



HAL
open science

La survivance du savoir. Narration et histoire de l'art dans Terrasse à Rome de Pascal Quignard

Mathilde Savard-Corbeil

► To cite this version:

Mathilde Savard-Corbeil. La survivance du savoir. Narration et histoire de l'art dans Terrasse à Rome de Pascal Quignard. Narrative Matters 2014: Narrative Knowing/Récit et Savoir, Sylvie Patron, Brian Schiff, Jun 2014, Paris, France. hal-01119876

HAL Id: hal-01119876

<https://hal.science/hal-01119876>

Submitted on 8 Mar 2015

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.

La survivance du savoir :
Narration et histoire de l'art dans *Terrasse à Rome* de Pascal Quignard
Par Mathilde Savard-Corbeil, Université de Toronto

Divers dispositifs narratifs sont utilisés en littérature contemporaine pour assurer la transmission du savoir. Cet article propose alors d'étudier ceux qui sont mis en place pour assurer la survivance et la diffusion du savoir sur l'art visuel. Et pour mieux cerner les enjeux contemporains liés à cette transmission, une comparaison s'impose. Dans *L'archéologie du savoir*, Michel Foucault fait une comparaison entre les approches historiques traditionnelles et contemporaines:

On leur a demandé non seulement ce qu'ils voulaient dire, mais s'ils disaient bien la vérité, et à quel titre ils pouvaient le prétendre. [...] Or, par une mutation, [...], l'histoire a changé sa position à l'égard du document : elle se donne pour tâche première non point de l'interpréter, non point de déterminer s'il dit vrai et quelle est sa valeur expressive, mais de le travailler de l'intérieur et de l'élaborer : [elle] décrit des relations.¹

Cet énoncé comparatiste permet de déplacer l'objet d'intérêt du savoir, de le déplacer au-delà de la problématique du vrai et du réel, et d'ainsi pouvoir considérer les documents fictionnels dans les relations que ceux-ci établissent et dans leurs fonctions de transmission. Cela permet alors de proposer la littérature comme lieu et comme dispositif de transmission du savoir dans le contexte contemporain. Ainsi, il est possible de prendre la fiction pour ce qu'elle est, un espace autre, où on travaille de l'intérieur, donc là où l'on interroge les structures et les supports. Ici, on utilisera cet espace afin de comprendre comment on transmet les savoirs, ce que met en scène *Terrasse à Rome* de Pascal Quignard. L'idée est non pas d'interroger l'authenticité de ce savoir, puisque celui est fictif, mais de comprendre comment ce savoir survit. Et donc, pour comprendre comment la littérature contemporaine questionne les structures et les dispositifs de transmission du savoir sur l'art, le présent article propose de la mettre en comparaison avec un texte du 19^e siècle, *Le chef d'œuvre inconnu* de Balzac. On pourra alors s'apercevoir que l'approche contemporaine, à travers la mise en relation, questionne les structures de transmission tout en acceptant sa fictionnalité, tandis que la littérature du 19^e est davantage prise dans une narrativité linéaire. La comparaison permet alors de démontrer que les questions de transmission du savoir occupent une place centrale et spécifique en littérature actuelle.

Ces deux textes se prêtent facilement à la comparaison puisqu'ils mettent en scène des œuvres d'art fictives de la même époque. Disons à une génération d'artistes près : Meulme le graveur de Quignard est né à Paris en 1617 alors que le Frenhofer de Balzac est ami avec François de Porbus, peintre officiel d'Henri IV, que Marie de Médicis remplaça par Rubens en 1610. Il s'agit donc de l'âge d'or de l'art flamand, raconté avec une distance historique dans les deux cas, et adoptant un point de vue fictionnel face à l'art visuel en tant qu'objet littéraire. Les deux textes sont très courts et appartiennent à cette tradition du conte philosophique. Ce sont ici de longs exposés sur l'esthétique, qui se servent des personnages pour mettre en scène un débat autour de la représentation, plaçant les idées avant le récit.

Le premier point de comparaison sera donc établi à travers la valorisation de l'émotion liée à la transmission du savoir sur l'art. Chez Balzac, on valorise une sensibilité pure, à travers le stéréotype du don, de l'élite créatif: «À celui qui, léger d'argent, qui, adolescent de génie, n'a pas vivement palpité en se présentant devant un maître, il manquera toujours une corde dans le cœur, je ne sais quelle touche de pinceau, un sentiment dans l'œuvre, une certaine expression de poésie.»² À travers cet élan romantique, cette énumération qui vient caractériser la vraie nature du ressentiment artistique, on observe l'insistance sur la touche de pinceau. Il s'agit de la spécificité du peintre à l'époque. Cela permet d'affirmer son unicité, son intransmissibilité, sa signature et l'authenticité de son œuvre. Balzac insiste là-dessus, et c'est ce qu'il nomme lui-même comme étant le «secret de l'art».

Si l'art contemporain est désormais détaché de ce romantisme sur la nature de la création, la littérature contemporaine questionne elle aussi ce mythe de l'originalité. Quignard de son côté a un personnage d'artiste qui fait de la gravure. La touche même est reproductible. Cela vient alors déplacer les enjeux, questionnant où se trouve ce «secret de l'art», mais aussi, sa capacité de reproduction et de transmission. L'ekphrasis fictif intitulé «Gravure de Marie Aidelle en taille-douce avec des traits au burin» permet de saisir ce déplacement: «Soudain il voit la lumière de l'eau qui se reflète dans ses yeux. Cela est gravé. Cela se voit. Cela se voit tellement qu'elle a levé les yeux sur lui

¹ FOUCAULT, Michel. *L'archéologie du savoir*, Gallimard, Paris, 1969, p.14

² BALZAC, Honoré de. *Le chef d'œuvre inconnu*, Gallimard Paris, p.

et ils luisent doucement, profondément. Il a envie d'elle. Il va s'asseoir près d'elle.»³ La gravure comme médium permet la visibilité, et non l'expression de la personnalité de l'artiste dans un désir d'être un romantique créateur. Cette vision de l'art est transmise dans le texte dans une lenteur contemplative. La gravure est dévoilée, doucement dans une révélation et le secret de l'art est alors dans cette beauté qui apparaît soudain. L'émotion se produit dans la révélation, dans la possibilité de voir qui est en fait transmise, et non dans la sensibilité nécessaire et rare qui serait nécessaire pour ressentir l'art. «Cela est gravé, cela se voit». Il s'agit là de deux petites phrases toutes simples mais qui proposent une idée de l'art visuel, et il s'agit d'une conception propre à la littérature contemporaine. C'est-à-dire que l'art doit être diffusé. L'art doit être vu. Quignard insiste là-dessus comme fonction de l'image, tandis que Balzac insiste sur la poésie propre à l'expression humaine personnelle à travers la touche du peintre. Cette comparaison permet alors de voir comment la littérature contemporaine permet d'explorer la possibilité de reproduction de l'œuvre d'art fictive par le récit romanesque, et, par cette reproductibilité, sa capacité de transmettre non seulement l'œuvre d'art fictive, mais également le savoir de l'art.

La relation entre reproductibilité et transmission du savoir est ici intrinsèque. D'une part, la facilité avec laquelle le texte littéraire est reproduit et distribué lui permet de se penser, dans un contexte contemporain comme un véritable dispositif de transmission du savoir sur l'art, mais également de l'œuvre elle-même. Si dans *L'œuvre d'art à l'époque de sa reproduction mécanisée*, Benjamin rappelle que la technique permet désormais de rendre l'image détachable et transportable, assumant ainsi sa possible transmission, il rappelle aussi que «ce changement du mode d'exposition provoqué par la technique de la reproduction s'observe aussi dans le domaine politique.»⁴ Si c'est d'abord dans l'optique d'une critique de concepts artistiques qui contribuent à l'essor du fascisme, on peut comprendre que ces relations entre création et génie, entre valeur d'éternité et mystère qui sont véhiculés par le discours officiels sont aussi une stratégie élitiste qui empêche le partage du savoir et la transmission de l'œuvre d'art. Le pluralisme des discours est alors un fait politique, et, dans un désir d'accessibilité du savoir, invite à revisiter Foucault encore une fois.

Au lieu de voir s'aligner, sur le grand livre mythique de l'histoire, des mots qui traduisent en caractère visibles des pensées constituées avant et ailleurs, on a, dans l'épaisseur des pratiques discursives, des systèmes qui instaurent les énoncés comme des événements (ayant leurs conditions et leur domaine d'apparition) et des choses (comportant leur possibilité et leur champ d'utilisation). Ce sont tous ces systèmes d'énoncés (événements pour une part, et choses pour une autre) que je propose d'appeler *archive*. [...] Je n'entends pas non plus les institutions qui, dans un cours dont on veut garder la mémoire et maintenir la libre disposition. C'est plutôt, au contraire ce qui fait que tant de choses dites, par tant d'hommes depuis tant de millénaires, n'ont pas surgi selon les seules lois de la pensée, ou d'après le seul jeu des circonstances, [...] mais qu'elles sont apparues grâce à tout un jeu de relations qui caractérisent en propre le niveau discursif.⁵

La question de la transmission prend alors différentes formes. L'une d'entre elle est de questionner le savoir transmis à travers l'utilisation de la fiction en tant que technique littéraire, et d'ainsi pouvoir mettre en doute les choix officiels de l'institution. La fiction comme discours possible, comme archive, se pense alors comme action politique venant empêcher une uniformisation du discours officiel, agissant comme décentralisation de l'institution. Il s'agit alors d'une spécificité permise par la littérature contemporaine, et c'est ce que cette comparaison essaie de démontrer. En effet, Balzac n'est pas du tout dans une distanciation de l'institution. Au contraire, il en fait pleinement partie puisque le discours qu'il articule tente de justifier les codes de valeur de l'œuvre d'art établie par cette dernière. On décèle dans le texte un jugement de valeur de la qualité esthétique qui s'articule par la réussite de la mimésis, je cite : «Il y a de la vie, dit-il, mon pauvre maître s'y est surpassé, mais il manquait encore un peu de vérité dans le fond de la toile. L'homme est bien, il se lève et va venir à nous. Mais l'air, le vent que nous respirons, voyons et sentons, n'y sont pas.»⁶ Ici, on juge l'œuvre d'art et décelant ce qui fonctionne, et ce qui fonctionne est ce qui est le plus près possible du réel. La représentation du réel ici dépasse la similitude, et implique tous les sens. La copie doit fonctionner comme un simulacre parfait, au point où il faut s'y méprendre. Quand Balzac insiste sur le

³ QUIGNARD, Pascal. *Terrasse à Rome*, Gallimard, Paris, 2000, p.

⁴ BENJAMIN, Walter. «L'œuvre d'art à l'époque de sa reproduction mécanisée» dans *Critique et utopie*, Payot & Rivages, Paris, 2012, p.213

⁵ FOUCAULT, Michel, *Idem*, pp.176-177

⁶ BALZAC, Honoré de. *Idem*, p.

surpassement, c'est aussi pour insister sur la difficulté du simulacre, c'est-à-dire que le don de l'artiste est un véritable souffle de génie, et sa création seule s'approche de la perfection du réel.

Cette logique de la représentation est celle qui est mise en valeur par l'institution, dégageant une volonté de vérité propre à son discours, pour rappeler ici Foucault. La mise en question de l'institution vient alors affirmer l'impossibilité de vérité, se positionnant pour le doute. Alors que le doute est non seulement accepté chez Quignard, il est également mis en récit, c'est une narrativité du doute. On affirme l'impossibilité de vérité, et l'échec de toute tentative historique. Alors que chez Balzac la peinture est la quête de vérité même, dans un idéal utopique de possibilité de représentation de la nature. Cette mise en doute chez Quignard est articulée justement au sujet de la nature, de son imitation et de sa représentation. L'auteur donne ici la parole à son personnage dans un discours rapporté direct: «Au sujet des paysages de colline ou des vues de montagne, Meaume le Graveur disait lui-même « Je pense que les lieux naturels sont des animaux comme nous. Le torrent qui dévale ou la berge qu'ils creusent sont pareils à l'oiseau qui plane en attendant dans l'air ou l'âne qui grimpe en hésitant.»⁷. Et puis, on contredit l'information juste un peu plus loin, démontrant l'impossibilité de vérification, d'affirmation, plaçant la fiction comme étant alors un mode textuel aussi crédible qu'un autre pour la transmission du savoir sur l'art. Voici donc la suite du texte, qui utilise à son tour la citation d'un ouvrage fictif racontant la vie du graveur, ouvrage qui utilise à son tour le discours rapporté direct : «La version n'est pas tout à fait la même chez Grünehaagen [...] : «C'est la matière qui imagine le ciel. Puis c'est le ciel qui imagine la vie. Puis c'est la vie qui imagine la nature. Puis la nature pousse et se montre sous différentes formes qu'elle conçoit beaucoup moins qu'elle les invente en fourgonnant dans l'espace.»⁸. Il est très important ici de noter que la contradiction est mise en récit, elle est partie intégrante de la narration afin d'ainsi assurer la mise en scène de l'impossibilité d'un savoir unique, d'une vérité historique indubitable. Cette mise en scène de la contradiction des sources se produit encore une fois à travers une réflexion esthétique qui reprend la problématique de la représentation de l'époque, plaçant toute la question du débat de l'art et de la nature au cœur même du problème de l'institution et de ce que cette dernière a bien voulu choisir de raconter. Ici, l'absurdité de non concordance entre les deux versions, l'une autour des animaux, et l'autre dans une poésie lyrique sans logique, démontre la multiplicité des versions disponibles et de la sélection qui a dû être effectuée pour raconter une histoire de l'art. Cette histoire de l'art se présente plus que jamais comme étant une histoire parmi tant d'autres, et que la fiction peut alors s'appropriier puisque cette dernière ne possède pas la vérité unique, ayant abandonnés nombre de récits et versions au profit de sa linéarité. À travers cette comparaison, il est donc possible de démontrer que la littérature contemporaine, en mettant en scène les failles de l'institution, permet au roman d'être un lieu d'expression et de monstration pour l'œuvre d'art et qu'elle peut alors y être transmissible.

L'immitation de la nature comme point de réussite de l'art est l'une des préoccupations esthétiques les plus importante établie depuis l'antiquité. On pense bien sûr à la mimésis de Platon et à la poétique d'Aristote, mais ici d'un point de vue littéraire, c'est Plin l'Ancien qui capte l'attention à cause de d'une anecdote descriptive curieuse qui présente la représentation picturale comme ultime simulacre du réel. Cet ekphrasis est mise en scène dans le chapitre sur la peinture dans son *Histoire naturelle* :

On raconte que ce dernier [Parrhasius] entra en compétition avec Zeuxis : celui-ci avait présenté des raisins si heureusement reproduits que les oiseaux vinrent voler auprès d'eux sur la scène ; mais l'autre présenta un rideau peint avec une telle perfection que Zeuxis, tout jugé d'orgueil à cause du jugement des oiseaux, demanda qu'on se décidât à enlever le rideau pour montrer la peinture, puis, ayant compris son erreur, il céda la palme à son rival [...] Il s'agit vraiment là d'une origine, d'un point d'ancrage pour l'histoire de l'art, d'un commencement narratif.⁹

Si cette imitation est le principe même de réussite artistique, ce seront alors les chef d'œuvres de ce simulacre qui seront choisi et transmis par l'histoire de l'art, qui joue ici le double rôle de récit narratif et d'institution de diffusion. Dans son ouvrage *L'invention du musée*, Roland Schaer rappelle le lien entre la création de l'institution muséal et un désir de retour à l'idéal antique, à la valorisation de l'esthétique et à la réussite de la mimésis : «Dans l'atmosphère du néo-classicisme, où l'on cherche à renouer avec la pureté du goût contre les excès baroques, une bonne partie des milieux artistiques français entreprend, au milieu du [18^e] siècle, de revendiquer l'accès aux collections royales : on

⁷ QUIGNARD, Pascal. *Idem*, p.33

⁸ *Ibid.*, p.34

⁹ PLIN L'ANCIEN, «La peinture» *Histoire naturelle*, Les belles letters, Paris, ed. 1997, p.61

invoque les maîtres anciens comme autant de modèles nécessaires au redressement de l'art.»¹⁰ Si cette valorisation des maîtres anciens était alors nécessaire, c'était d'une part parce qu'il n'y avait d'autre moyen de reproduction que leur gravure ou leur dessin, mais que leur copie était également la méthode d'enseignement des beaux arts.

Si le musée est alors synonyme d'accessibilité, le milieu du vingtième verra une crise qui remettra son autorité en question, et c'est dans ce doute des institutions qu'il faut alors penser l'entreprise littéraire contemporaine, cherchant des alternatives aux discours et aux modes officiels de transmission du savoir. On pense alors au témoignage de Sam Francis dans l'ouvrage de Pierre Schneider *Les dialogues du Louvre* : «Les musées devraient ressembler à la rue. Ils devraient être ouvert tout le temps. Pas de mystique, pas de mise en valeur. Rien qui proclame : ceci est un chef-d'œuvre. Les choses sont là, c'est tout. Un lieu vaste où sont les choses, où on peut les remarquer ou non – voilà mon genre de musée.»¹¹ Le roman contemporain procède à cette transformation des standards en laissant au lecteur le choix d'interprétation et de valorisation de l'œuvre d'art, mais en étant également disponible pour le public en tout temps.

Un autre point de comparaison intéressant concerne la relation qu'entretiennent les médiums les uns envers les autres dans le texte narratif. Chez Balzac, il s'agit d'une comparaison esthétique dans la lignée du *Laocoon* de Lessing visant à opposer les médiums les uns aux autres, la poésie étant l'art du temps et de l'action tandis que l'art visuel doit pouvoir représenter ce qui se perçoit en un coup d'œil. Cet extrait du *Chef d'œuvre inconnu* permet de se pencher sur un des plus anciens modèles de représentation, soit le corps humain : «Comme une foule d'ignorants qui s'imaginent dessiner correctement parce qu'ils font un trait soigneusement ébarbé, je n'ai pas marqué sèchement les bords extérieurs de ma figure et fait ressortir jusqu'au moindre détail anatomique, car le corps humain ne finit pas par des lignes. En cela, les sculpteurs peuvent plus approcher de la vérité que nous autres.»¹² La comparaison reprend ici la thématique de la vérité, tentant de voir lequel des médiums peut s'approcher le plus de la mimésis, de la représentation la plus fidèle. Encore une fois un idéal d'imitation est poursuivi, la quête de la vraie nature humaine étant mieux représenté par la sculpture que le dessin dans le texte. Cette attitude comparative au sein même du récit permet à la littérature d'établir un discours esthétique, tout droit issu du classicisme, et ce, au sein même de la fiction.

La relation entre les médiums s'articule tout autrement chez Quignard, et correspond davantage à cette approche contemporaine de contextualisation des médiums, c'est-à-dire de les considérer en tant que support, les uns avec les autres. Dans *Terrasse à Rome*, cette relation prend un rythme poétique et méditatif : «Les hommes désespérés vivent dans des angles. Tous les hommes amoureux vivent dans des angles. Tous les lecteurs des livres vivent dans des angles. Les hommes désespérés vivent accrochés dans l'espace à la manière des figures qui sont peintes sur les murs, ne respirant pas, sans parler, n'écouter personne.»¹³ D'abord, le texte met en scène la lecture. C'est la littérature qui se met en scène elle-même, mais dans un contexte d'expérience de l'art visuel. Il y a une place accordée au texte dans l'expérience que le public a de l'œuvre d'art visuel, ce qui est essentielle pour considérer l'œuvre d'art fictive comme objet en soi, plaçant le texte littéraire comme support du transmissible. L'expérience est essentielle, certes, mais la description de la lecture est elle aussi visuelle, mélangeant les médiums entre eux. Juste après avoir établi la lecture comme forme d'expérience humaine, une forme visuelle et anguleuse, une forme similaire à caractère amoureux, on parle alors de cet espace angulaire. On parle de cet espace, de cet angle, et on le compare alors à la peinture, créant ainsi une relation entre l'expérience que vit le lecteur, le texte, et l'image. Le tout est articulé dans ce passage pour être compris ensemble, dans une relation narrative, approchant la transmission du savoir depuis plusieurs médiums, au sein d'un seul. L'attitude n'est pas comparative chez Quignard, mais unificatrice, ce qui témoigne d'une vision contemporaine de la médialité.

Finalement, le dernier point de comparaison entre ces deux textes qui permettra de comprendre comment l'articulation de la transmission du savoir sur l'art est possible en littérature contemporaine concerne la problématique de la conservation de l'œuvre d'art visuel. L'hypothèse est que, par son caractère reproductible, le texte peut non seulement transmettre l'œuvre d'art visuel, mais il peut également en assurer sa survivance. Cela nécessite toutefois un transfert de forme, une traduction médiale, positionnant alors l'œuvre d'art fictive au sein du roman comme étant réelle au-delà de son fait fictif. Pour comprendre cette possibilité de l'œuvre d'art fictive, il faut

¹⁰ SCHAEER, Roland. *L'invention des musées*, Gallimard, Paris, 1993, p.44

¹¹ SCHNEIDER, Pierre. *Les Dialogues du Louvre*, Denoël, Paris, 1972, p.126

¹² BALZAC, Honoré de. *Idem*, p.51.

¹³ QUIGNARD, Pascal, *Idem*, p.9

alors développer certains concepts. Il faudra d'abord insister sur l'importance de la valorisation de l'intériorisation de la vision. Il s'agit de quelque chose de central dans le texte de Quignard, et qui revient à maintes reprises. Il y a alors une mise en scène de la possibilité du pouvoir de l'imagination, qui passe dans le contexte de transmission du savoir par l'œuvre d'art fictive, par l'appropriation intime de l'image : «Ce n'est pas cette joie qui me manque. C'est elle. Aussi, ai-je dessiné toute ma vie un même corps dans les gestes d'étreintes dont je rêvais toujours. [...] Meaume surprit le regard qu'elle portait sur lui. Ce regard sur lui, toute sa vie, vécu en lui.»¹⁴ Cette insistance sur le regard est très intéressante, puisque le regard devient ici autonome, tout comme l'œuvre d'art fictive qui se passe de référentialité dans son existence textuelle. Le regard de la femme dont le personnage est amoureux, mais surtout le fait que ce regard vit en lui, qu'il n'a pas besoin d'exister dans le réel pour continuer à être, voilà cette vie indépendante et intime. Mais surtout, n'y a-t-il pas plus visuel que le regard, n'y a-t-il rien de plus fort comme symbole pour faire référence à l'image, et ensuite le transférer vers une vie intérieure, intime et personnelle ? Cela permet d'affirmer l'hypothèse que le texte puisse conserver la trace de l'œuvre d'art, et en assurer ainsi la transmission.

Plus loin dans le roman, Quignard continue autour de cette vie intérieure : «Or, les rêves, ce sont des images. Même, d'une façon plus précise, les rêves sont à la fois les pères et les maîtres des images. Je suis un homme que les images attaquent. Je fais des images qui sortent de la nuit.»¹⁵ Le rêve est l'image fictive par excellence, mais ici, il est mis directement en relation avec la pratique artistique. La référence à la technique devient alors une approche des plus intéressantes. Je fais des images qui sortent de la nuit, et la gravure, c'est justement cette technique de la nuit, qui, par impression inversée, comme impression négative comme la photographie, fait sortir l'image de la nuit, faisant sortir ce qui est gravé dans le creux vers l'image positive, imbibée d'encre. Cette esthétique de la révélation est intimement lié à la transmission du savoir, puisque la survivance permet de sortir de la nuit et d'éclairer les esprits. La gravure étant le premier médium reproductible, il est alors le médium de la transmission.

Cette conceptualisation de la vision mets alors l'acte de lecture en valeur, et permet le travail de l'imagination de se mettre en scène lui-même, et à l'œuvre d'art fictive de prendre forme. Cela permet alors une transmission du savoir par la narrativité à travers une littérature de l'extrême contemporain qui valorise cette intériorisation de l'image. Chez Balzac, c'est vraiment tout le contraire. Le récit s'articule autour de ce qui est possible d'être vu. Il y a un jugement esthétique mis en place tel que démontré précédemment, mais également un jugement des capacités d'interprétation : «Le vieillard absorbé ne les écoutait pas, et souriait à cette femme imaginaire. «Mais tôt ou tard il s'apercevra qu'il n'y a rien sur sa toile, s'écria Poussin. «Rien sur ma toile, dit Frenhofer en regardant tour à tour les deux peintres et son prétendu tableau.»¹⁶ Cette question du visible et de l'invisible est très présente chez Balzac. On rapproche ici l'imagination et l'invisible à l'insensibilité artistique. L'œuvre d'art ici ne peut qu'être un objet réel, il doit être vu pour être un chef d'œuvre, et surtout reconnu par ses pairs pour être inscrit officiellement dans la linéarité narrative du discours de l'institution. Et cette possibilité est en rapport direct avec la folie chez Balzac, réaffirmant ici encore une fois le pouvoir institutionnel. Tout le drame du récit se joue sur ce dilemme entre visible et invisible. Cette incapacité de la vision est en lien avec les problématiques impressionnistes de l'époque, et avec toutes les nouvelles propositions picturales faites à ce moment là. Balzac inscrit ses personnages dans une relation à la représentation à une époque qui questionne la possibilité de vraiment rendre le réel visible, ce qui est une prise de position des plus fortes.

S'il est impossible de voir, il est aussi impossible de savoir l'œuvre d'art dans le *Chef d'œuvre inconnu*, rendant la transmission non seulement impossible, mais complètement impensable. La solution de la fiction balzacienne passe alors par la destruction, et c'est sur cet extrait que se termine le récit : «Cet adieu les glaça. Le lendemain, Porbus inquiet revient voir Frenhofer, et apprit qu'il était mort dans la nuit, après avoir brûlés ses toiles.»¹⁷ Ici, la destruction prend un sens important, sa signification démontre l'impossibilité de la littérature d'être autonome face à l'art visuel. Si le lecteur a pu faire son expérience, ce n'est que dans la durée du récit. Cette dernière n'existe pas non seulement dans le réel, mais sa fiction procède à sa propre fin, dévalorisant ainsi une expérience intérieure. Dans *The Encyclopedia of Fictional Artists*, la destruction de l'œuvre d'un artiste est démontré comme étant la technique narrative la plus courante utilisée comme dénouement lorsqu'il y a présence d'un personnage d'artiste fictif dans le

¹⁴ *Ibid.*, p.11

¹⁵ *Ibid.*, p.36

¹⁶ BALZAC, Honoré de, *Idem*, p.68

¹⁷ *Ibid.*, p.69

texte.¹⁸ Ce dénouement classique pourrait également être perçu comme étant une technique pour démontrer la supériorité du texte sur l'image, parce que, en étant reproductible, il peut survivre aux élans de passions et toutes autres formes d'intempéries. Une autre interprétation, biographique et facile, peut être plus platement que l'acte de destruction de l'œuvre d'art dans le texte permet d'assouvir les complexes de l'auteur face à ses incapacités en art visuels.

Chez Quignard, on est loin de tout ça. Non seulement le roman embrasse les capacités reproductives du texte, tout comme en utilisant un médium reproductible comme la gravure, mais la possible destruction de l'œuvre d'art vient également démontrer la possibilité de sauver cette dernière, positionnant la littérature dans toute ses capacités transmissibles. Le roman est alors trace, et non pas échec. C'est ce qui se passe avec les gravures érotiques fictives détruites pour indécence, traduites textuellement dans le roman. Toutefois, cette position philosophique est elle aussi discutée dans le récit : «- Mais pourquoi peindre si tout se consume? – Chacun apporte sa petite bûche au bûcher qui éclaire le monde. – Moi aussi, avec mon eau acide, je ne peux me cacher que j'ajoute un peu à ce qui brûle.»¹⁹. Cet extrait met en scène une autre technique de gravure, l'eau forte, mais aussi un épisode narratif du roman. En effet, la vie de Meaume change lorsqu'il se fait complètement brûler le visage par le fiancé jaloux de son amante. Cela place l'être humain comme quelque chose qui disparaît également. Si la destruction est inévitable, si tout se consume, il faut prévenir la conservation, et c'est alors ici que s'affirme la possibilité de transmission du savoir à travers la présence d'œuvre d'art fictives dans le roman. Le roman non seulement réfléchit à la conservation de l'œuvre d'art visuelle, en assure la survivance, mais en questionne aussi les pratiques et les institutions, mais se propose comme solution alternative par sa mise en récit, utilisant la fiction comme technique littéraire de transmission.

En terminant, cette comparaison entre *Le Chef-d'œuvre inconnu* de Balzac et *Terrasse à Rome* de Pascal Quignard a bien permis de comprendre comment fonctionne la transmission du savoir de l'art dans le contexte littéraire, et comment la littérature contemporaine peut agir comme dispositif de transmission. La travail qu'exerce le contemporanéité de l'œuvre de Quignard trouve un écho fort dans l'articulation du concept qu'en fait Giorgio Agamben dans *Qu'est-ce que le contemporain* : «Cela signifie que le contemporain n'est pas seulement celui qui, en percevant l'obscurité du présent, en cerne l'inaccessible lumière ; il est aussi celui qui, par la division et l'interpolation du temps, est en mesure de le transformer et de le mettre en relation avec d'autres temps, de lire l'histoire d'une manière inédite [...]»²⁰ Cette mise en relation qui permet une approche de l'histoire mettant de l'avant la pluralité des discours, tel que mis en scène chez Quignard, permet de penser la transmission du savoir sur l'art d'un point de vue contemporain, positionnant alors la fiction comme possible dispositif, et le roman comme espace de survivance et de diffusion de ce savoir. Cette analyse narrative a permis de mettre à l'épreuve ces propositions, de les sortir de leur idéal utopique, de voir comment elles s'articulaient dans le concret, dans la réalité du texte, et de tester ces possibilités de la fiction. Non seulement la relation entre fictionnalité et transmissibilité du savoir a pu s'articuler, mais elle a également pu témoigner de la spécificité de littérature de l'extrême contemporain, et de ce qu'elle apporte pour la question de la transmission du savoir de l'art visuel dans le roman.

Bibliographie

- AGAMBEN, Giorgio. *Qu'est-ce que le contemporain?* Payot & Rivages, Paris, 2008, 40p.
BALZAC, Honoré de. *Le Chef-d'œuvre inconnu*, Gallimard, Paris, ed. 1994, 381p.
BENJAMIN, Walter. «L'œuvre d'art à l'époque de sa reproduction mécanisée» dans *Critique et utopie*, Payot & Rivages, Paris, 2012, 253p.
BRAMS, Koen. *Encyclopedia of Fictional Artists*, JRP Ringier, Zurich, 2010, 336p.
FOUCAULT, Michel. *L'archéologie du savoir*, Gallimard, Paris, 1969, 288p.
PLINE L'ANCIEN, «La peinture» Histoire naturelle, Les belles lettres, Paris, ed. 1997, 183p.
QUIGNARD, Pascal. *Terrasse à Rome*, Gallimard, Paris, 128p.
SCHAER, Roland. *L'invention des musées*, Gallimard, Paris, 1993, 143p.
SCHNEIDER, Pierre. *Les Dialogues du Louvre*, Denoël, Paris, 1972, 322p.

¹⁸ BRAMS, Koen. *Encyclopedia of Fictional Artists*, JRP Ringier, Zurich, 2010, p.6

¹⁹ QUIGNARD, Pascal. Idem, pp.38-39.

²⁰ AGAMBEN, Giorgio. *Qu'est-ce que le contemporain?* Payot & Rivages, Paris, 2008 p.39