Abbrugiati, Dante Barrientos Tecún, Estelle Ceccarini, Maud Gaultier, Yannick
Gouchan, Michel Jonin, Pierre Lopez, Stefano Magni, Estrella Massip, Claudio Milanese,
Judith Obert, Ilaria Splendorini, Michela Toppano

Comité de lecture
Aix-Marseille Université
Perle Abbrugiati, Dante Barrientos Tecún, Pascal Gandoulphe, Yannick Gouchan, Gérard
Gómez, Colette Collomp, Stefano Magni, Claudio Milanese, Sophie Saffi, Brigitte Urbani

Autres universités

Silvia Contarini (Université Paris Ouest Nanterre La Défense, CRIX/Études Romanes),
Christian Del Vento (Université Paris 3, CIRCE/LECEMO), Andrea Fabiano (Université Paris-
Sorbonne, ELCI), Ugo Fracassa (Université Roma Tre), Monica Jansen (Universiteit Utrecht),
Christian Lagarde (Université Perpignan Via Domitia, CRESEM/CRILAUP), Stéphanie
Lanfranchi (ENS Lyon, Triangle), Dante Liano (Università Cattolica, Milano), Marc Marti
(Université de Nice Sophia Antipolis, LIRCES), Alessandro Martini (Université Lyon 3, LUHCIE
Grenoble 3), Philippe Merlo (Université Lumière Lyon 2, Passages XX-XXI), Philippe Meunier
(Université Lumière Lyon 2, IHRIM), Ana Cecilia Ojeda (Universidad Industrial Santander,
Bucaramanga), Matteo Palumbo (Università degli Studi di Napoli Federico II), Nestor
Ponce (Université Rennes 2, ERIMIT), Sébastien Rutes (Université de Lorraine, LIS), Niccolò
Scaffai (Université de Lausanne), Franca Sinopoli (Università Roma La Sapienza), Arnaldo
Soldani (Università di Verona), Mirko Tavosanis (Università di Pisa), Rubén Torres Martínez
(UNAM, Universidad Nacional Autónoma de México), Gianni Turchetta (Università degli
Studi, Milano), Bart Van Den Bossche (Université de Louvain), Margherita Verdirame
(Università di Catania), Christilla Vasserot (Université Paris 3, CRICCAL)

Secrétariat de rédaction
Christine Carcassonne

© Cahiers d'études romanes est mis à disposition selon les termes de la licence créative
Commons Attribution - Pas d'utilisation commerciale - Pas de modification 4.0
International CER

cahiers d'études romanes
51

L'image réinterprétée

Dynamiques relationnelles
entre et avec les images

Centre aixois d'études romanes
CAER (UR 854)

2025

PRESSES UNIVERSITAIRES DE PROVENCE

Illustration de couverture

Almudena Romero, *The Act of Producing. From The Pigment Change*, 2020,
photographie imprimée sur une feuille de plante, 20 x 30 cm environ,
avec l'aimable autorisation de l'artiste.

PRESSES UNIVERSITAIRES DE PROVENCE
Aix-Marseille Université

CC BY NC ND

29, avenue Robert-Schuman – F – 13621 Aix-en-Provence CEDEX 1
Tél. 33 (0)4 13 55 31 91

pup@univ-amu.fr – Catalogue complet sur presses-universitaires.univ-amu.fr

DIFFUSION LIBRAIRIES : AFPU DIFFUSION www.afpu-diffusion.fr

DISTRIBUTION LIBRAIRIES : DILISCO Groupe Albin Michel

Sommaire

Perle Abbrugiati	
Avant-propos. L'image en mutation	9
Mathieu Corp	
Introduction. Images en relation	11

Quand l'image se fait texte

Greta Gribaudo	
Le tableau sous le texte. Les vagues insaisissables d'Italo Calvino	25
Silvia Ferrari	
Una galleria d'arte nello specchio d'un sonetto	
<i>Piture parolà</i> di Giovanni Tesio e la traduzione	
<i>14 secondes. L'art réfléchi dans un sonnet</i> di Perle Abbrugiati	47
Gianluca Leoncini	
Transpositions d'atmosphères picturales dans <i>Les Fleurs du mal</i>	
sous le prisme de Gesualdo Bufalino	77
Laura Ciffolillo	
Le « divin Arétin » et le « divin Titien »	
Regards croisés entre dons, échanges visuels et textuels	105

Quand le texte crée des images

Stéphane Lojkin	
Entre nœud et lieu	
Géo-stratégie du <i>Roland furieux</i>	125
Aitana Goicoechea	
Palas-Minerva y la reinterpretación de la imagen de poder	
Desde el reino de Francia al ducado de Saboya (1547-1560)	147
Lavinia Torti	
Des doubles talents italiens et de leur critique d'art au xx ^e siècle	165

- Donatienne Borel
Voir ce qu'il ne faut pas entendre
Le Blason de Georges Brassens et ses traductions en italien 181

Des dispositifs texte-image

- Sophie-Bérangère Singlard
Le dialogue entre texte, image et lecteur dans les livres d'emblèmes
en Espagne aux XVI^e et XVII^e siècles : le cas des images de la nature 201
- Pascal Gandoulphe
À la gloire des notaires de Valence
Emblèmes et récit des fêtes de canonisation de San Luis Beltrán,
Valence, 1673-1674 225
- Guillaume Etandin
Les illustrateurs de Giorgio Vigolo
Georges de Canino et ses prédécesseurs 255
- Murielle Borel
Image d'écrivain : entre éthos et réécriture (de soi)
Le cas de Javier Marías 273
- Stefano Magni
Le détournement de l'image chez les auteurs de la poésie visuelle 291

Quand l'image réinvente l'image

- Ilaria Splendorini
Lo Stregozzo : détournements iconographiques entre parodie
et imitation créatrice dans une métagravure du Cinquecento 313
- Jean-Marc Rivière
La résistance des images
Autour de la *Trinité* de Lorenzo Lotto 339
- Pietro Della Sala
Méduse recomposée. L'iconographie comme émulation
chez Giulio Aristide Sartorio 363
- Saramaya Pellety
Stratégies de resignification dans *La mujer, cosa de hombres*
d'Isabel Coixet 381

Sommaire

Nelly Rajaonarivelo	
L'image intermédiaire dans la dystopie filmique <i>Corazón azul</i>	
Une esthétique de la manipulation	403
L'image manifeste	
Quand l'image se politise	
Maëva Challiès-Sanchez	
Le visage réinterprété. Représenter le visage	
dans l'iconographie du pouvoir en Espagne à l'époque moderne	429
Antonella Mauri	
La manipolazione dell'immagine durante il Ventennio	449
Luciano Cheles	
Postfascistes ? L'imagerie fasciste (et nazie) dans la propagande	
de la droite parlementaire italienne	473
Carmela Lettieri	
Les icônes de la violence	
Quelques éléments d'analyse du processus de construction	
d'un imaginaire commun sur les années 1970 en Italie	493
Mathieu Corp	
Entre invisibilité et visibilité, le protagonisme des images	
dans le processus de (ré)émergence d'un peuple	511
Débats critiques	
Rubrique coordonnée par Carlo Baghetti	
Laura Graziano e Luisa Ricaldone (a cura di),	
Visibile e invisibile. Scritture e rappresentazioni del lavoro	
delle donne	541
Sommaire des numéros précédents	553

Des doubles talents italiens et de leur critique d'art au xx^e siècle

Lavinia Torti

Université de Bologne-Alma Mater Studiorum, Italie

Résumé : Cet article analyse un corpus d'écrits sur l'art de certains écrivains-peintres italiens du xx^e siècle – Goffredo Parise, Emilio Tadini, Dino Buzzati, Giovanni Testori et Franco Fortini – qui, au-delà de leur activité artistique et littéraire, ont également exercé une pratique critique à travers des textes sur l'art. Leur « double talent » détermine une manière spécifique d'écrire sur l'œuvre d'autrui, fondée sur une expérience esthétique et formelle propre à ceux qui connaissent l'acte créatif de l'intérieur. Les recueils examinés permettent de dégager des constantes : la dynamisation fréquente de l'ekphrasis, la valorisation de la figure de l'artiste comme personnage, l'attention portée aux techniques et aux éléments extrinsèques de l'œuvre (exposition, contexte, réception), et une tension entre description et narration, métaphore et poétisation. Cette approche, différente de celle du critique d'art professionnel, met en évidence des formes d'interprétation qui s'écartent des lectures historiques ou théoriques traditionnelles, en proposant une reconfiguration subjective de l'image dans le langage.

Mots-clés. double talent, ekphrasis, critique d'art, Goffredo Parise, Emilio Tadini, Dino Buzzati, Giovanni Testori, Franco Fortini

Riassunto: L'articolo analizza un corpus di scritti d'arte di alcuni pittori-scrittori italiani del xx secolo – Goffredo Parise, Emilio Tadini, Dino Buzzati, Giovanni Testori e Franco Fortini – che, oltre alla loro attività artistica e letteraria, hanno esercitato anche una pratica critica attraverso testi dedicati all'arte. Il loro « doppio talento » determina un modo specifico di scrivere sull'opera altrui, fondato su un'esperienza estetica e formale propria di chi conosce l'atto creativo dall'interno. I testi presi in esame permettono di individuare alcune costanti: la frequente dinamizzazione dell'ekphrasis, la valorizzazione della figura dell'artista come personaggio, l'attenzione alle tecniche compositive e agli elementi estrinseci dell'opera (esposizione, contesto e ricezione), e una tensione tra descrizione e narrazione, metafora e poetizzazione. Questo approccio, differente da quello del critico d'arte « professionale », mette in luce forme di interpretazione che si discostano dalle letture storiche o teoriche tradizionali, proponendo invece una riconfigurazione soggettiva dell'immagine nel linguaggio.

Parole chiave: doppio talento, ekphrasis, critica d'arte, Goffredo Parise, Emilio Tadini, Dino Buzzati, Giovanni Testori, Franco Fortini

Introduction : un triple talent

Le premier essai sur l'art contenu dans *Scoperte e massacri* d'Ardengo Soffici, consacré au peintre El Greco, commence ainsi :

L'une des vérités les plus vraies que la majorité des soi-disant intelligents refuse encore de reconnaître, et que peut-être elle ne reconnaîtra jamais, malgré les innombrables faits, quasi quotidiens, qui la confirment et la proclament, est celle-ci : les littérateurs ne comprennent rien aux arts figuratifs. [...] Ceux qui expriment courageusement leur pensée affirment que ces derniers ne saisissent pas le fond ultime, les processus intimes, l'essence, permettez-moi ce pléonasme, essentielle. En effet, il suffit de lire l'un des nombreux écrits [...] qui, d'année en année, sont publiés sur tel ou tel peintre, sculpteur, dessinateur ; sur telle ou telle exposition ; sur telle ou telle œuvre d'art, pour voir – à condition de savoir voir, bien sûr – qu'il est presque toujours, voire totalement, impossible à l'écrivain de pénétrer le phénomène artistique dans sa pureté, dans son authenticité, et de l'éclaircir avec plénitude et profondeur¹.

Comme le notera Mengaldo², au centre du débat critique ne se trouve pas seulement l'ancien conflit entre la littérature et les arts figuratifs – présent depuis des siècles – mais bien une soi-disant incapacité revendiquée par un écrivain non seulement d'écrire à propos de l'art, mais même de le *comprendre*, et donc de le transmettre. Selon Soffici, rares sont ceux qui sont capables de *ressentir* et de *découvrir* ce « quelque chose d'intérieur, de viscéral », « autant dans la sculpture que dans la peinture, voire dans le simple dessin ». Cette capacité serait l'apanage de celui qui « sans être nécessairement un professionnel, sera au moins doté naturellement [...] d'une aptitude spéciale et vive pour ces arts³ ». Soffici souligne un point important : à son avis, pour garantir que la figuration soit correctement restituée par l'écrivain, celui-ci doit, idéalement, être du métier. Essentiellement, il estime que pour écrire sur l'art, il est nécessaire d'être également un artiste, à savoir ce que l'on appellerait aujourd'hui un double talent. On entend par là un auteur qui possède généralement deux (ou plusieurs) talents : il peut être peintre et écrivain, musicien et peintre, etc. Michele Cometa distingue trois modalités

-
- 1 Ardengo Soffici, *Il Greco*, avril 1911, in Id., *Scoperte e massacri. Scritti sull'arte*, Firenze, Vallecchi, 1929, p. 9-10. Toutes les traductions en français de cet article sont de l'auteure. Pour les sources italiennes et françaises de ce recueil d'écrits de critique d'art, ainsi que sa structure, cf. Alessio Martini, *Storia di un libro. Scoperte e massacri di Ardengo Soffici*, Firenze, Le lettere, 2000.
 - 2 Cf. Pier Vincenzo Mengaldo, *Tra due linguaggi. Arti figurative e critica*, Torino, Bollati Boringhieri, 2011.
 - 3 Ardengo Soffici, *op. cit.*, p. 10.

selon lesquelles l'acte de la peinture et celui de l'écriture interagissent dans la production d'un double talent : s'il est évident qu'un individu le possède quand il l'exprime à travers une *double production*, à savoir s'il crée des œuvres d'art et des œuvres littéraires à la fois, « tout en gardant distinctes les deux sphères⁴ », ces deux talents interagissent de manière réciproque au moment de l'acte créatif, le regard de l'artiste exerçant généralement une influence plus marquée sur le texte littéraire que l'inverse. Selon le critique, ce qui est intrinsèque aux deux productions est leur « vocation dialogique⁵ », à savoir un double regard qui intervient une première fois quand l'ici-peintre écrit – et lit – ses propres textes, et inversement quand l'ici-écrivain crée – et regarde – ses propres œuvres.

Cette vocation semble particulièrement pertinente dans un type d'intersection encore plus spécifique, à savoir les écrits sur l'art, où une telle dimension métapicturale et métatextuelle est naturellement impliquée lors de la description de l'œuvre. Selon Soffici, seul un peintre pourrait restituer la réalité qu'un autre artiste conçoit. En revanche, seul un écrivain posséderait les compétences linguistiques, rhétoriques et narratives nécessaires à l'expression de ce qu'il perçoit. En effet, l'article de Soffici que nous analysons n'a pas pour objet la peinture du Greco mais bien un livre de Maurice Barrès, qui avait lui-même commenté l'œuvre du peintre. Ici, le critique d'art français est accusé de ne pas être capable d'assurer ce rôle, car, de l'avis implicite de Soffici, seul le peintre peut en avoir les compétences : un peintre, encore une fois, qui sache écrire. On a donc deux catégories ici mêlées : d'un côté le double talent, dont les caractéristiques ont été synthétisées précédemment, de l'autre le critique d'art *dilettante*, non professionnel. Par ailleurs, Roberto Longhi déjà, considéré comme celui qui a révolutionné la manière d'écrire sur l'art en Italie, « a immédiatement reconnu et constamment réaffirmé l'importance des critiques *non attirés*⁶ », comme le remarque Mengaldo.

Nous choisissons de partir de l'écrivain-peintre toscan car l'objectif de cette contribution est de montrer que la critique d'art, lorsqu'elle est réalisée par un double talent, possède des caractéristiques propres à cet entrelacement

4 Michele Cometa, *Al di là dei limiti della scrittura. Testo e immagine nel « doppio talento »*, in Michele Cometa, Danilo Mariscalco (a cura di), *Al di là dei limiti della rappresentazione. Letteratura e cultura visuale*, Macerata, Quodlibet, 2014, p. 47-78, p. 53.

5 *Ibidem*, p. 54.

6 Pier Vincenzo Mengaldo, *Tra due linguaggi*, *op. cit.*, p. 11 ; « non attirés » est en français dans le texte original. Concernant les rapports entre Roberto Longhi et la littérature italienne, cf. Elisa Attanasio, Filippo Milani (a cura di), *Écrire vers l'image. Il magistero di Roberto Longhi nella letteratura italiana del xx secolo*, *Poetiche*, 1, 2016.

indépendamment du contexte où elle est produite, ou pour le moins, qu'elle n'est pas orientée seulement par des changements historiques. Ce travail vise ainsi à poser les bases pour la constitution d'un corpus systématique de peintres-écrivains italiens du xx^e siècle⁷, en sélectionnant des auteurs exerçant une triple activité (critique d'art, peinture et écriture), ayant écrit à des moments différents, sur des périodes artistiques variées, et sur une durée suffisamment étendue pour que l'attribution des spécificités interprétatives puisse être rattachée avant tout à la configuration du double talent, plutôt qu'à un contexte historique, artistique ou littéraire précis. Certaines mutations de contexte peuvent bien entendu favoriser l'émergence de variables historiographiques spécifiques, comme nous le verrons, mais elles ne constituent pas à elles seules le facteur déterminant dans l'approche ici proposée.

Pour ces raisons, dans cette étude seront pris en considération les recueils suivants : *Artisti* (1994) de Goffredo Parise, édité par Mario Quesada, qui rassemble des articles écrits entre 1965 et 1986 ; *Quando l'orologio si ferma... (Scritti 1958-1970)* (2017) d'Emilio Tadini, édité par Giacomo Raccis. Concernant Dino Buzzati, on examinera la production journalistique des années soixante (à l'exception de quelques essais antérieurs), comprenant à la fois des articles indépendants et ceux inclus dans des recueils⁸. On se penchera également sur certains essais de Giovanni Testori sur la peinture du xx^e siècle, rassemblés dans *La cenere e il volto* (2001), ainsi que sur ceux de Fortini inclus dans *Disegni, incisioni e dipinti* (2001) de Franco Fortini, édité par Enrico Crispolti⁹.

7 Cet article s'inscrit dans une recherche que j'ai entamée il y a quelque temps et pour laquelle j'ai déjà obtenu certains résultats, notamment en ce qui concerne l'œuvre de Dino Buzzati, de Goffredo Parise et de Tommaso Pincio. Je me permets donc de citer Lavinia Torti, « Basta guardare ». Sullo scritto d'arte scritto dall'artista », *Elephant&Castle*, n° 25, 2021, p. 3-26 ; Id., « Figurazione e fuori-cornice: Dino Buzzati tra doppio talento e cronaca d'arte », in *Buzzati e il Segno. Scrittura e visività*, a cura di Christine Vignali, Delphine Gachet, Alessandro Scarsella, Chambéry, Presses Universitaires Savoie Mont Blanc, 2023, p. 139-152.

8 Cf. Dino Buzzati, *Opere scelte*, a cura di Giulio Carnazzi, Milano, Mondadori, 1998, p. 1443-1469 ; Id., *Cronache terrestri*, Milano, Mondadori, 1972, en particulier la section *Di un segreto per vincere il tempo: l'arte ed alcuni suoi protagonisti*. Pour le catalogue des articles cf. Augusto Macchetto, *Buzzati critico d'arte del « Corriere della Sera »: bibliografia 1967-1971*, *Studi buzzatiani*, VI, 2001, p. 137-165 ; Manuela Gallina, Eva Besazza, *Alle origini della cronaca d'arte buzzatiana: bibliografia ragionata degli articoli 1949-1967*, *Studi buzzatiani*, IX, 2004, p. 113-125.

9 Faute d'espace, nous ne pouvons approfondir ici le cas particulier de Carlo Levi, et notamment celui de *Lo specchio. Scritti di critica d'arte*, édité par Pia Vivarelli, Roma, Donzelli, 2001, que nous nous réservons d'analyser dans un autre contexte.

À partir de cette sélection nous entendons montrer que ces auteurs, en tant que doubles talents, ont une manière spécifique d'écrire sur l'art d'autrui. On remarque d'une part la présence de l'image évoquée à travers l'ekphrasis, c'est-à-dire la description de l'œuvre¹⁰ ; d'autre part, la présence d'homologies structurelles entre l'art et la littérature. En effet, l'écrivain-artiste dispose d'une double compétence : il analyse l'œuvre avec la maîtrise technique de celui qui pratique ou a pratiqué l'art et il perçoit l'artiste comme un personnage autour duquel il construit une narration. Ce sont précisément ces deux dimensions qui distinguent son regard de celui du critique d'art « professionnel », qui n'est ni écrivain ni artiste, et dont l'expertise repose essentiellement sur l'analyse historique, esthétique ou théorique. Le double talent, en revanche, interprète l'image à travers une expérience sensible et formelle qui lui permet de la reconfigurer dans le langage, en la ressaisissant dans sa matérialité plastique autant que dans son potentiel de fiction.

Nouvelles descriptions : les artistes, les récits, les techniques

Le nombre de cas d'étude nous permet de faire une première distinction entre les différents types de doubles talents : certains d'entre eux ont abandonné tôt la peinture, ne se sentant pas assez doués pour la pratiquer, comme c'est le cas, par exemple, de Goffredo Parise, qui cessa définitivement de peindre quand il vit une exposition de Marc Chagall :

Je fus foudroyé et renonçai réalistement à mes modestes ambitions. D'ailleurs, mes tableaux avaient précisément une dimension narrative, et ainsi l'écriture m'a paru être le prolongement naturel de mon inclination artistique¹¹.

D'autres ont toujours eu une double production, en se penchant sur la peinture ou sur l'écriture tout en gardant une autorité dans les deux champs – nous pensons à Carlo Levi ou à Giovanni Testori –, en mêlant souvent les deux langages et en créant des iconotextes (pensons aux diverses œuvres verbo-visuelles de Dino Buzzati¹²). D'autres encore, comme Franco Fortini, n'expriment le deuxième

10 Les renvois bibliographiques essentiels sur l'ekphrasis sont : Pier Vincenzo Mengaldo, *op. cit.*, et Michele Cometa, *La scrittura delle immagini*, Milano, Raffaello Cortina, 2012.

11 Goffredo Parise, *Artisti*, a cura di Mario Quesada, Vicenza, Neri Pozza, 1994, p. 138.

12 Pour une analyse approfondie de l'iconotextualité chez Buzzati, cf. Roberta Coglitore, *Storie dipinte. Gli ex voto di Dino Buzzati*, Palermo, Edizioni di passaggio, 2012 ; Id., *Le Pipe e gli Orsi, il Poema e i Miracoli: declinazioni del dispositivo letterario-pittorico nelle opere doppie di*

talent qu'occasionnellement et dans des contextes domestiques et privés, exposant rarement leurs productions iconographiques.

En analysant leurs écrits, on constate immédiatement la tendance de ces écrivains-peintres-critiques à reconnaître une absence d'autorité. Parise, par exemple, ne se considère pas comme un critique d'art, comme il le répète souvent. Dans un article dédié à Filippo De Pisis, il déclare par exemple :

Je n'ai fait finalement que rapporter et indiquer des objets (les tableaux) ou des mots et des phrases [...] Devrais-je donner un jugement ? Comment faire ? Je ne suis pas un critique¹³.

De même, Emilio Tadini, bien qu'il adopte une approche moins *dilettante*, ou moins revendiquée comme telle, de la critique d'art, déclarera dans *Nouvelles perspectives de la peinture italienne* (1962) : « Peut-être que, pour être un véritable critique d'art, je ne devrais pas parler à la première personne. Mais au fond, je reconnais que je ne suis pas un véritable critique d'art¹⁴ ». Comme Tadini et Parise, Buzzati préfère l'étiquette de chroniqueur à celle de critique d'art, affirmant souvent : « Ce n'est pas la peine d'entrer dans des évaluations critiques et techniques, car elles ne me concernent pas¹⁵ ». Fortini, à son tour, dans un article dédié à une exposition sur Van Gogh, affirme vouloir donner son avis concernant la mise en place en tant que « *privato* [...], qui n'est pas un critique professionnel¹⁶ ». Cette remise en question récurrente de l'identité auctoriale de l'écrivain-peintre conduit à la marginalisation d'une troisième identité, celle de critique.

Ces auteurs ne s'identifient en effet pleinement à aucune de ces trois dimensions. Pourtant, leur double regard révèle une perception et interprétation complexe de l'art, par la création de récits qui s'éloignent du contenu de l'œuvre, par une attention accordée à l'artiste en tant que personnage, protagoniste d'une narration distincte, par un intérêt pour les techniques de création picturale. En ce qui concerne le premier point, bien que les *ekphraseis* dans les textes

Buzzati, *Studi buzzatiani*, n° XIX, 2014, p. 69-102 ; Annalisa Carbone, *Dipingere e scrivere per me sono la stessa cosa: Dino Buzzati tra parola e immagine*, Soveria Mannelli, Rubbettino, 2016.

13 Goffredo Parise, *Opere, op. cit.*, p. 1234.

14 Emilio Tadini, *Quando l'orologio si ferma... (Scritti 1958-1970)*, a cura di Giacomo Raccis, Bologna, il Mulino, 2017, p. 78.

15 Dino Buzzati, *È esploso un pittore*, « Corriere dell'Informazione », 19-20 maggio 1960.

16 Franco Fortini, « È allestita bene la mostra di Van Gogh? », *Avanti!*, 11 avril 1952, maintenant dans Id., *Disegni incisioni dipinti*, a cura di Enrico Crispolti, Macerata, Quodlibet, 2001, p. LXIV-LXV, LXIV.

narratifs tendent souvent à s'éloigner du cadre strictement descriptif pour laisser place à des interprétations critiques de l'œuvre, définies par Cometa comme des « intégrations herméneutiques¹⁷ », on observe en retour que les textes de critique d'art présentent, quant à eux, des intégrations narratives ou poétiques, qui permettent de dépasser le seul contenu visuel et de réinterpréter l'image à partir de suggestions d'une autre nature.

L'usage paradoxalement narratif de la description n'a pas pour seul objectif d'enrichir l'analyse : c'est avant tout un moyen de se libérer des conventions de la prose critique traditionnelle. Cette émancipation s'opère particulièrement à travers le recours au dialogue. Dans l'article « Eppure! », publié dans le *Corriere dell'Informazione* en juin 1960, par exemple, Buzzati feint de céder la parole à un ami afin d'exprimer un jugement sur l'abstraction. Plus tard, dans des articles de janvier 1966, rédigés lors de son voyage à New York, il invente le personnage d'Ulderica Schiassi, une interlocutrice fictive, indispensable pour introduire la conversation comme outil critique. Ce procédé s'inspire des dialogues longhiens, tels ceux entre Masolino et Masaccio ou entre Caravage et Tiepolo¹⁸, mais Buzzati lui ajoute une dimension ironique, soulignant son désir de s'éloigner des codes rigides de la critique d'art.

Parallèlement, si Testori rappelle un dialogue qu'il eut avec le peintre Morandi dans l'article « Giorgio Morandi o la capacità di resurrezione¹⁹ », Parise aussi, dans ses préfaces aux catalogues d'expositions romaines, adopte la conversation comme forme d'émancipation de la norme critique. Dans l'*interview impossible* qu'il imagine pour interroger Schifano en 1962 et Guttuso en 1975²⁰, il incarne cette « tension vers l'oralité » comme « un outil de *straniamento*, ou distanciation, spécifiquement destiné à déconstruire et redéfinir la norme de la prose critique²¹ ».

17 Michele Cometa, *La scrittura delle immagini*, op. cit., p. 116 sq.

18 Cf. Roberto Longhi, *Dialogo fra il Caravaggio e il Tiepolo*, publié pour la première fois dans *Paragone*, n° 23, 1951, p. 57-64, maintenant dans Id., *Studi caravaggeschi*, vol. II, 1935-1969, Milano, Sansoni, 2000 ; Id., *Fatti di Masolino e Masaccio* (1940), Milano, Abscondita, 2018.

19 Giovanni Testori, *La cenere e il volto*, op. cit., p. 125-131.

20 Goffredo Parise, *Opere*, op. cit., p. 1186-1189 ; p. 1197-1202.

21 Ilaria Crotti, *Wunderkammern. Il Novecento di Comisso e Parise*, Marsilio, Venezia, 2005, p. 148. Cf. aussi Id., *Parise critico d'arte: il ritratto d'artista come autoritratto*, in *Dialogo: studi in memoria di Angela Caracciolo Aricò*, a cura di Elena Bocchia, Zuane Fabbris, Chiara Frison e Roberto Pesce, Centro di studi medievali e rinascimentali « E. A. Cicogna », Venezia, p. 115-119 ; Elisa Attanasio, *Artisti di Goffredo Parise: « anche il quadro ha il "naso", come chi lo dipinge »*, Actes du Séminaire Rencontres de l'Archet. Letteratura e Arti visive, 10-15 septembre 2018, Morgex, Centro di studi storico-letterari Natalino Sapegno, 2018, p. 48-54 ; Id., *Goffredo Parise. I Sillabari della percezione*, Milano-Udine, Mimesis, 2019.

Comme le souligne Crotti, ces dispositifs de dialogue et de fiction se révèlent pour ces auteurs des ressources essentielles pour s'affranchir des contraintes conventionnelles de la critique d'art et pour inscrire leur démarche dans un espace de liberté discursive. Plutôt que de se focaliser sur une analyse rigoureuse du contenu des œuvres, Buzzati privilégie souvent l'évocation des traits physiques ou de la personnalité des artistes, relatant également des anecdotes divertissantes, qui concernent les enchères, les gardiens, les galeristes, ou encore les visiteurs.

Pareillement, dans les écrits sur l'art de Testori, on peut souvent trouver des anecdotes biographiques des différents artistes, racontées avec l'intention de montrer des traits surtout psychologiques qui justifieraient telle ou telle action créatrice : l'auteur s'attarde sur l'amitié entre Lucian Freud et Francis Bacon dans l'article *Volti, corpi: il crudele principio di realtà (Lucian Freud)* ou sur la vie d'Eugène Bloch dans celui dédié à *Abraham Mantchine*²². Comme pour les autres, l'attention portée non seulement aux tableaux, mais aussi aux expositions, aux musées et aux dispositifs d'installation relève d'une véritable démarche de réinterprétation de l'image, où le contenu référentiel cesse d'occuper nécessairement une place centrale : nous pensons en particulier à un article à propos d'une exposition sur Pierre Bonnard au Centre Pompidou de Paris ou à une autre sur Matisse à la Kunsthhaus de Zurich ; tout comme Fortini, qui consacre un article à la scénographie – à son avis inefficace – de l'exposition sur Van Gogh au Palazzo Reale de Milan en 1952²³.

Si tous ces éléments visent à prendre en considération l'œuvre en la détachant de son pur contenu, il ne s'agit pas toujours d'une tension vers la narration mais aussi vers une métaphorisation et une poétisation de l'acte artistique, comme on peut le voir par exemple dans plusieurs écrits de Testori :

quelque chose de résolument *muratorial*, une qualité à la fois brute et obstinément ossifiée, préserve toujours Utrillo de la conscience de la poésie qu'il faisait émerger, presque malgré lui, dans ses toiles ; et, par conséquent, de toute tentative de se définir comme style²⁴.

Ou encore :

Ce qui frappe [...] c'est précisément la manière dont l'élan se heurte à la volonté de se pétrifier, jusqu'à devenir mucus ou écume figée sur place : mais

22 Giovanni Testori, *La cenere e il volto. Scritti sulla pittura del Novecento*, postfazione di Stefano Crespi, Firenze, Le lettere, 2001, p. 15-25 ; p. 207-210.

23 Franco Fortini, « È allestita bene la mostra di Van Gogh? », *op. cit.*, p. LXIV-LXV.

24 Giovanni Testori, *La cenere e il volto*, *op. cit.*, p. 64, c'est moi qui souligne.

toujours menacée de se transformer à nouveau en crachat ou expectoration colorée. En somme, une excroissance qui, de marbrée et compacte, s'expose au péril de sa liquéfaction – laquelle sera aussi sa liquidation²⁵.

Ces passages illustrent une écriture où Testori ne cherche ni à décrire précisément l'œuvre ni à en proposer une lecture iconographique, mais à en évoquer poétiquement la présence et la matière. L'œuvre devient ainsi, comme chez d'autres écrivains à double vocation, un véritable moteur narratif et lyrique, prétexte à une élaboration métaphorique qui en constitue déjà une forme de réinterprétation : elle n'est plus un objet à analyser, mais un noyau générateur d'autres récits et d'autres visions. De plus, comme nous l'avons précisé, l'attention *hors-cadre* ne se porte pas seulement sur les artistes comme personnages ou sur les tableaux comme narrations, mais également sur le processus créatif et les techniques qui entourent la réalisation de l'œuvre. Cela avait déjà été remarqué chez Buzzati par Montenovesi dans le contexte des critiques de la Biennale de Venise de 1964 : « la description des œuvres d'art vise à condenser, en quelques mots simples, leurs caractéristiques matérielles : les techniques, les couleurs, les objets assemblés²⁶ ». Dans les écrits de Parise, cette préoccupation se manifeste, par exemple, lorsqu'il décrit le travail de Sandro Chia :

Tout est style, bien que ce soit un style fou, les coups de pinceau en spirale, la fumée en spirale [...]. Peint sur une toile de jute avec de fortes couleurs pures et une indéniable force. [...] Le tout est tortueux avec des coups de pinceau en spirale, en rond, en vis, en tire-bouchon²⁷.

Testori s'occupe du style des artistes à travers un langage moins technique et plus poétique, encore une fois, mais en mettant souvent de côté le contenu de l'œuvre, qui n'est désormais que suggéré : « excès d'encre et d'imperfection [...], l'arcade inondée de lumière et de soleil chez Matisse pesa bien plus lourd que l'immense poème charnel de Picasso²⁸ », « c'est justement ce lilas, ce violet qui fait sombrer le vérisme de ces figures²⁹ ». Un exemple tiré d'un article d'Emilio Tadini sur Roberto Crippa donne un résultat similaire :

25 *Ibidem*, p. 34.

26 Antonella Montenovesi, *Buzzati cronista d'arte*, in *Il pianeta Buzzati*, Atti del Convegno internazionale Feltre e Belluno, 12-15 ottobre 1989, a cura di Nella Giannetto, Milano, Mondadori, 1992, p. 375-383, p. 376.

27 Goffredo Parise, *Opere, op. cit.*, p. 226.

28 Giovanni Testori, *La cenere e il volto, op. cit.*, p. 50.

29 *Ibidem*, p. 68.

[...] les lignes impérieusement sommaires tracées par le tube de couleur pure font place à une construction plus ample et plus diffuse de l'ensemble de ses personnages : non plus seulement décrits dans un schéma de stabilité, mais approfondis dans une consistance plus organique. Le même phénomène s'observe d'ailleurs dans ses sculptures : d'abord résolues en enchevêtrements de fils puis en vastes plans métalliques pénétrants structurés en volumes solides³⁰.

En résumant, la revendication d'une non-auctorialité, l'attention portée aux artistes, aux éléments hors du cadre de l'œuvre ainsi qu'aux techniques, tout comme l'intégration de descriptions d'images avec des insertions narratives et poétiques, constituent autant de traits caractéristiques de cette approche. Ce tour d'horizon montre que l'écrivain-peintre, d'une part, perçoit les techniques et les images avec l'acuité de celui qui les a lui-même réalisées ; d'autre part, il envisage l'artiste comme un personnage autour duquel se tisse une fiction, et ses œuvres comme des récits en puissance. Ainsi, le double talent, capable de s'identifier de manière bien plus intime à l'artiste sur lequel il écrit, ne se contente pas de s'intéresser à l'art ni d'en parler : il déplace le regard porté sur lui, en proposant une lecture sensible, singulière, parfois oblique, où l'image cesse d'être un objet figé pour devenir le point de départ d'interprétations multiples, souvent bien éloignées de celles attendues ou historiquement attribuées.

Deux phases de l'écrit sur l'art : de l'esthétique à la politique de l'*ekphrasis*

Si on peut donc interpréter les modalités de la narration et de la description de ces peintres-écrivains comme la résultante de leur double talent, il ne faut pas négliger non plus une raison extrinsèque, historique. Le processus d'abstraction des *ekphraseis*, concentrées, à partir des années 1950-1960 non plus sur le contenu de l'œuvre mais sur ses formes, est interprétable sous le signe d'une abstraction de l'œuvre d'art elle-même. Ce manque d'attention envers le référent pouvait s'expliquer par le fait que celui-ci, en effet, se diluait. Buzzati lui-même le souligna dans son article « Un giudice popolare alla Biennale », en déclarant : « Comment peut-on décrire si les sujets ne sont plus là³¹ ? » Giorgio Patrizi avait déjà constaté que « lorsqu'on s'approche des dynamiques de l'art informel ou de ces mouvements qui, en dépassant le figuratif, réintroduisent les procédés

30 Emilio Tadini, *Quando l'orologio si ferma...*, op. cit., p. 39.

31 Dino Buzzati, « Un giudice popolare alla Biennale », *Corriere dell'Informazione*, 15-16 giugno 1960.

métalinguistiques dans l'espace pictural, en posant comme objet de la peinture ses propres éléments expressifs et communicatifs », l'attention de la critique d'art se détourne de « l'histoire dans le tableau » pour se concentrer sur « l'histoire du tableau : sa genèse comme œuvre linguistique, l'établissement d'un code expressif organisant les signes pour augmenter leur capacité signifiante³² ».

En envisageant une phase « pré » et « post-informelle » non seulement dans l'art mais aussi dans la critique – en particulier celle opérée par des auteurs aux talents doubles –, il semble pertinent de distinguer deux *moments* : d'abord, la critique d'art demeure influencée par l'approche longhienne et une norme de prose traditionnelle, au style élevé, entre poétique et histoire, et c'est le cas, par exemple, de Testori et Carlo Levi ; ensuite, à partir des années soixante, l'accent se déplace vers une attention accrue à l'aspect extrinsèque et politique de l'art, comme remarquera Riccardo Donati :

[Les écrivains] ne s'intéressent plus seulement à l'artefact artistique (le texte) mais aussi au contexte, c'est-à-dire au chevalet et à l'atelier, à la galerie et au musée, au collectionneur et, plus généralement, au système de la vente et de la critique. Bref, nous sommes en présence du passage d'une esthétique à une politique du regard [...]³³.

Cela donne comme résultat un style libéré de la norme critique, ironique et voué aux personnages qui constellent le contexte de l'art, du marché et de l'exposition, comme on peut le voir dans les articles de Buzzati, Parise et Tadini.

Dans la première catégorie on peut relever les caractéristiques suivantes : la longueur des écrits, plus adaptée à un contexte académique, ou en tout cas moins journalistique, l'attention à certains thèmes – la personnalité de l'artiste est souvent au premier plan –, le style poétique et figural. De la même façon, l'attention à l'art non-contemporain – pensons au recueil de Testori *La realtà della pittura*³⁴ ou à l'empreinte de Masaccio sur la production littéraire de Fortini³⁵, tout comme sa *tesi di laurea* sur Rosso Fiorentino – ne se révèle pas comme un choix fait par hasard si on le compare aux écrits passionnés et

32 Giorgio Patrizi, *Narrare l'immagine. La tradizione degli scrittori d'arte*, Roma, Donzelli, 2000, p. 119.

33 Riccardo Donati, « Lo sguardo sull'arte nel secondo Novecento », in Giulio Ferroni (a cura di), *Il contributo italiano alla storia del pensiero. Letteratura*, Roma, Enciclopedia Italiana Treccani, 2018, p. 740-745, p. 743.

34 Cf. Giovanni Testori, *La realtà della pittura. Scritti di storia e critica d'arte dal Cinquecento al Settecento*, a cura di Pietro Marani, Milano, Longanesi, 1995.

35 Cf. Luca Lenzi, « L'educazione », in Id., *Il poeta di nome Fortini. Saggi e proposte di lettura*, Lecce, Manni, 1999, p. 19-48.

ironiques de Buzzati et Parise sur le pop art américain qui venait de faire son apparition dans le contexte italien. La nouveauté découverte dans les musées (« Arriva a Venezia la pop art » est le titre d'un article de Buzzati publié en 1964) inspirera chez ces écrivains non seulement une écriture plus légère, moins solennelle et davantage « pop », mais également l'adoption des codes stylistiques de ce courant artistique dans leurs propres œuvres picturales. Parise est celui qui s'y identifie le plus, comme en témoigne son essai « Pop-Art italiana » dans *Artisti*, où il loue Plinio De Martiis pour avoir introduit cet art novateur à Rome. Buzzati, après une première phase de « suspension phénoménologique du jugement³⁶ », adoptera la photographie et la bande dessinée comme éléments centraux dans sa production artistique, par exemple dans *Poema a fumetti* (1969). Enfin, Tadini, bien que « modéré³⁷ » dans ses écrits sur le pop art, en reprend certains aspects dans sa peinture, particulièrement ceux de la variante anglaise, plus politique que son équivalent américain.

Dans ce contexte, les écrits sur l'art de Franco Fortini, fort de sa position unique de pluri-talent et de peintre occasionnel, incarnent le point d'intersection entre ces deux moments et traduisent le mieux le passage de relais entre ces deux paradigmes critiques. Un article nous semble particulièrement révélateur, entre ses chroniques dans des périodiques et journaux des années 1930-1940, et des présentations d'expositions personnelles des années 1950-1960. Dans « Bugia delle riproduzioni », publié dans *La Lettura* le 14 février 1946, Fortini exprime une inquiétude face à l'évolution en cours, celle qui tend à accorder de plus en plus d'attention à ce qui entoure l'œuvre plutôt qu'à l'œuvre elle-même :

Il ne s'agit pas de cultiver une vénération superstitieuse pour l'Art avec un A majuscule : cependant, nous sommes convaincus que les inconvénients des reproductions sont nombreux et ne compensent pas toujours leurs avantages. En somme, il existe une tendance marquée – non seulement parmi le public profane, mais aussi parmi les amateurs d'art et les artistes – à oublier que, finalement, ce qui importe, c'est l'œuvre elle-même : le tableau, la sculpture ou le dessin, dans leur unicité et leur non-répliquabilité. Un tableau, par exemple, comporte des éléments tels que ses dimensions, la texture de la toile, etc., que nulle reproduction ne saurait jamais restituer³⁸.

36 Antonella Montenovesi, *op. cit.*, p. 376.

37 Giacomo Raccis, « Tra intenzionalità e critica del reale: Emilio Tadini e la pop art », *Elephant&Castle*, n° 22, 2020, p. 1-22, p. 10, mais cf. tout l'article pour une analyse approfondie des écrits de l'auteur consacrés au mouvement artistique.

38 Franco Fortini, *Disegni Incisioni Dipinti*, *op. cit.*, p. XLV, je cite d'après Cristina Piersimoni, *Appunti su Fortini e l'arte contemporanea*, p. XLIII-LI.

Comme le souligne également Cristina Piersimoni, Fortini semble rester attaché à une approche de l'œuvre caractéristique d'une époque antérieure à celle de la reproductibilité technique. Il semble, en effet, rejeter l'usage du montage et du recadrage des détails au détriment de l'ensemble de l'œuvre d'art, à *la Benjamin*, précisément parce qu'il s'oppose à une tendance esthétique contemporaine visant à « discréditer le *sujet* et le *contenu* de l'œuvre d'art au profit des soi-disant valeurs formelles telles que la ligne, la couleur et le volume, de sorte que “le cadrage photographique du détail crée un tableau dans le tableau, devenant une interprétation, une critique souvent tendancieuse”³⁹ ». Fortini semble aller à contre-courant par rapport à la vague des critiques d'art plus intéressés par le contexte d'exposition et semble anticiper, en tant que *insider*, l'interprétation que donnera plus tard Donati⁴⁰. Le médium photographique, toutefois, n'est pas le seul instrument qui a changé la critique d'art selon ces écrivains : un autre élément est l'essor de l'art conceptuel et de l'abstraction, comme nous l'avons déjà mentionné. Parise évoque, dans les années de la Scuola Romana, un « *retour à la peinture* après au moins une décennie de “conceptualisme”, concept encore obscur aujourd'hui, visant à traduire en métaphores mentales aériennes l'expression figurative, que les esprits grossiers, non sans une certaine raison, appelleraient “du vent”⁴¹ ». Giovanni Testori, s'occupant de la peinture du xx^e siècle surtout dans les dernières années de sa vie, résume d'une certaine façon dans un article les idées jusqu'ici présentées :

L'exposition qui, après l'étape londonienne, vient de s'ouvrir à Lucerne [...] est l'une des plus intenses de Soutine à ce jour [...]. Je ne crois pas que ce soit seulement ou surtout parce que de telles œuvres, généralement des paysages, ont eu peu de chance sur le marché ces dernières années et peuvent donc être trouvées sans trop de difficultés. Je crois que c'est parce que, après l'appropriation gourmande qu'en avait fait l'art informel, la valeur d'un système désystématisé, d'une structure déstructurée de l'art, bref, cette précipitation totale dans l'être, totale et donc [...] véritablement libératrice qui, par des

39 *Ibidem*, la citation interne est toujours tirée de Franco Fortini, « Bugia delle riproduzioni ».

40 Selon Chiara Portesine, l'*ekphrasis* dans la fiction et la poésie, grâce à la disponibilité de l'œuvre d'art sans besoin de pèlerinage vers le lieu d'exposition, s'est transformée et a acquis des caractéristiques d'*iper-réalisme* et *mimesis paradossale* : pouvoir regarder la reproduction d'une œuvre d'art quand et où on veut, à répétition, justement, amène le *descripteur-poète-narrateur* à se focaliser sur chaque détail visuel, simulant, de ce fait, le médium photographique à travers la reproduction verbale. Cf. Chiara Portesine, « L'ecfrasi ai tempi del medium fotografico, tra iperrealismo e mimesi paradossale », *Arabeschi*, n° 15, gennaio-giugno 2020, p. 66-89.

41 Goffredo Parise, *Artisti*, *op. cit.*, p. 85, italiques de l'auteur.

signes encore peu évidents, semble traverser la peinture des toutes dernières générations [...], est aujourd'hui à nouveau proposée à juste titre⁴².

Testori, qui ne souhaite pas donner trop de place au marché de l'art, s'avère être en tout cas conscient de son existence. Il le mentionne, tout en donnant plus de place, dans son interprétation, aux aspects formels de l'œuvre et de l'art en général, qui prennent le relais au détriment de l'explication du contenu (« une structure déstructurée de l'art, cette précipitation totale dans l'être »).

Cependant, il convient de noter que malgré l'essor de l'abstraction en Italie, la production artistique de ces talents reste bien ancrée dans *la pittura di racconto*. C'est pour cela que les auteurs nous semblent particulièrement nostalgiques d'une certaine figuration *passée*, parce qu'ils la pratiquent et voudraient continuer de la voir chez les autres artistes. Il n'est d'ailleurs pas surprenant que ces mêmes peintres-écrivains-critiques d'art s'intéressent également aux œuvres verbo-visuelles ou à d'autres formes de double production. Pensons au talent pluriel de Salvatore Fiume (peintre, écrivain, architecte), auquel Buzzati consacre plusieurs articles, ou au premier texte rassemblé dans *Artisti*, où Parise déclare que l'écriture de George Grosz, « même dans ce qui s'apparente à de véritables pages de chronique, est l'écriture même de son stylo fin et tremblant de dessinateur⁴³ », ou encore aux œuvres textuelles des peintres citées par Testori, comme les cahiers de Georges Braque, « où les dessins se mêlent aux annotations et aux dictons⁴⁴ ». De même, ces auteurs insèrent souvent des exemples littéraires pour faire référence aux œuvres ou aux artistes : si par exemple Testori compare à Saba un morceau de critique d'art de Giovanni Comisso sur Filippo de Pisis « qui n'est pas Saba, comme le lecteur pourrait s'y attendre ; mais qui est encore meilleur que Saba⁴⁵ », chez Fortini, à l'inverse, on peut observer l'intégration d'éléments appartenant au champ sémantique artistique dans les interventions radiophoniques réunies sous le titre *Breve secondo Novecento* (1998), où l'art figuratif devient un des pôles d'associations significatives, telles que celles entre Amelia Rosselli et Francis Bacon ou entre Alfonso Gatto et Picasso⁴⁶.

42 Giovanni Testori, *La cenere e il volto*, *op. cit.*, p. 10-11.

43 Goffredo Parise, *Artisti*, *op. cit.*, p. 17.

44 Giovanni Testori, *La cenere e il volto*, *op. cit.*, p. 51.

45 *Ibidem*, p. 134.

46 Cf. Stefania Gismondi, *La parola e lo sguardo. Scrittura critica e arte figurativa in Fortini, L'ospite ingrato*, 12, luglio-dicembre 2022, p. 281-294.

L'intérêt des peintres-écrivains pour d'autres doubles talents traduit bien plus qu'un intérêt commun ou une reconnaissance due à leur position temporaire de critique d'art. Elle représente en réalité une reconnaissance guidée par leur propre vision : chacun de ces doubles talents cherche à se retrouver dans les œuvres qu'il observe et dans les artistes dont il raconte l'histoire. Cela pourrait expliquer pourquoi, dans certains cas, on retrouve des visions répétées, peu diversifiées d'un artiste à l'autre, comme si chaque texte critique participait à la construction d'une mosaïque autocritique, d'un autoportrait.

Si, dans le cas de Buzzati ou de Tadini, le mécanisme de reconnaissance et de projection se manifeste de manière évidente tant dans les formes que dans les contenus de leurs œuvres littéraires et artistiques, il prend par exemple chez Fortini une direction différente. Selon Piersimoni, Fortini aspirait à un monde où l'art soit relégué à la sphère privée, au plaisir personnel et au domaine de l'amateurisme⁴⁷, où chacun deviendrait « peintre du dimanche⁴⁸ », lui-même revendiquant cette identité, et ce, avec encore moins d'assiduité, tant ses travaux étaient occasionnels. Également dans cette perspective, les critiques d'art eux-mêmes n'auraient pas dû exercer leur activité comme une profession. À ses yeux, il convenait plutôt de demander des prises de position sur les polémiques artistiques – comme celle opposant les aniconiques aux figuratifs – à des politiciens ou à des artistes dotés d'une sensibilité politique particulière⁴⁹. Ce choix reflète une véritable idéologie de l'amateur, applicable tant au critique qu'à l'artiste (ou encore à l'écrivain, Fortini voyant dans l'erreur une opportunité pour la création poétique). À ce titre, ses dessins, comme ceux qu'il a réalisés à l'occasion des funérailles de Giuseppe Pinelli, demeureront toujours dans la sphère privée, tandis que ses prises de position publiques trouvent leur expression dans beaucoup de ses textes, entre autres *L'ospite ingrato. Primo e secondo* (1985). Par ailleurs, selon Stefania Gismondi :

l'art constitue le fondement de l'horizon iconographique à travers lequel se construit également un certain imaginaire littéraire, selon un processus que l'on retrouvera fréquemment dans l'écriture critique. Toutefois, il s'agit d'une évocation qui dépasse largement le cadre purement esthétique, mobilisant des enjeux éthiques précis⁵⁰.

47 Cf. Cristina Piersimoni, *op. cit.*, p. XLIX-L.

48 Franco Fortini, *Dieci inverni 1947-1957. Contributi ad un discorso socialista*, Milano, Feltrinelli, 1957, p. 110.

49 Cf. Cristina Piersimoni, *op. cit.*, p. XLIX.

50 Stefania Gismondi, *op. cit.*, p. 285.

Chez Fortini, comme chez les autres auteurs analysés dans cette étude, les langages visuel et littéraire agissent comme des instruments d'interprétation mutuelle : l'image devient un prisme de lecture pour le texte, tandis que l'écriture contribue à une reconfiguration du regard porté sur l'image. Ce processus de transposition s'articule le plus souvent à travers l'écriture critique, où se cristallisent déjà les orientations esthétiques et idéologiques des auteurs, avant de se déployer pleinement dans leurs productions littéraires ou artistiques. À travers une dynamisation de l'*ekphrasis* sous forme de narration ou poétisation, l'image n'est pas simplement analysée ou décrite, mais réinterprétée, investie d'une charge subjective et transposée dans un autre espace discursif. On a vu que derrière ces écrits sur l'art aussi particuliers se cachent à la fois des intentions extrinsèques – la tension entre abstraction et figuration ainsi que le passage d'une esthétique à une politique des regards – et des intentions intrinsèques – à savoir le double talent et la projection de l'écrivain-critique dans les œuvres des autres artistes. Dans ce cadre, la critique d'art devient pour les doubles talents un moyen d'interroger leur propre pratique à travers l'analyse des œuvres d'autrui, se transformant également en un autoportrait indirect, où l'artiste ou l'écrivain se reflète dans le portrait de l'autre et éventuellement prélève et intègre dans son art un style ou une tendance observée. Il s'agit ainsi d'une démarche hybride, mêlant autocritique et critique, réflexion sur l'art des autres et sur sa propre création.

Maquette de couverture Valérie JULIA – PUP – Aix-en-Provence
Suivi PAO/Mise en page Pascale SEPVAL – PUP – Aix-en-Provence

Imprimé en France

Pôle des Systèmes d'Impression (PSI) Aix-Marseille Université

Dépôt légal 4^e trimestre 2025

ISBN 979-10-320-0586-6

ISSN 0180-684X

Perle Abbrugiati, Avant-propos. L'image en mutation ■
 Mathieu Corp, Introduction. Images en relation ■ **Quand l'image se fait texte** ■ Greta Gribaudo, Le tableau sous le texte. Les vagues insaisissables d'Italo Calvino ■ Silvia Ferrari, Una galleria d'arte nello specchio d'un sonetto *Piture parolà* di Giovanni Tesio e la traduzione *14 secondes. L'art réfléchi dans un sonnet* di Perle Abbrugiati ■ Gianluca Leoncini, Transpositions d'atmosphères picturales dans *Les Fleurs du mal* sous le prisme de Gesualdo Bufalino ■ Laura Ciffolillo, Le « divin Arétin » et le « divin Titien ». Regards croisés entre dons, échanges visuels et textuels ■ **Quand le texte crée des images** ■ Stéphane Lojkin, Entre nœud et lieu. Géostratégie du *Roland furieux* ■ Aitana Goicoechea, Palas-Minerva y la reinterpretación de la imagen de poder. Desde el reino de Francia al ducado de Saboya (1547-1560) ■ Lavinia Torti, Des doubles talents italiens et de leur critique d'art au xx^e siècle ■ Donatienne Borel, Voir ce qu'il ne faut pas entendre. Le *Blason* de Georges Brassens et ses traductions en italien ■ **Des dispositifs texte-image** ■ Sophie-Bérangère Singlard, Le dialogue entre texte, image et lecteur dans les livres d'emblèmes en Espagne aux xvi^e et xvii^e siècles : le cas des images de la nature ■ Pascal Gandoulphe, À la gloire des notaires de Valence. Emblèmes et récit des fêtes de canonisation de San Luis Beltrán, Valence, 1673-1674 ■ Guillaume Etandin, Les illustrateurs de Giorgio Vigolo. Georges de Canino et ses prédécesseurs ■ Murielle Borel, Image d'écrivain : entre éthos et réécriture (de soi). Le cas de Javier Marías ■ Stefano Magni, Le détournement de l'image chez les auteurs de la poésie visuelle ■ **Quand l'image réinvente l'image** ■ Ilaria Splendorini, *Lo Stregozzo* : détournements iconographiques entre parodie et imitation créatrice dans une métagravure du Cinquecento ■ Jean-Marc Rivière, La résistance des images. Autour de la *Trinité* de Lorenzo Lotto ■ Pietro Della Sala, Méduse recomposée. L'iconographie comme émulation chez Giulio Aristide Sartorio ■ Saramaya Pelletay, Stratégies de resignification dans *La mujer, cosa de hombres* d'Isabel Coixet ■ Nelly Rajaonarivelo, L'image intermédiaire dans la dystopie filmique *Corazón azul*. Une esthétique de la manipulation ■ **L'image manifeste. Quand l'image se politise** ■ Maëva Challiès-Sanchez, Le visage réinterprété. Représenter le visage dans l'iconographie du pouvoir en Espagne à l'époque moderne ■ Antonella Mauri, La manipolazione dell'immagine durante il Ventennio ■ Luciano Chelès, Postfascistes ? L'imagerie fasciste (et nazie) dans la propagande de la droite parlementaire italienne ■ Carmela Lettieri, Les icônes de la violence. Quelques éléments d'analyse du processus de construction d'un imaginaire commun sur les années 1970 en Italie ■ Mathieu Corp, Entre invisibilité et visibilité, le protagonisme des images dans le processus de (ré)émergence d'un peuple

■ Débats critiques ■

Illustration de couverture

Almudena Romero, *The Act of Producing. From The Pigment Change*, 2020.



Presses
Universitaires
de Provence

amU

Aix
Marseille
Université

Éditions



CAER
Centre Aixois d'Études Romanes



9 791032 1005866

15€