# LITERATURA Y PINTURA: LA EXPRESIÓN DE LO INEFABLE A TRAVÉS DEL CUADRO

JOSEFINA BUENO ALONSO
UNIVERSIDAD DE ALICANTE

En mi comunicación plantearé la relación que se establece entre la literatura y las artes plásticas (pintura y escultura fundamentalmente) en algunos textos de escritores franceses del siglo XIX. La pintura aparece claramente en la literatura francesa de este siglo como un componente de ficción que no sólo permite poner en diálogo dos códigos sino que queda perfectamente integrado en el texto literario. Son numerosos los ejemplos en los que para nombrar o describir a una mujer se utiliza el recurso pictórico, bien para suplir una carencia terminológica que reproduzca la "sensación" que la imagen aporta o simplemente, utilizando este último como generador de escritura. Se observa pues, una constante incursión del lenguaje pictórico en algunos textos como enriquecimiento de la descripción del personaje y tambien como posibilidad de otorgar diferentes lecturas a un mismo texto. En la presente comunicación nos centraremos fundamentalmente en *Les Diaboliques* de Jules Barbey d'Aurevilly[1] y en *Sarrasine*[2] y *Le chef-d'oeuvre inconnu*[3] de Balzac.

La referencia, mención al cuadro o a la escultura, aparece siempre ligada a la descripción del personaje y, como ésta última[4], cumple una función estética, de ornamento o complemento a éste. Tradicionalmente, la literatura, al igual que la pintura, ha sido imitación de la naturaleza. El escritor, al pintar la realidad está actuando como un pintor. Desde el dogma preconizado por

1 BARBEY D'AUREVILLY, J.(1964), *Oeuvres Complètes*. Dos tomos. París, Ed. Gallimard. Colección Bibliothèque de la Pléiade. Todas las citas al texto de Barbey d'Aurevilly se refieren a esta misma edición.

2 BALZAC., Sarrasine in BARTHES, R,(1970) S/Z. París, Ed. Seuil. Todas las citas del texto de Balzac se refieren a esta edición.

3 BALZAC.(1979), *Le Chef-d'oeuvre inconnu* Tomo X. París, Ed. Gallimard. Colección Bibliothèque de la Pléiade. Todas las citas de esta obra corresponden a la presente edición.

4 BARTHES, R.,(1984) "L'effet de réel", p. 169. Barthes afirma que la retórica ha otorgado durante mucho tiempo a la descripción una función estética, la finalidad de "lo bello".

Horacio del Ut pictura poesis... hasta el neo-clasicismo la pintura y la poesía se han visto con el deber de describir la naturaleza ideal. Es fácil, por tanto, encontrarse con revelaciones de escritores de esta época que encuentran su labor muy cercana a la del pintor o el escultor. Es el caso de Barbey d'Aurevilly quien en el prólogo a *Les Romanciers*, dedicado a un escultor amigo suyo, comenta la similitud entre la labor del escritor y la del escultor al perseguir ambos los mismos fines, uno en el arte y otro en la literatura. "Con los mismos instintos y los mismos principios... con la misma resolución de decir la verdad... ya que el novelista es también un artista, y a su manera y con procedimientos diferentes intenta expresar la Vida y quiere alcanzar la Belleza".

Para Barthes, toda descripción literaria es una vista: "Décrire c'est donc placer le cadre vide que l'auteur réaliste transporte toujours avec lui, devant une collection ou un continu d'objets inaccessibles à la parole... pour pouvoir en parler, il faut que l'écrivain, par un rite initial, transforme d'abord le "réel" en objet peint (encadré); après quoi il peut décrocher cet objet, le *tirer* de sa peinture: en un mot le dé-peindre (référer non d'un langage à un référent, mais d'un code à un autre code). Para él, el realismo (por cierto mal nombrado) consiste no en copiar la realidad, sino en copiar una copia (pintada) de la realidad: esta realidad es captada desde el punto de vista pictórico antes de someterla a la palabra. Así, para él, al realismo no se le debe llamar copiador sino "pasticheur" (copia de lo que ya ha sido copiado).

Puesto que aquí nos hemos centrado en la descripción de la mujer, la réplica corporal sólo puede darse sacándola fuera de la mera realidad: ya sea hacia la Mujer en grado superlativo (es decir la obra de arte) o bien hacia un ser inferior (el castrado, la mujer sin sexo).

Al describir a una persona mediante la denotación icónica (o pictórica), se produce una situación en la que el lenguaje es el vehículo que permite la comunicación entre el "descriptor" y el "descriptario";[5] este último, para poder descodificar el mensaje, debe leer el texto como si se tratara de ver un cuadro. El logro o el fracaso del acto descriptivo dependerá directamente de su capacidad para responder a esta solicitud, estableciéndose entre ambos tanto una relación productiva (el cuadro me incita a hablar de él, de una de sus figuras, o hablar de él a un tercero) como de intercambio recíproco entre el texto descriptivo y el cuadro. La relación entre el texto descriptivo y el cuadro se entiende dentro de la trayectoria transversal que permite hacer pasar el cuadro de una posición frontal (aquello que veo) a una posición mediana (aquello que describo). En el proceso de describir con la ayuda del referente pictórico, la descripción queda subordinada a lo que el lenguaje "permite ver". Por tanto, al describir sólo permitimos ver del cuadro aquello que es "decible" o lo que el escritor quiere o pretende que se diga, permitiendo justamente algunos "vacíos" significativos. Por otra parte, si el cuadro permite obviar algunos detalles, permite en cambio describir la emoción o la sensación que pretende hacer sentir. El hecho de representar con palabras el retrato de una muchacha o su belleza, denota en la época clásica, una supremacía del ser. No poder expresar con palabras la belleza, es un hecho normal y lógico puesto que como dice Barthes la belleza no se puede describir, la belleza se ve, se admira, se pinta pero no se describe.[6] Es frecuente que se utilice la comparación con el cuadro para aludir a detalles muy concretos y muy subjetivos de la persona: un aire, una majestuosidad que difícilmente pueden ser percibidos por el lector sin la ayuda del código pictórico.[7] Otras veces, ello permite ahorrar detalles al escritor sobre todo si se aluden a figuras conocidas: Venus, Una Madonna,...

---

5 VOUILLOUX,B. (1989) "La description du tableau: l'échange", *LITTÉRATURE* nº75, p.22.

6 Del mismo modo en que se alude a "lo bello" en el *Hipias Maior.*

7 Nótese que en Barbey d'Aurevilly todas sus protagonistas tienen un equivalente pictórico.

o a artistas conocidos como por ejemplo Raphaël, o Velázquez, se le añade al modelo real una serie de connotaciones de otro tipo simbólicas, de la época, mitológicas etc.

En *Les Diaboliques* de Barbey d'Aurevilly, hay quince alusiones a obras de arte en ciento cincuenta páginas. Tales referencias sirven para añadir matices a las descripciones que el lenguaje no permite, es como "si el escritor concediera a la representación plástica la labor de traducir mediante una imagen la larga descripción que la limitación de un relato corto, a la vez que el ritmo rápido de la "nouvelle" no permitían".[8] La mujer de un cuadro o de una escultura permite salpicar a la heroína real de caracteres ideales y míticos.[9]

La asimilación entre descripción y cuadro es muy antigua por tanto, la pintura y la poesía tienen como deber el de describir la naturaleza humana idealizada. Ya hemos visto cómo Barbey d'Aurevilly define al escritor de manera análoga al escultor o al pintor, persiguiendo los mismos fines pero con diferentes materiales. En el mismo libro en el que hace esta comparación se refiere a Balzac en términos pictóricos, lo llama "ce peintre effrayant de nature humaine, de société, de caractère, d'histoire,..."[10] El propio Balzac, en boca de Frenhofer alude a la importancia de "expresar" la naturaleza más que copiarla asimilando igualmente la figura del pintor y del poeta: "La mission de l'art n'est pas de copier la nature, mais de l'exprimer! Tu n'es pas un vil copiste, mais un poète!"[11] Vemos cómo en estos escritores la descripción, y por tanto la constante referencia al cuadro, cumple no sólo la función tradicional de ornamento, sino también la función que Genette denomina explicativa y simbólica (desarrollar un predicado); mediante ella se explica el personaje, se le dota de unos caracteres que sin la referencia a la imagen serían difíciles de transcribir con palabras, se percibe mejor la sensación y sobre todo, la referencia al cuadro abre la obra y permite lecturas diferentes de un mismo texto.

La mayoría de los escritores citados no eran grandes conocedores de arte ni han hecho grandes aportaciones como críticos, pero no es este aspecto el objeto de la presente comunicación. El recurso a la pintura o a la escultura ha aportado riqueza a sus obras de creación. Se trata de "amateurs" de pintura, a quienes les ha atraído ante todo la sensación, una "rêverie de peinture"[12] que han experimentado al contemplar la obra y esa sensación y emoción es la que pretenden transportar al texto. Lo importante es que gracias a esos cuadros y a esas esculturas podemos seguir disfrutando con la lectura de sus libros. En este terreno movedizo se encuentran la literatura y la pintura para intercambiar poderes, ayudarse mutuamente en la creación de un texto interdisciplinar. Se trata de una estrecha relación "subjetiva y orgánica motriz y productora de escritura, entre los cuadros que el escritor ha admirado y los libros que ha escrito".[13]

## 1. ALGUNOS EJEMPLOS

Roland Barthes afirma que la belleza se dice y no se describe, se afirma y se repite en cada parte del cuerpo pero no se describe. Tal cual un dios sólo se puede decir de ella "soy la que soy"; el discurso debe por tanto insertar la perfección de cada detalle y transportar "el resto" al código

8 HIRSCHI, A., "Les allusions esthétiques dans les romans", in *BARBEY D'AUREVILLY*, nº 7, París, les Belles Lettres, 1972, pp. 37–60, p. 45.

9 DOTTIN–ORSINI, M.(1993) *Cette femme qu'ils disent fatale,* París, Ed. Grasset. p. 114.

10 BARBEY D'AUREVILLY, J. (1865) *Les Oeuvres et les hommes. Les Romanciers*, Paris, Amyot, p. 12.

11 BALZAC., *Le Chef–d'oeuvre inconnu,* p. 418.

12 BERTHIER,P.(1977). *Stendhal et ses peintres italiens,* Ginebra, Ed. Droz. p. 14.

13 Ibídem., p. 14.

que funda toda belleza: el arte."[14] Así detectamos un gran número de referencias a la pintura, o escultura, al describir a la mujer. El decir de ella que se parece a una Venus de Milo, es suficiente para imaginar la belleza de su rostro, y por tanto, nombrar un referente visual facilita la tarea de reproducir con palabras matices o sensaciones que el cuadro o la obra de arte aportan. Es fácil encontrar en textos franceses del siglo XIX inserciones de la pintura para describir a la heroína, pero sobre todo para ilustrar o representar la sublimidad de su ser. Así el recurso más frecuente es la comparación con obras de arte clásicas; es decir transportar el discurso al código del arte por excelencia. Pero tras algunas lecturas detectamos que el recurso a la obra de arte puede responder a varias razones:

A) La primera es que los artistas finisecularmente han pintado o reproducido a la mujer en toda su feminidad con todos los matices que el término comporta. Para ellos, se trataba de reproducir un cuerpo hecho fundamentalmente para el amor; aunque no sólo para realizar el acto amoroso, pues a veces se refiere al placer que produce la mera contemplación de un bonito cuerpo de mujer. Véase lo que Maupassant dice acerca del busto femenino: *"Quand les artistes ont cherché la forme la plus rare et la plus pure pour les coupes où l'art devait boire l'ivresse, ils ont choisi la courbe des seins, dont la fleur ressemble à celle des roses. (...) Aurait-il cette forme adorable qui appelle irresistiblement la caresse s'il n'était destiné qu'à nourrir les enfants?".*[15] Ello corresponde al tópico femenino como ser prototipo de la belleza sensual. Si el artista se ha fijado en su cuerpo es por su belleza sensual.

Curiosamente el protagonista de Sarrasine se encuentra en Roma recorriendo museos, frescos y múltiples obras de arte que allí se encuentran. Impregnado de tanto arte acude a la ópera y queda fascinado por la armonía de las voces italianas. Pero su goce llega al éxtasis al salir la prima donna, una mujer de belleza ideal que deja atónito al joven escultor. Es reiterativo el vocabulario referido a la escultura y a la pintura así como las comparaciones con el arte clásico. La descripción va poco a poco alejándose del modelo humano para pasar a una realidad tan idealizada como irreal (puesto que ésta prima donna es en realidad un castrado). Es importante la elección del sujeto. Al principio es el pronombre de tercera persona Il "Il admirait" o sea un hombre que queda atraído por una mujer bella y que además como nos dice el texto va vestida de forma provocadora. Él, como escultor encuentra en un solo cuerpo lo que en la naturaleza humana ha tenido que escoger de entre varias jovencitas. Seguidamente, la Zambinella va adquiriendo cuerpo de modelo, en ella "el escultor" (ya no simplemente el hombre) encuentra en ella todos los encantos y las formas de la naturaleza femenina, es el modelo de la mujer por excelencia. En la frase siguiente aparece ya el sustantivo "peintre" como admirador de una belleza que traslada sus contornos a la belleza por antonomasia e infinita: Venus en todas sus formas y bajo la Grecia antigua. Finalmente es el "artista" el que admira a una belleza "inimitable" (con lo que eleva a la simple mujer a la altura de modelo ya acabado) que se corresponde con cualquiera de las obras maestras del período helénico. La última frase es la que más vocabulario relativo a la escultura contiene con el fin de mostrar con toda fidelidad la magnificencia de la criatura (créature, de celui qui a crée); "les bras attachés au buste", "rondeur prestigieuse du cou", "lignes harmonieuses" y por supuesto el "ovale parfait du visage", "la pureza de los contornos". Finalmente alude propiamente a la estatua de Pigmalión: "Sarrasine dévorait des yeux la statue de Pygmalion, pour lui descendue de son piédestal".

14 BARTHES, R.(1970), *SZ*, París, Seuil, p. 40.

15 MAUPASSANT, Guy de.(1988) *Les Caresses*, París, Ed.Robert Laffont, 1988. p. 650.

B) Otra razón es el hecho de evocar la belleza pura y casta de la Virgen. Como hemos dicho, ante un cuadro se produce una relación dual entre el admirador y el objeto admirado, o sea, la mujer. Se idealiza a la mujer proporcionándole al ser viviente la nobleza que su modelo pintado le transmite. Es el caso de Eugenia Grandet de Balzac, quien aparece pura y celeste como María la Virgen y bella como Venus; se conjugan en la misma naturaleza belleza y castidad porque la belleza del cuerpo sin más es vista representando a un tipo de mujer hecha para el amor; un ser que sólo despierta el instinto carnal. De ahí el interés del autor por insistir en que a pesar de poseer una belleza digna de la Venus de Milo, posee una nobleza que la eleva al rango de pureza y castidad que su modelo representa.

El tipo de mujer pura y casta en estos autores se corresponde con el modelo de la madona y de todos los maestros de la pintura, Tiziano, Tintoretto, Raphaël etc. Éste último es sin duda el más citado; en Barbey d'Aurevilly, La Rosalba, otra protagonista de *Las Diabólicas* tiene un rostro *"d'une des plus célestes madones de Raphaël"*. Toda una tradición han convertido a Raphaël en la cima no sólo de la cultura sino también de las virtudes interiores. Las madonas de Raphaël son a la vez prototipos de belleza y mujeres con una gran individualidad. Sus figuras, lejos de expresar la violencia de las pasiones y la fuerza de la sensualidad recrean el encanto de la paz interior y de la divinidad celeste.

## 2. LA MUJER ESTATUA

La estatua otorga a la mujer de carne y hueso una valorización artística, muy cercana al modelo real y alude a las formas de su cuerpo (algunas se moldearon en un cuerpo de mujer) a su sensualidad, como dice Maupassant *"...charme esthétique autour de la femme, cette statue de chair qui avive, autant que les fièvres sensuelles, d'immatériels appétits"*[16] y le aporta inmortalidad. La mujer de mármol simboliza el prototipo de mujer impenetrable, dura y fría. Es curioso cómo en algunos escritores las mujeres frías, calculadoras tienen un gran parecido con estatuas o figuras esculpidas en mármol. En un pequeño cuento de Maupassant titulado *L'inutile beauté*, la protagonista provoca a su marido diciéndole que uno de sus siete hijos no es suyo; la frialdad de la mujer es impresionante, y, curiosamente su descripción recuerda a una estatua: *"Son teint pâle, aux reflets d'ivoire, lui donnait un air de statue, tandis qu'en ses cheveux noirs comme une nuit, un mince diadème en arc-en-ciel, poudré de diamants, brillait ainsi qu'une voie lactée"*.[17] Alberte, la protagonista de una de *Las Diabólicas* de Barbey d'Aurevilly, también se caracteriza por un aire impasible, una frialdad marmórea que la convierte a los ojos del narrador en la "Mademoiselle Impassible".

A este respecto hay que señalar que para Barbey d'Aurevilly, la estatua representa a la mujer sin sexo; en *Le Cachet d'onyx*, el amante mutila y castra a la mujer y el narrador concluye: *"Il avait tué la femme. Il rendait Hélène toute semblable à la statue"*.[18] En él, las alusiones a la mujer esculpida son continuas y constantes: Hauteclaire recuerda a la escultura de la gran Isis negra del museo egipcio, La Rosalba se parecía a una "estatua de coral viviente" con el típico rostro denominado "rostro de camafeo"... Níoba es la figura más veces mencionada y referida a todas las protagonistas; es el prototipo de mujer fría. La referencia a la estatua pone de mani-

16 MAUPASSANT, Guy de., *L'inutile beauté*, Op. cit., p. 1228.

17 Ibídem., p. 1221.

18 BARBEY D'AUREVILLY, J.,(1942) *Oeuvres Complètes*. Tomo I. p. 20.

fiesto la superioridad de la mujer sobre el hombre, todas son mujeres castrantes que mantienen con el protagonista una relación imposible.

Lo mismo ocurre en *Sarrasine* de Balzac, la Zambinella es el prototipo de obra de arte sublime y acabada, la semejanza entre el ser humano y la estatua es continuo, hasta tal punto que al saber que la Zambinella no es una mujer sino un hombre se dirige a la estatua y encolerizado quiere destruirla con un martillo puesto que se siente engañado en su corazón de hombre. Cuanto más se acerca la Zambinella al modelo esculpido más se aleja de su condición de mujer.[19] Balzac pone de manifiesto tanto en *Sarrasine* como en *Le chef-d'euvre inconnu* la incompatibilidad existente entre la mujer real y su correspondiente modelo elevado al estatus de obra de arte. A diferencia de la escultura, en el cuadro sólo entra en acción la mirada, con lo cual se produce una relación de lo más sublime o de lo más perverso (la contemplación del cuadro se encuentra muy cercano al voyeurisme). Se trata de un amor sin esperanza en el que se confunden el deseo masculino y el gusto del esteta, por ejemplo cuando Barbey dice que la duquesa de Sierra-Leone andaba *"plus fière que la reine de Saba du Tintoret lui-même"* ¿se refiere exclusivamente al estilo de Tintoretto o a la magnificiencia de este personaje bíblico? Queda por tanto la ambigüedad de si la admiración expresada hacia el cuadro es debida al arte del pintor o a la mujer representada. El cuadro proporciona por tanto una imagen sin volumen. Idealiza a la mujer al rectificar un modelo real a menudo decepcionante. Sarrasine dice incluso "ignoble modèle". Hay que añadir las alusiones mitológicas que el cuadro evoca con los personajes representados: Judith, Dalila, Venus. La duquesa de Sierra-Leone, una de las protagonistas de *Las Diabólicas*, se parece a *"la Judith de Vernet"*, pero aún más, la escena que ambos representan alude al episodio mitológico. La finalidad es la de transponer en la realidad la figura pintada o esculpida, pasar del cuadro pintado al "cuadro viviente" o incluso llegar a vivir "visiones de arte". A finales de siglo las connotaciones son diferentes. En lugar de embellecer una escena de amor y de ennoblecer a la mujer, se trata de huir de la realidad a través del arte; se intenta huir de la mujer real y encontrar refugio en la mujer pintada o esculpida. Si los románticos contemplan a la mujer como una obra de arte, des Esseintes, por ejemplo, contempla una obra en lugar de una mujer.[20]

## 3. EL DIBUJO COMO AUTOSATISFACCIÓN

El recurso pictórico aparece como una autosatisfacción, un placer en solitario. Se puede ver en Barbey d'Aurevilly o en Balzac cómo tras una experiencia frustrante con el ser deseado, el protagonista se refugia en el dibujo con el fin de saciar una pasión encendida. En ambos casos, el protagonista masculino ejercerá en el papel lo que físicamente no llegó a realizar. En *Le Rideau cramoisi*, el protagonista tras una relación frustrante con la hija de sus caseros, se refugia en la soledad de su habitación y en el dibujo con el fin de evadirse de la persona que le tiene obsesionado pero finalmente el subconsciente aflora sobre el papel: *"... un soir, ou plutôt une nuit, j'avais roulé le canapé auprès de cette grande table, et j'y dessinais à la lampe, non pas pour me distraire de l'unique pensée qui me submergeait depuis un mois, mais pour m'y plonger davantage, car c'était la tête de cette énigmatique Alberte que je dessinais, c'était le visage de cette diablesse de femme dont j'étais possédé, comme les dévots disent qu'on l'est du diable. (...) Le seul bruit qu'il y eût alors autour de moi, c'était moi qui le faisais avec mon crayon et*

19 Ver en este mismo sentido cómo se alejan y contraponen Gilette y Catherine Lescault en *Le chef-d'oeuvre inconnu.*

20 DOTTIN ORSINI,(1993) Op. cit., p.120.

*mon estompe,. Oui, c'était elle que je dessinais, et Dieu sait avec quelle caresse de main et quelle préoccupation enflammée!"*[21] El ejemplo de Balzac es todavía más preciso, en el relato Sarrasine entra en el teatro y, la belleza, la voz, la sensualidad de la prima donna lo cautivan. Tal vez debido a un estado de deseo, a la proximidad con el escenario y la belleza de la voz que *lo penetra*, todo ello le hace alucinar proporcionándole un placer único, cercano al orgasmo. Ésta, evidentemente no es la idea que se desgaja de una lectura literal del texto; es una lectura que como bien dice Barthes sobresale de una cohesión sistemática, de una congruencia de las relaciones. Después de asistir a la representación protagonizada por la Zambinella, Sarrasine sale del teatro exhausto, frustrado y un poco triste. Durante la noche, dibuja a la Zambinella en todas las poses, bajo todas las formas, como si se tratara de desahogar, saciar por medio del dibujo sus fantasmas más secretos: *"De retour au logis, il tomba dans un de ces paroxysmes d'activité qui nous révèlent la présence de principes nouveaux dans notre existence. En proie à cette première fièvre d'amour qui tient autant au plaisir qu'à la douleur, il voulut tromper son impatience et son délire en dessinant la Zambinella de mémoire."* [22]

Por una parte, el recurrir al dibujo permite alcanzar el objeto prohibido, el ser que me ignora, por otra, el hecho de dibujarla en diferentes actitudes propias de los grandes maestros de la pintura tal Raphaël, reitera el hecho de que la Zambinella representa la mujer idealizada; a un modelo real se le otorgan una serie de caraterísticas, se intenta modelar al ser real con el fin de crear, como dice Vouilloux, una "vision d'art": *"Sur telle feuille, la Zambinella se trouvait dans cette attitude, calme et froide en apparence, affectionnée par Raphaël, par le Giorgion et par tous les grands peintres. Sur telle autre, elle tournait la tête avec finesse en achevant une roulade, et semblait s'écouter elle-même."*[23] Finalmente, el estado ansioso del protagonista a la vez que la insistencia por dominar a un ser a través de su modelo pictórico, revelan una fuerte carga erótica, que más tienen que ver con un fantasma sexual que con el dibujo exclusivamente: *"Sarrasine crayonna sa maîtresse dans toutes les poses: il la fit sans voile, assise, debout, couchée, ou chaste ou amoureuse, en réalisant, grâce au délire de ses crayons, toutes les idées capricieuses qui sollicitent notre imagination quand nous pensons fortement à une maîtresse".*[24]

21 BARBEY D'AUREVILLY, *Les Diaboliques,* p. 43.
22 BALZAC, *Sarrasine,* p. 244.
23 Ibídem., p.244.
24 BALZAC, *Sarrasine,* p. 249.

# BIBLIOGRAFÍA

ARTÍCULOS

BARTHES, R. (1984). "L'effet de réel", in *Le bruissement de la langue* París, Ed. Seuil.

CONSTANTINI, Michel.(1992). "À propos de traité du signe visuel. Pour une réthorique de l'image", in *LITTÉRATURE*, N° 87, pp. 99-104.

COUCHOT, Edmond.(1992). "Résonance. La condition d'intelligibilité de l'image", in *LITTÉRATURE*, n° 87, pp. 65-76.

RASTIER, François.(1992). "La généalogie d'Aphrodite. Réalisme et représentation artistique", in *LITTÉRATURE*, n° 87, pp. 105-121.

VOUILLOUX, Bernard. (1986) "Le tableau: description et peinture", in *POÉTIQUE*, N° 65, pp. 3-18.

- (1989) "La description du tableau: la peinture et l'innommable", in *LITTÉRATURE*, n° 73, pp. 61-82.

- (1989) "La description du tableau: l'échange", in *LITTÉRATURE*, N° 75, pp. 21-41.-

- (1991) "Presque ou du narratif en peinture", in *LITTÉRATURE*, n° 81, pp. 85-100.

- (1992) "Le texte et l'image: où commence et comment finit une interdiscipline" in *LITTÉRATURE*, N° 87, pp. 95-98.

LIBROS

BALZAC,.(1979) *Le Chef-d'oeuvre inconnu*. París, Ed. Gallimard. Col. La Pléiade.

BARBEY D'AUREVILLY, J. (1942) *Oeuvres Complètes*. Dos tomos, París, Ed. Gallimard. Col. La Pléiade.

BARTHES, Roland.(1970), *S/Z*, París, Seuil.

- (1982) *L'obvie et l'obtus*. París, Ed. Seuil.

BERTHIER, Philippe. (1977), *Stendhal et ses peintres italiens*, Ginebra Droz.

MAUPASSANT, Guy de. (1988). *Oeuvres Complètes*, Dos tomos. París, Ed. Robert Laffont.

VOUILLOUX, Bernard.(1994), *Littérature et peinture*, Ginebra, Droz.

DOTTIN-ORSINI, Mireille.(1993), *Cette femme qu'ils disent fatale*, París, Grasset. Ver capítulos V "Femmes-statues et femmes-peintes", y VI "Portrait de Mlle Salomé", pp. 113-159.