



HAL
open science

Images meurtrières et discours historique à la fin du XXe et au début du XXIe siècle

Loïse Lelevé

► **To cite this version:**

Loïse Lelevé. Images meurtrières et discours historique à la fin du XXe et au début du XXIe siècle. Cyril BARDE, Sylvia CHASSAING, Hermeline PERNOUD. *Fin-de-siècle: fin de l'art? Destins de l'art dans les discours de la fin des XIXe et XXe siècles*, Presses de la Sorbonne Nouvelle, pp.133-147, 2018, 978-2-87854-975-1. hal-01867796

HAL Id: hal-01867796

<https://hal.science/hal-01867796>

Submitted on 4 Sep 2018

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.

Images meurtrières et discours historique à la fin du XX^e et au début du XXI^e siècle

Loïse Lelevé (Université Rennes-2)

Développant des intrigues construites autour d'une image fascinante devenue le moyen d'un meurtre ou d'un piège sanglant pour ses producteurs ou ses spectateurs, les romans de la fin du XX^e siècle et du début du siècle suivant réarticulent sous un angle original le rapport entre exégèse fictionnelle d'une peinture et proposition d'un discours critique sur l'Histoire, caractéristique d'une tendance de la littérature postmoderne¹. La dangerosité de l'image, placée au cœur de trames narratives dont le cadre temporel est souvent situé à la fin d'une époque ou au moment de basculement d'un siècle à un autre, autorise des mises en scène de « fins de l'art » qui sont autant d'interrogations sur le rôle critique de la fiction. On pourra étudier trois exemples représentatifs de cette utilisation de l'image meurtrière comme point de départ d'un questionnement littéraire sur l'Histoire, sa lisibilité et ses périodisations : l'intrigue de *Meurtre dans un jardin anglais*² (1982) de Peter Greenaway, qui prend place en 1694, met en scène Neville, peintre chargé de représenter les jardins de Compton Antsey où est retrouvé le cadavre du maître des lieux. Ses douze dessins servent à jeter le soupçon sur divers meurtriers potentiels et *in fine* à condamner à mort le peintre ; à l'inverse, leur destruction est le symbole d'un renouvellement de générations perçu comme le début d'une nouvelle ère. L'intrigue des *Onze*³ (2009) de Pierre Michon, fait de la Révolution française et de sa représentation dans le tableau éponyme la charnière entre le siècle de la « douceur de vivre » de Tiepolo et la sombre époque de la Terreur, sous le signe des clairs-obscurs caravagesques. Le tableau, une représentation du secret « Comité de l'An II » commandée au peintre Corentin, doit servir de piège politique capable de montrer les membres du Comité aussi bien comme des tyrans à la solde de Robespierre, fournissant dès lors un prétexte à les condamner, que comme des héros de la Révolution, si les événements viennent à jouer en

¹ Sur ce dernier point, voir Nella Arambasin, *Littérature contemporaine et histoires de l'art. Récits d'une réévaluation*, Genève, 2007, Droz.

² Peter Greenaway, *The Draughtsman's Contract*, Royaume-Uni, 1982, produit par le British Film Institute. Production Board, en association avec Channel 4, couleur, 16 mm, 108 min, éd. fr. *Meurtre dans un jardin anglais*, Paris, 2004, MK2 Éditions. La traduction et le découpage plan à plan de *The Draughtsman's Contract* sont l'œuvre de Dominique Haas et ont été publiés dans : Peter Greenaway, *Meurtre dans un Jardin Anglais. L'Avant-scène. Cinéma*, n°333, Paris, octobre 1984, Alice Éditions.

³ Pierre Michon, *Les Onze* [Lagrasse, 2009, Verdier], Paris, 2011, Gallimard, « Folio ».

leur faveur. Dans *Le Tableau du Maître flamand*⁴ (1990) d'Arturo Pérez-Reverte, la toile éponyme est une image codée permettant d'élucider un meurtre ancien, celui du chevalier qui y est représenté jouant aux échecs avec le duc d'Ostenbourg ; mais elle est aussi utilisée par un meurtrier contemporain pour programmer ses propres assassinats : continuer la partie d'échecs représentée, prendre de nouvelles pièces, équivaut à tuer quelqu'un. L'exégèse dudit tableau devient ainsi à la fois le moyen de la découverte de deux assassins, l'un mort depuis longtemps et l'autre encore en activité, et le prétexte à un discours pessimiste sur l'Histoire et la perception d'une forme de décadence propre à l'époque contemporaine.

Tous ces romans tendent donc à établir une corrélation entre la mise en scène d'images destructrices, ou de la destruction de peintures, et l'invention de discours alternatifs sur l'Histoire qui, par un travail fictionnel sur la notion de frontière temporelle, remettent en cause un discours historique institutionnalisé. L'exégèse de l'œuvre d'art, perçue comme témoignage historique, offre un contre-discours sur l'Histoire qui s'articule étroitement à la conception de la peinture que proposent ces auteurs.

Images dénonciatrices, images meurtrières : des dangers de l'exégèse

Dans de telles fictions, l'exégèse de l'image tue. Le tableau – ou le dessin – y a en effet un double statut : il est à la fois l'objet par lequel le piège meurtrier qui fonde l'intrigue est dénoncé, et l'instrument de meurtres nouveaux. Ces deux fonctions sont interdépendantes l'une de l'autre : parce que l'image dénonce un meurtre ou un piège (ou qu'on suppose qu'elle le fait), elle permet de commettre de nouveaux assassinats.

Obscures allégories

Pour autant, l'œuvre ne peut s'avérer être une « scène de crime » que si elle est constituée comme telle par le commentaire d'un spectateur qui en propose une lecture orientée : le tableau est d'abord construit comme une « obscure allégorie⁵ » qui appelle un déchiffrement, et l'image est l'indice d'un événement criminel à reconstituer. La fiction cinématographique ou littéraire joue de la polysémie inhérente à l'œuvre picturale, dont

⁴ Arturo Pérez Reverte, *Le Tableau du maître flamand*, Paris, 2012, Librairie Générale Française. Traduction de Jean-Pierre Quijano.

⁵ Voir Peter Greenaway, *The Draughtsman's Contract*, *op. cit.*, plan 302 *sq.*, p. 115. Le texte original mentionne « an obscure allegory ».

chaque portion de la surface peut potentiellement faire signe⁶, pour proposer des lectures plurivoques, incertaines et incomplètes des tableaux ou des dessins : les lacunes de l'exégèse laissent une place suffisamment grande au commentateur de l'image pour prolonger sa lecture par un nouveau geste meurtrier.

Le narrateur de *La Tabla de Flandes*, par exemple, souligne le pouvoir du tableau de dénoncer le meurtre du chevalier Roger d'Arras, qui joue aux échecs sur la toile sous les yeux de l'épouse du duc d'Ostenbourg, Beatriz de Bourgogne, qui a ordonné son exécution : « Van Huys a peint [...] un tableau dans lequel figuraient la victime et son bourreau [...]. Et peut-être le mobile du crime : Béatrice de Bourgogne⁷. » Mais l'image devient réellement dangereuse quand le message qui s'y trouve encodé par le peintre flamand Van Huys est détourné de sa fonction première par le personnage de César, mentor de l'héroïne Julia, chargée de restaurer le tableau. La peinture était composée comme une brillante énigme où les signes correctement interprétés devaient aboutir à une solution univoque. Le spectateur devait jouer à l'envers la partie d'échec inachevée qui y était représentée, en reconstituer rétrospectivement le déroulement : comprendre que la reine noire a pris, au cours du jeu, le cavalier blanc, revient à saisir que Beatriz de Bourgogne, toute de noire vêtue sur le tableau, a commandité le meurtre du chevalier Arras. Mais César, le meurtrier, décide au contraire de continuer le jeu et de finir la partie. Par la nouvelle lecture qu'il en donne, le tableau fait l'objet d'une interprétation inédite dont l'efficace est telle qu'elle se concrétise par la mort de deux personnages : poursuivre la partie signifie pour la reine noire prendre le second cavalier et la tour blancs, érigés par César en représentations symboliques d'amis de Julia, qu'il assassine. Dès lors, tout le système référentiel mis en place par Van Huys, qui assignait à chaque pièce du jeu le soin de figurer l'un de ses contemporains, et qui informait la réception programmée par le peintre de son œuvre, devient contingent, et *La Partie d'échecs* représentée un simple code assez malléable pour annoncer de nouveaux meurtres. En jouant sur la plasticité conférée à la figure de la reine noire par le peintre lui-même – si elle est à la fois pion sur l'échiquier et duchesse de noir vêtue, pourquoi ne serait-elle pas aussi César, qui aime dans le roman à se travestir en veuve noire ? –, le meurtrier ne fait qu'exploiter les caractéristiques de la représentation figurative pour imposer une lecture meurtrière à l'image.

⁶ Voir Nelson Goodman, *Langages de l'art. Une approche de la théorie des symboles*, Nîmes, 1990, Jacqueline Chambon, p. 270.

⁷ *Le Tableau du maître flamant, trad. cit.*, p. 62. « Van Huys pintó, [...] un cuadro en el que figuraban la víctima y el verdugo [...]. Y, posiblemente, el móvil del crimen: Beatriz de Borgoña. » (*La Tabla de Flandes* [Madrid, 1990, Alfaguara], Barcelone, 2011, Debolsillo, p.75).

Dans le film de Peter Greenaway, l'énigme est posée sans qu'il y ait encore trace d'un crime : Mrs Talmann suppose que son père a été tué avant la découverte de tout corps, à partir des dessins du peintre Neville, embauché pour représenter les jardins de Compton Antsey, et dans lesquels figurent, représentés parmi les bosquets et les parterres, les vêtements éparpillés du maître du domaine. Transcription la plus exacte possible des jardins, objets purement mimétiques selon le peintre⁸, les dessins sont constitués en représentations dangereusement polysémiques par Sarah Talmann dans la mesure où ils sont susceptibles de se plier à toutes les interprétations possibles et de désigner tous les personnages présents dans le domaine comme de potentiels coupables d'un meurtre dont les circonstances demeurent obscures jusqu'à la fin du film. Mrs Talmann annonce ainsi à Neville que les détails de son dessin peuvent l'accuser du meurtre de son père :

Mr Neville : [...] Les objets sont innocents.

Mrs Talmann : Pris séparément, on pourrait les croire tels, mais réunis... Vous pourriez passer pour le témoin privilégié d'une triste aventure⁹.

Elle a compris que le pouvoir de la description réside dans l'art d'organiser par le discours la place à donner au détail dans le dessin et la perception que le spectateur peut en avoir : elle sait transformer des images qui se veulent un compte-rendu objectif en images dangereuses. Celui qui donne de l'image une exégèse frappante en fait une arme de crime : Mrs Talmann impose son interprétation face aux protestations de Neville, et justifie par son accusation, d'avance, l'assassinat du peintre qui survient probablement sur son ordre à la fin du film. De même, César force Julia à identifier ses victimes aux pièces du jeu d'échecs et à agir en fonction des coups que permet la partie entamée sur le tableau.

Dans *Les Onze* également, l'ambiguïté propre à la représentation picturale permet la mise en place du piège. L'aspect politique de la commande des *Onze* repose sur la capacité du peintre à créer une allégorie obscure : la représentation piège les personnages dans des rôles symboliques qui pourront s'avérer fatals pour eux. Le tableau est commandé par les ennemis de Robespierre pour être compris de deux manières possibles, en fonction de sa réussite ou de son insuccès. Si Robespierre vainc, l'existence du Comité de l'an II qu'il a fondé pourra être révélée sans obstacles, le tableau être lu comme une représentation à la gloire de ce Comité et les commanditaires passer pour des fidèles

⁸ Voir Peter Greenaway, *The Draughtsman's Contract*, op. cit., plan 183 : « Madam, I try very hard never to distort or to dissemble. ». « Madame, je m'efforce de ne jamais rien dénaturer ni dissimuler. » (trad. cit., p. 72).

⁹ *Ibid.*, plan 190 : « Mr. Neville : [...] The items are innocent. Mrs. Talmann : Taken one by one, they could be so construed. Taken together you could be regarded as a witness to misadventure. » (trad. cit., p. 90).

irréprochables ; mais s'il échoue, le tableau, dévoilant au grand jour l'existence du Comité, en fera apparaître les onze membres comme des membres d'une organisation secrète, prêts à tous les abus de pouvoir, tyrans usurpateurs de la Révolution autant que leur chef tombé. Il s'agit donc à la fois de donner « une existence officielle à ce Comité [...] qui du simple fait d'apparaître dans une peinture serait donné pour ce qu'il était : un exécutif siégeant à la place honnie du tyran », et donc à abattre ; mais également de le faire apparaître, en cas de victoire, toujours possible, de Robespierre, « comme un exécutif très légalement consacré¹⁰ ». Le tableau est donc conçu dès l'abord comme un « piège en forme de peinture, [un] joker politique¹¹ », permettant de dénoncer « un flagrant délit de pouvoir¹² ». Dans le cas des dessins de Neville comme dans celui des *Onze*, la représentation est donc supposée attester d'un réel existant et dévoiler simultanément l'existence de cette réalité cachée ou invisible, qu'il s'agisse de la présence d'un cadavre dans le film, trahie par les vêtements qui auraient dû revêtir le corps, ou d'une usurpation masquée du pouvoir dans le récit littéraire. La révélation par l'exégèse d'une « allégorie obscure » contenue dans l'image picturale transforme donc celle-ci en « scène de crime¹³ » et, éventuellement, en machine à tuer.

L'œuvre d'art et le meurtre

En effet, le lien entre allégorie et meurtre passe nécessairement par l'image. Personnages et narrateurs n'hésitent à pas suggérer le pouvoir mortel de l'image même :

[U]n simple tableau est parfaitement incapable de tuer.
- Question de point de vue¹⁴.

Les narrateurs rapprochent pratiques artistiques et art de l'assassinat pour souligner à quel point la création a partie liée avec une forme de destruction. César le souligne dans son discours-testament, à la fin du roman : tuer est une pratique artistique à part entière, avec ses propres exigences esthétiques ; c'est à la fois le moyen de répondre au choc esthétique reçu devant l'image et de prolonger le miracle esthétique qu'elle représente par un autre acte artistique. Pour expliquer son crime aux yeux de Julia, César invoque un souvenir perdu : « Cet échiquier [...] réveillait en moi l'écho endormi de mon ancienne passion.

¹⁰ Pierre Michon, *Les Onze* [Lagrasse, 2009, Verdier,], Paris, 2011, Gallimard, « Folio », p. 107 sq.

¹¹ *Ibid.*, p. 110.

¹² *Ibid.*, p. 109.

¹³ *Ibid.*, p. 109.

¹⁴ Arturo Pérez-Reverte, *op. cit.*, p. 203 : « [U]n simple cuadro es incapaz de matar.- Según se mire. » (trad. cit., p. 90).

Imagine ma surprise, alors que je la croyais oubliée, boum !, la voilà qui revenait comme un coup de canon¹⁵. » Le tableau fait resurgir le souvenir perdu et fonctionne comme instrument de connaissance de soi – en l'occurrence, de l'identité profonde de César comme joueur d'échecs frustré, avec tout le dangereux jeu pulsionnel que, dans l'économie du roman du moins, cette identité entraîne. Au fond du meurtre gît la crise identitaire déclenchée par la simple vision de l'œuvre d'art.

C'est aussi le cas dans *The Draughtsman's Contract*, où les personnages masculins tuent Neville juste après avoir vu son treizième dessin. Ils brûlent les yeux du peintre, l'empêchant définitivement de produire comme de contempler des images, jettent au feu ses dessins, et proposent qu'après son assassinat sa chemise soit déposée dans le domaine, comme « témoignage ambigu d'une obscure allégorie¹⁶ ». Il s'agit là d'un ironique retournement final : alors que Neville n'avait pas su distinguer le piège contenu dans sa représentation des vêtements épars du père de Sarah assassiné, sa propre chemise doit servir comme indice difficilement déchiffrable de ce meurtre dont elle restera la seule trace, support inefficace d'une exégèse impossible. Image et violence meurtrière sont donc intrinsèquement liées : on tue pour mettre fin à la production des images et à leur exégèse, ou en la menant jusqu'à son terme logique, tout en faisant du meurtre un moyen de création à part entière, puisqu'il permet la naissance de nouvelles allégories, reproductions et commentaires grinçants de celles qu'on a détruites.

Dans les *Onze* en revanche, la violence meurtrière précède le tableau, qui s'en fait la retranscription et la sublimation :

c'est une chose étrange et merveilleuse, que tout ce zèle compatissant pour les malheureux en soit arrivé là, [...] aux piques et aux charrettes [...]. Corentin connaît tout à fait ce genre de merveille, d'opération magique [...] : c'est de la même façon que sa mère, sa grand-mère [...] sont devenues sous sa main les terribles *Sibylles*¹⁷ [...].

De même que la Terreur convertit par « la belle langue de bois de l'an II¹⁸ » des exactions en actes de générosité et de grandeur politique, de même le tableau peut faire des exécutants de ces basses œuvres des personnages grandis par leur représentation sur la toile, des figures de pouvoir magnifiées. Mais, inversement, la peinture peut transformer en monstres mythologiques les femmes qui ont chéri le peintre. L'art apparaît ainsi comme

¹⁵ *Ibid.*, p. 374 : « Aquel tablero de ajedrez, [...] habi[a] despertado en mí el eco dormido de la vieja pasión. Imagina mi sorpresa cuando, creyéndola olvidada, zas, la vi retornar como un cañonazo » (*op. cit.*, p. 314 sq).

¹⁶ Voir Peter Greenaway, *The Draughtsman's Contract*, *op. cit.*, plan 303 : « scattered about an estate as ambiguous evidence of an obscure allegory ». (trad. cit., p. 115).

¹⁷ Pierre Michon, *op. cit.*, p. 113.

¹⁸ *Ibid.*, p. 96.

une « opération magique » capable de convertir la violence en image esthétique et l'image esthétique en représentation violente et dangereuse.

Disparition de l'œuvre

Cependant, le pouvoir meurtrier de l'image peut s'affirmer au détriment de celle-ci. Le film de Greenaway se conclut sur la destruction des dessins. *La Partie d'échecs* est elle aussi une image menacée : volée par César, elle disparaît à la fin dans le coffre-fort d'une banque suisse, échappant à toute contemplation¹⁹. La fin du roman met en scène l'effacement irrémédiable d'une image : la figure d'ange que contemple Beatriz de plus en plus amnésique et recluse dans un couvent disparaît en même temps que son identité se perd. Ainsi, elle n'a de conscience des effets du temps sur son visage que par la détérioration de celui de l'ange sur la fresque. Le roman se termine ainsi sur la mort de l'art et le temps qui passe : « elle observe les ravages que le temps fait sur cette image en la rongant. Elle l'a vue s'effacer peu à peu²⁰ ».

Les Onze cependant échappe à cette tentation de la destruction de l'image : l'ouvrage se finit sur son exposition en gloire au Louvre. Chez Michon, l'image représentant le piège mortel ne suscite pas de meurtre et n'est pas appelée à disparaître à la suite de l'assassinat que sa contemplation a provoqué : le récit propose une conception de l'art plus optimiste qui confère encore à l'image des pouvoirs de sublimation. « C'est pourquoi », commente l'écrivain, « le livre s'achève sur la horde primitive, sur Lascaux. Lascaux représente à la fois la pulsion de meurtre et sa sublimation sous forme de Dieu ou d'art²¹ ». La raison en est aussi que la représentation de l'image s'articule à un discours qui ne confère ni la même place ni la même signification à l'Histoire que dans les autres narrations.

Images meurtrières et fin d'époques : discours sur l'Histoire

Exposer l'Histoire

Les lectures plurivoques de l'œuvre d'art n'ont pas pour seule fonction de mettre en place la dynamique meurtrière qui sous-tend l'intrigue : elles font également de la représentation picturale une interface à travers laquelle le spectateur peut avoir accès à

¹⁹ Voir Arturo Pérez-Reverte, *op. cit.*, p. 399.

²⁰ *Ibid.*, p. 410 : « observa los estragos con los que el tiempo roe los rasgos de esa pintura. Así ha hido viéndola borrarse poco a poco » (trad. cit., p. 345).

²¹ Pierre Michon, entretien avec Alain Nicolas, dans Alain Nicolas, « On ne représente pas à la légère les Représentants », *L'Humanité*, jeudi 7 mai 2009, en ligne sur le site des éditions Verdier : <http://www.editions-verdier.fr/v3/oeuvre-lesonze.html>, consulté le 15 mars 2013.

l'Histoire et en réévaluer l'écriture. L'exégèse du meurtre ou du piège implique en effet un retour sur les événements de sa mise en place et le tableau fonctionne comme support d'une mise en récit alternative du passé.

La nature des personnages représentés sur les tableaux est ambivalente : dans *La Partie d'échecs*, dans *Les Onze*, ils sont censés avoir une existence historique, mais sont pourvus par l'exégèse d'une dimension mythique. « Peins-les comme des dieux ou comme des monstres²² », intime le commanditaire Proli à Corentin. Le discours des narrateurs ou des personnages qui prennent en charge le commentaire du tableau hésite entre la volonté de montrer le réel sordide derrière la représentation grandiose et celle de rendre justice à la puissance de la représentation. Le tableau met à nu les processus de sublimation de l'Histoire, participe de cette sublimation tout en la dénonçant. *Les Onze* est le tableau par excellence de la Révolution parce qu'il montre le pouvoir dans sa violence inhérente et dévastatrice²³, mais « en gloire²⁴ » ; parce que la représentation du Comité est représentation de la Terreur en tant que comble de l'Histoire²⁵.

Car la scène historique est une scène tragique. L'Histoire dans les romans apparaît comme un récit désarticulé, privé de sens ; pour la rendre signifiante, le tableau a recours au genre théâtral : plutôt que de l'expliquer, il s'agit de l'*exposer* comme jeu de pouvoir aveugle et fascinant. Ce processus de mythification présente l'Histoire comme une Terreur, dicible seulement par le biais de la tragédie du pouvoir. *La Partie d'échecs* serait ainsi la représentation d'une tragédie entre trois personnages qui s'aiment mais s'entretuent en vertu d'impératifs politiques, tragédie première matrice de tous les événements sanglants du roman, qui ne feraient que la répéter en la décalquant²⁶. Ainsi ramenés dans une trame rendue cohérente par une téléologie tragique qui fait de l'Histoire une configuration répétitive centrée sur la question des rapports de force autour de l'œuvre d'art et figurés par elle, les événements du passé comme ceux du présent acquièrent une lisibilité inédite dès lors que leurs acteurs sont représentés comme personnages spectateurs de leur propre

²² Pierre Michon, *Les Onze*, *op. cit.*, p. 89.

²³ « [...] voulez-vous savoir ce qu'est la violence divine ? Regardez le gouvernement de la Terreur. » Pierre Michon, in Alain Nicolas, « On ne représente pas à la légère les Représentants », art. cit. donnez la page → l'article est en ligne.

²⁴ « Mon tableau donne à voir le pouvoir révolutionnaire en gloire ». Pierre Michon, entretien avec Oriane Jeancourt Galignani, dans Oriane Jeancourt Galignani, « L'Histoire est un enchevêtrement de tragédies sans Dieu ni Grand Soir », *Transfuge*, n°30, mai 2009, en ligne sur le site des éditions Verdier : <http://www.editions-verdier.fr/v3/oeuvre-lesonze.html>, consulté le 15 mars 2013.

²⁵ Voir Pierre Michon, *Les Onze*, *op. cit.*, p. 91 : « Cette période qui est comme le comble de l'Histoire ».

²⁶ Arturo Pérez-Reverte, *op. cit.*, p. 346 : « las diferentes tragedias, que venían a superponerse a la simbolizada en la tabla flamenco » : « [I]es différentes tragédies qui venaient se superposer à celle que représentait le tableau flamand » (trad. cit., p. 291) .

destinée, jouets de forces politiques qui les dépassent²⁷ ou assistant impuissants à la répétition fatale de la tragédie figurée sur la toile²⁸. Cependant, alors que Michon donne une représentation « en gloire » de la Terreur, la tragédie, chez Pérez-Reverte, lorsqu'elle s'applique à des personnages contemporains, prend des airs de pièce manquée : dans la vision pessimiste de l'Histoire présentée par l'auteur, si la notion de fatalité demeure, la transcendance esthétique qui justifiait la fascination pour l'histoire tragique a disparu²⁹.

Chez Pierre Michon en revanche, dès lors qu'elle sort son « grand couteau³⁰ », l'Histoire est suffisamment effrayante pour devenir chef-d'œuvre pictural : l'effroi qu'elle génère est le support d'une représentation tragique des événements historiques qui, là encore, leur confère une lisibilité possible :

L'Histoire et le tragique sont une seule et même chose [...]. L'Histoire nous apparaît, à nous postmodernes malgré nous, comme « un rêve raconté par un idiot, plein de bruit et de fureur ; et qui ne signifie rien » (Macbeth). Un pur enchevêtrement de tragédies sans Dieu ni Grand Soir³¹.

Le tableau fait en effet de l'Histoire un théâtre : « Il ne s'ag[i]t plus d'opinions, mais de théâtre [...] quand [la peinture] représente la politique sous la forme très simple d'hommes : car les opinions, cela ne se peint pas ; les rôles, si³² ». Les Onze sont ainsi une incarnation possible de la Terreur, sa figuration sous la forme de onze acteurs. L'ironie intervient dans la tragédie de l'histoire dans la mesure où aucun des protagonistes ne correspond au rôle qu'il pensait jouer : représentés sur la toile, ils ne sont plus que « les figures qui eussent bien préféré être invariablement levées à la face de l'Histoire en tant qu'auteurs plutôt que commissaires³³ ». Ce décalage, révélé par le tableau, autorise le commentaire du narrateur et permet de saisir que ces hommes de pouvoir sont des écrivains ratés et que c'est dans ce contraste que réside la tragédie matricielle qui permet de comprendre le déchaînement de violence de la Terreur. La narration s'invente un autre, le tableau, pour dire ce qui lui échappe : l'Histoire. Il y a ainsi deux phases dans l'appréhension de l'Histoire par le récit : après avoir montré comment le tableau pouvait

²⁷ Voir p. 187.

²⁸ Voir par exemple p. 349 et suiv. : « *Su deber era hallarse presente, a un tiempo protagonista y coro, actor y público de la más fascinante tragedia clásica [...] que nunca nadie había creado ante sus ojos* », trad. cit. p. 293 et suiv. : « Son devoir était d'être là, à la fois protagoniste et chœur, actrice et public de la plus fascinante des tragédies classiques [...] jamais créées devant ses yeux ».

²⁹ Voir *ibid.*, p. 352 sq. : « el autor de la tragicomedia era, a fin de cuentas, tan mediocre como el mundo que él mismo había creado. » : « l'auteur de la tragi-comédie était finalement aussi médiocre que le monde qu'il avait créé. » (trad. cit., p. 296)

³⁰ Pierre Michon, *Les Onze*, op. cit., p. 113.

³¹ Pierre Michon, entretien avec Oriane Jeancourt Galignani, dans Oriane Jeancourt Galignani, art. cit.

³² Pierre Michon, *Les Onze*, op. cit., p. 97.

³³ *Ibid.*, p. 50.

donner forme à l'Histoire en en faisant un spectacle fascinant et terrifiant, le narrateur tente d'élaborer une exégèse du tableau qui mette à distance ce spectacle et lui donne sens.

Mais exposer l'Histoire, c'est aussi la faire connaître. Le tableau ramène au sein du discours historique ce qui aurait dû y figurer. La résolution de l'énigme de *La Partie d'échecs* permet de réécrire plus justement l'Histoire de l'Europe : « Nous pourrions [...] découvrir [...] une petite partie de l'histoire de l'Europe³⁴ ». Cette réécriture peut être militante : Pérez-Reverte inclut des allusions au franquisme dans son roman³⁵, sa pratique de la fiction engage la notion de mémoire et de vérité de l'Histoire. Greenaway fait du choix du cadre temporel de l'intrigue l'instrument d'une réflexion sur l'évolution de l'Angleterre. Dans l'introduction au DVD édité par MK2, il voit l'année 1694, date de la création de la Banque d'Angleterre et d'une législation qui rend aux femmes le contrôle sur leur propriété, comme un « tournant » et le commencement du « capitalisme anglais ». L'essor du capitalisme marque donc une émancipation des femmes et le surgissement de la violence des propriétaires contre les non-propriétaires, deux aspects largement thématiques dans le film et qui contribuent à la mise en place de la violence. Sarah et sa mère tuent pour s'assurer de leur mainmise sur Compton Antsey, leurs complices tuent pour acquérir suffisamment d'argent pour augmenter leur patrimoine foncier³⁶. L'œuvre a paru pendant les années Thatcher : la vision de l'Histoire que déploie Greenaway joue comme commentaire indirect sur l'évolution politique de son pays, en rappelant la violence indissociable de tout système de marché. Les contrats de commande conclus entre le peintre et Mrs Herbert, la mère de Sarah, d'une part ; et entre Sarah et Neville d'autre part, impliquent la réalisation des dessins en échange de services sexuels. Le dernier contrat représenté dans le film paye la production d'une treizième représentation de la mort du peintre. La multiplication³⁷ des contrats³⁸, la marchandisation des corps qu'ils

³⁴ Arturo Pérez-Reverte, trad. cit., p. 44 : « Podríamos aclarar [...] una pequeña parte de la historia de Europa » (*op. cit.*, p. 54).

³⁵ *Ibid.*, p. 61 sq. : « después de la guerra, [...] perdí la dirección de la Orquesta de Madrid. Era la época del estás conmigo o contra mí » : « après la guerre, [...] j'ai perdu la direction de l'Orchestre de Madrid. À l'époque, la règle était simple : qui n'est pas avec moi est contre moi » (trad. cit., p. 51).

³⁶ Voir Peter Greenaway, *The Draughtsman's Contract*, *op. cit.*, plan 7, ce que déclare Mr Noyes pour convaincre son interlocutrice de s'associer à lui : « *In the present company of thirteen that owns a fair slice of England, two parterres and a drive of orange trees is a beginning* » (trad. cit. p. 49 : « Les treize membres de cette assemblée, qui possède à elle seule une bonne part de l'Angleterre, ne me démentiront pas si je dis que deux parterres et une allée d'orangers sont un bon début »).

³⁷ On en compte au moins quatre : deux passés avec Mrs Herbert, la mère de Sarah, le premier pour les six dessins de la première partie du film et le second pour un dessin final après la réalisation de l'ensemble des douze dessins des jardins, un avec Sarah pour les six autres dessins, et un « contrat » final qui vaut pour condamnation à mort du peintre par les autres personnages masculins de l'œuvre.

³⁸ Voir ce que Greenaway déclare dans Michel Boujut, « Peter Greenaway : un inspiré en sa demeure. Un entretien avec Michel Boujut », dans *Peter Greenaway. Meurtre dans un Jardin Anglais, L'Avant-scène*.

impliquent³⁹, leur usage meurtrier qui entend mettre parodiquement la force du droit au service de la domination et de l'anéantissement de qui est sans propriété⁴⁰, dévoilent crûment ce qui se cache sous la libéralisation à outrance des échanges : une hiérarchisation violente des êtres et une résolution brutale des conflits qui concentre le pouvoir dans les mains des possédants. La transformation de la commande artistique en un instrument au service de la violence économique et sociale devient ainsi le symbole d'un changement d'ère qu'on est tenté de lire comme commentaire grinçant des transformations politiques contemporaines du film.

Pouvoirs de la fiction et pessimismes idéologiques : déconstruire les historiographies

Les auteurs proposent un contre-discours historique pour donner à comprendre l'ironie tragique de l'Histoire à travers une démarche iconographique : aux archives de l'historien, ils opposent l'exégèse du tableau, représentation par excellence de l'Histoire. Comme l'affirme Pierre Michon : « *Les Onze* ne sont pas de la peinture d'Histoire, c'est l'Histoire⁴¹. » Cette exégèse est marquée par la fascination pour les reliques et la célébration ironique d'un temps disparu. L'altération due au temps devient ontologiquement indissociable de l'objet-relique : « le vieillissement, la patine, [...] se transforment avec le passage du temps en un élément aussi important de l'œuvre d'art que l'œuvre proprement dite⁴² », écrit Pérez-Reverte. Le magasin d'antiquités de César apparaît à Julia comme le monde de l'enfance⁴³ : le passé revient sans cesse sur un mode nostalgique dans le présent des personnages. Mais le sentiment de la perte est compensé par un traitement ironique du fait historique : si l'intrigue se concentre autour de l'annihilation du duché d'Ostenbourg, son histoire est pure invention littéraire. La valeur testimoniale de la relique est parfois méprisée au profit d'intérêts financiers : « Un tableau

Cinéma, op. cit. : « le mot “contract” en anglais [...] implique un certain nombre de notions différentes : le contrat de mariage, ou le marché ».

³⁹ Voir les termes du contrats énoncés par Mrs Herbert, plan 19 : « [I] agree to meet Mr. Neville in private and to comply with his requests concerning his pleasure with me » (trad. cit. p. 53 : « [J'accepte] de rencontrer Mr. Neville en privé et [de] me conformer à ses désirs, quant à son plaisir avec moi »).

⁴⁰ Voir plan 303 : « And the third condition of your contract, concomitant to the other two... and legally binding... and efficiently undertaken... and for what is a man without property... and foresight... is your death » (trad. cit. p. 115 : « Et la dernière clause de votre contrat, concomitante aux deux déjà citées... et ayant force de loi... sera remplie avec grande diligence... auprès d'un homme qui n'a ni propriété... ni pénétration... c'est votre mort »).

⁴¹ Pierre Michon, *Les Onze, op. cit.*, p. 127.

⁴² Arturo Pérez-Reverte, trad. cit., p. 14 : « el envejecimiento, la pátina [...] se convertían, con el paso del tiempo, en parte tan sustancial de una obra de arte como la obra en sí misma » (*op. cit.*, p. 18).

⁴³ Voir *ibid.* p. 49.

n'est qu'une toile [...]. L'important, c'est ce qu'il te laisse dans le porte-monnaie quand il change de mains⁴⁴ [...] ».

Cet usage ironique de la relique s'articule chez Pérez-Reverte à un discours réactionnaire, porté par le meurtrier comme par Julia, la protagoniste : « des tableaux de facture récente [...] se couvrent [...] de crevasses causées par l'emploi [...] de procédés artificiels de séchage, alors que les œuvres des maîtres anciens qui appliquaient avec une méticulosité obsessionnelle leurs techniques artisanales résistaient au passage des siècles⁴⁵ ». C'est par l'art que passe le discours sur la décadence de la modernité, devenue incapable de produire des œuvres assez durables pour devenir ces reliques qu'admirent les personnages. La technique moderne serait une source d'appauvrissement d'un art périssable à force d'être industriel plutôt qu'artisanal, « barbare⁴⁶ », selon César. Alors que l'art contemporain raccourcit le processus de création par des moyens artificiels qui engendrent une obsolescence précoce, l'art des « maîtres anciens » est une acceptation du temps nécessaire au geste artistique. De même lorsque Muñoz, le joueur d'échecs qui aide Julia à disputer la partie contre l'assassin, se rend compte qu'en fait d'adversaire, il a lutté contre un logiciel d'échecs utilisé par César pour jouer les coups à sa place. Cette révélation place l'époque sous le signe d'une inversion des valeurs : « nous avons là un exquis paradoxe qui symbolise fort à propos l'époque où nous vivons. Le prodigieux automate de Maelzel cachait un joueur humain [...]. Maintenant, c'est l'automate qui se cache derrière l'homme⁴⁷ [...] », déclare César. Autre signe d'une époque viciée, la séropositivité de ce dernier, prétendue « à la mode⁴⁸ » dans un roman paru en pleine explosion de l'épidémie de sida. La hantise de la dégénérescence touche l'art comme les corps. Muñoz, las et inadapté à son temps, marqué par une « fatigue intérieure⁴⁹ », est le pendant du duc d'Ostenbourg, écrasé par une Histoire dont la progression lui échappe, inadapté à une ère de changements politiques qui est pour lui un déclin sans autre échappatoire qu'une nostalgie désabusée : « prince infortuné [...] dans une Europe qui changeait trop vite à son gré. [Julia] le vit résigné et impuissant, prisonnier de lui-même et

⁴⁴ Trad. cit. p. 20 *sq.* : « Un cuadro soló es tela [...] Lo que importa es cuánto deja en el bolso cuando cambia de manos » (*op. cit.*, p. 25).

⁴⁵ Arturo Pérez-Reverte, trad. cit., p. 72 : « cuadros de factura reciente aparecieran cubiertos de [...] cazoletas causadas [...] por procedimientos artificiales de secado; mientras la obra de los maestros antiguos, que cuidaban hasta la obsesión su trabajo con técnicas artesanales, resistía el paso de los siglos » (*op. cit.*, p. 88).

⁴⁶ Voir trad. cit., p. 174.

⁴⁷ *Ibid.*, p. 335 : « se trata de una deliciosa paradoja, muy adecuada para simbolizar los tiempos en que vivimos. El prodigioso jugador de Maelzel tenía dentro un hombre oculto [...]. Ahora es el hombre quien esconde al autómeta » (*op. cit.*, p. 398).

⁴⁸ *Ibid.*, p. 341.

⁴⁹ *Ibid.*, p. 78 : « fatiga íntima » (*op. cit.*, p. 95).

de son siècle, [...] se souvenir [...] des années de jeunesse⁵⁰ ». Dans une intrigue misogyne⁵¹, homophobe⁵², l'auteur peint une époque de fin de l'art qui ne sait plus produire d'œuvres véritables, où les évolutions de l'art sont symptôme de décadence morale.

Michon et Greenaway mettent eux aussi en scène des fins de l'art, mais dans un sens différent. Le premier conçoit une œuvre terminale⁵³, si définitive⁵⁴ qu'il faut remonter aux premiers temps de la production artistique humaine pour lui trouver un point de comparaison : « On peut appeler "Lascaux" tout art qui nous confronte brutalement à [...] la terreur. Ou encore, on peut appliquer à Lascaux ce que Michelet disait de Robespierre : "Il était le dernier mot de la révolution, mais personne ne pouvait le lire"⁵⁵. » Si, pourtant, *Les Onze* n'est pas un *terminus*, c'est que son exégèse fictive est prise en charge par un narrateur qui en fait le relais de la création picturale pour penser l'Histoire. Dans le film, les dessins en noir et blanc, ignorant les couleurs saturées du cinéaste et les variations lumineuses que ce dernier orchestre en fonction des heures de la journée pour mettre en scène les transformations du paysage et des rapports entre les personnages qui l'arpentent, fonctionnent comme signe d'une insuffisance de la représentation picturale par rapport aux possibilités qu'offre le cinéma : malgré le désir d'objectivité de leur créateur, ils s'avèrent inaptes à rendre compte des dynamiques de pouvoir qui se jouent autour de la possession de Compton Antsey, de même qu'ils ne savent donner qu'une image incomplète des événements qui s'y déroulent. Figés, ils ne peuvent rien dire des changements opérés par les stipulations des contrats successifs. Leur bidimensionnalité n'offre ni mouvement – alors que les statues du jardin se mettent en marche la nuit et viennent se moquer des invités⁵⁶ – ni son. Quant Neville veut tenter de répliquer aux insinuations de Mrs Talmann dépeignant ses œuvres comme de possibles preuves pouvant l'accuser d'un meurtre, il lui rappelle qu'elle a omis de décrire un dessin, dans lequel elle-même est présente :

Mr. Neville: I am thinking very hard, Madam, about the drawing you've left out... and you, Madam, were in that drawing.

Mrs. Talmann: Are you sure, Mr. Neville?

⁵⁰ *Ibid.*, p. 157, : « príncipe desdichado [...] en una Europa que cambiaba demasiado rápidamente para su gusto. Lo vio [...] prisionero de sí mismo y de su siglo, [...] recordar [...] años de juventud » (*op. cit.*, p. 187).

⁵¹ Voir par exemple *ibid.* p. 279..

⁵² Voir par exemple *ibid.* p. 364 sq.

⁵³ Voir Pierre Michon, *op. cit.*, p. 109 : « *Les Onze* sont dans la chambre terminale du Louvre ».

⁵⁴ Voir *ibid.*, p. 77 : « ce tableau définitif ».

⁵⁵ Pierre Michon, dans Oriane Jeancourt Galignani, art. cit.

⁵⁶ Voir Peter Greenaway, *op. cit.*, plans 144 à 151.

*Mr. Neville: Well, the sound of you was in the drawing. You were playing the spinet*⁵⁷.

Or, bien évidemment, le son n'est pas figuré – ni figurable – sur le dessin, et la présence de Mrs Talmann est vouée à demeurer invisible et donc, pour qui contemple les œuvres du peintres, inaperçue. Greenaway exploite ainsi des caractéristiques inhérentes au dessin pour mettre en valeur les possibilités sémantiques et plastiques du médium cinématographique. Les dessins sont réduits au rang de leurres, de représentations trompeuses, et leur destruction s'effectue au profit d'autres pratiques artistiques, conception de jardins ou œuvre cinématographique.

Mettre en scène des fins de l'art, des images dangereuses qui détruisent et sont détruites, c'est donc aussi mettre en scène une inadaptation de certaines pratiques artistiques – tragédie manquée et art classique dans le monde moderne de Pérez-Reverte, dessins en noir et blanc de Neville, voire tableau terminal chez Pierre Michon – au profit d'une invention fictionnelle, qui en interroge les manques pour se confronter à ses propres limites face au tableau de fiction et à l'Histoire. La fin de l'art mise en scène dans de telles œuvres a pu ainsi être lue, par Annie Mavrakis par exemple, comme le début de la littérature ou du cinéma : « peut-être même est-ce le dernier tableau [...]. L'art impossible, la fin de l'art. [...] Mais peut-être aussi *Les Onze* est-il un (re)commencement et [...] y a-t-il] quelque chose après la Terreur, un beau tableau de Corentin, [...] par la grâce de la littérature⁵⁸. » S'il peut paraître radical d'envisager une supplantation pure et simple de formes artistiques par d'autres, dans des fictions qui tiennent sur l'art des discours non dénués d'ambiguïté, la mise en scène d'œuvres destructrices ou d'œuvres détruites fonctionne comme pierre de touche pour évaluer les capacités du récit littéraire ou cinématographique à questionner ses propres pouvoirs.

⁵⁷ *Id.*, plan 188 (trad. cit. p. 89 : « Mr. Neville : Je m'interroge sur le dessin que vous avez omis, Madame... et dans lequel vous figuriez, Madame. [...] Mrs. Talmann : En êtes-vous sûr, Mr. Neville ? Mr. Neville : Du moins y étiez- vous présente par le son. Vous jouiez de l'épinette. »).

⁵⁸ Annie Mavrakis, « Corentin le fils ou le sixième peintre de Pierre Michon », *Dalhousie French Studies*, n° 87, 2009, p. 23.