



HAL
open science

“ Les lieux d’une ruse ”, la mystification comme discours romanesque sur la peinture

Loïse Lelevé

► To cite this version:

Loïse Lelevé. “ Les lieux d’une ruse ”, la mystification comme discours romanesque sur la peinture. La pensée sur l’art dans le roman des XXe et XXIe siècles, Bernard Franco; Simona Carretta; Judith Sarfati Lanter, Nov 2014, Paris, France. hal-01867861

HAL Id: hal-01867861

<https://hal.science/hal-01867861>

Submitted on 14 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.

« Les lieux d'une ruse¹ », la mystification comme discours romanesque sur la peinture

Loïse Lelevé

L'apparition dans la littérature moderne de ce que Bernard Vouilloux a nommé « tableaux d'auteur² » constitue sous certains aspects une rupture avec la tradition du genre de l'*ekphrasis*. De tels tableaux contiennent toujours en effet, de manière plus ou moins explicite, un « discours *sur* la peinture³ » dont on peut supposer qu'il peut aussi en partie être lu comme un discours sur la littérature. Le texte qui cherche à ressaisir le tableau fait alors jouer ses propriétés en concurrence avec celles de la picturalité. C'est immédiatement visible dans le cas du faux tableau, inventé par l'auteur, qui ne renvoie à aucun référent réel tout en reprenant les techniques des écrits scientifiques ou critiques sur l'histoire de l'art⁴. Certains récits jouent volontairement sur une ambiguïté quant à l'existence des tableaux qu'ils décrivent : réalisant ainsi un brouillage des frontières entre fiction et réalité, ils constituent une exploration des pouvoirs de la littérature dans son rapport à la peinture. À la fin du XX^e siècle et au début du siècle suivant, trois textes mettent ainsi en scène de façon remarquable de faux tableaux pour renvoyer le spectateur à une interrogation à la fois sur son rapport à l'art et à son histoire et sur les modalités de sa lecture. *Un cabinet d'amateur*⁵ de Georges Perec semble ainsi être le récit de faux tableau par excellence : Hermann Raffke, collectionneur, fait créer à son neveu, sous le pseudonyme d'Heinrich Kürz, un tableau, *Un cabinet d'amateur*, qui contiendrait l'ensemble des tableaux de sa collection, ainsi que le tableau éponyme lui-même. Or tous les tableaux sont des faux, et le tableau éponyme n'est que prétexte à convaincre les spectateurs de l'authenticité des tableaux de la collection Raffke et à produire de faux discours critiques. Dans un jeu de mise en abyme, le narrateur qui commente les tableaux de la collection Raffke fait lui aussi croire au lecteur que les tableaux qu'il mentionne sont authentiques : la mystification a lieu à tous les niveaux diégétiques. Le faux tableau *La partida de ajedrez*, dans le roman policier *La Tabla de Flandes*⁶ d'Arturo Pérez-Reverte, contient lui la clé d'une énigme historique. Il représente, de façon codée, la solution du meurtre du chevalier Roger d'Arras, figuré en train de jouer aux échecs avec le duc d'Ostenbourg, par l'épouse de ce dernier, Béatrice de Bourgogne, silhouette en noir à l'arrière-plan. La résolution de la partie d'échecs est censée donner la clef du crime, mais César, nouveau meurtrier, et mentor de la restauratrice de l'œuvre, Julia, se sert de la représentation de cette même partie pour annoncer et commettre une série d'assassinats. Ici le doute est entretenu aussi bien sur l'existence des personnages historiques représentés que sur l'authenticité d'un tableau dont l'auteur porte un nom de peintre attesté, Van Huys. Enfin, *Les Onze*⁷ de Pierre Michon se présente comme un récit écrit pour répondre à la question suivante :

¹ « Ce qui fonde la similitude des deux espaces, pictural et textuel, c'est qu'ils constituent l'un et l'autre ce que j'appellerai, d'un titre encore emprunté à Perec, *les lieux d'une ruse*. » B. Magné, « *Peinturecriture* », *Perecollages 1981-1988*, Toulouse, Presses Universitaires du Mirail-Toulouse, 1989, p. 209.

² Voir son ouvrage *Tableaux d'auteurs. Après l'Ut pictura poesis*, Saint-Denis, Presses Universitaires de Vincennes, coll. Essais et Savoirs, 2004.

³ *Id.*, p. 9.

⁴ Sur ces techniques, voir B. Vouilloux, *Le Tournant « artiste » de la littérature française. Écrire avec la peinture au XIX^e siècle*, Paris, Hermann, 2011 ; sur les modes d'apparition des tableaux fictifs dans le texte, voir du même auteur *La peinture dans le texte. XVIII^e-XX^e siècles*, Paris, Éd. du CNRS, 1994.

⁵ G. Perec, *Un cabinet d'amateur* [1979], Paris, Seuil, coll. Points, 2001.

⁶ A. Pérez-Reverte, *La Tabla de Flandes* [1990], Barcelone, Debolsillo, 2011, trad. J.-P. Quijano, *Le tableau du maître flamand*, Paris, Librairie Générale Française, 2012.

⁷ P. Michon, *Les Onze* [2009], Paris, Gallimard, coll. Folio, 2011.

« pourquoi la Révolution n'a pas produit d'œuvres d'art à la hauteur de l'événement¹ ? », pourquoi c'est à la fiction qu'il revient d'inventer le tableau de la Terreur. Le récit met en scène un faux tableau dont le narrateur s'efforce de faire croire au lecteur qu'il existe en entreprenant l'exégèse.

L'insertion de tels tableaux dans le roman permet de montrer l'histoire de l'art comme une somme mouvante de discours, prête à se défaire: la mystification interroge les fondements de notre plaisir esthétique : si nous sommes incapables de discerner le faux du vrai et si nous nous laissons tromper par les discours du narrateur et de ses doubles, comment estimer la qualité, le sens de notre rapport à l'art ? D'autre part, la présence des faux tableaux permet de dépasser une opposition binaire qui postulerait que la littérature ne pourrait, au mieux, saisir de la peinture que ce qui relève du lisible et donc du scriptible². On tentera de montrer que le processus de mystification créé un espace fictif dans lequel la peinture n'est pas posée comme un objet ineffable, mais comme ce qui s'appréhende dans le discours ; qu'à travers le prisme de la peinture, ce sont ses limitations que le récit interroge : le faux tableau est à l'origine de l'invention d'un nouveau type de récit, ludique et ambigu, qui pose la question de la liberté du lecteur. On étudiera pour ce faire comment la description fait progressivement le jeu de la mystification, d'abord en mettant en scène dans son déroulement une rupture de l'équilibre entre voir et savoir qui était au cœur de la tradition de l'*ekphrasis*, ensuite en étudiant les métamorphoses et les dysfonctionnements de cette même description qui s'avère être le fondement même d'une entreprise de mystification romanesque.

I. Rupture de l'équilibre entre voir et savoir

La description du faux tableau, n'étant pas celle d'un tableau existant, ne donne à voir aucun objet réel et ne peut apporter de savoir sur une œuvre extra-diégétique. La description moderne n'est plus une *ekphrasis* dans laquelle, pour reprendre les termes de B. Vouilloux, les « aspects sémiotique et cognitif sont solidaires l'un de l'autre³ » ; elle se construit entre des tendances devenues contradictoires vers l'hypotypose d'une part et vers un savoir du tableau, de son interprétation, de l'autre.

1) Défaillance de la dimension du voir et de celle du savoir

La rupture a lieu notamment à travers le primat accordé par les descriptions modernes à la figure⁴, où s'articulent les deux dimensions du *voir* et du *savoir* : c'est à partir des figures discernables dans le tableau que le spectateur tente d'y faire advenir du sens. Dans la *Tabla de Flandes* par exemple, la figure par excellence est le pion du jeu d'échecs, dont la polysémie garantit la puissance herméneutique : la dame noire, qui représente le tueur, est à la fois Beatriz et César ; elle se décline comme figure sur la surface du tableau, pion sur l'échiquier utilisé par Julia, symbole sur les schémas d'échecs insérés dans le livre. La figure sort du cadre, devient le pivot de plusieurs intrigues et de plusieurs systèmes d'interprétation obéissant à des codes différents. Elle constitue ainsi la possibilité même de l'émergence du sens et la configuration qui

¹ Voir E. Nicole « Le tableau qui manquait à la Révolution », *Critique*, n°754, mars 2010, Paris, Éd. de minuit, p. 272.

² Voir par exemple N. Laneyrie-Dagen, « Lire la peinture ? », in *Europe, Peinture et Littérature*, n° 933-934, janvier-février 2007, Paris, 2007, p. 236 : « l'écriture [...] ne sait rendre compte de la peinture, qu'en tant qu'art d'exprimer la pensée par des formes ».

³ B. Vouilloux, *Le Tournant « artiste » de la peinture française*, op. cit., p. 36.

⁴ « Il y a figure, dans le sens arrêté par la peinture représentative-narrative, dès lors que le spectateur peut assimiler telle forme peinte à un être ou à un objet du monde », B. Vouilloux, *La peinture dans le texte*, op. cit., p. 86.

l'empêche de s'assurer, et devient l'outil d'une mise en scène des signes de la rupture entre *voir* et *savoir*. Dans *Les Onze*, le narrateur ne cesse de demander au narrataire s'il voit le tableau ou les personnages¹, et ne cesse également de lui demander ou d'affirmer ce qu'il sait² ; mais voir n'est pas savoir : au moment où le lecteur réalise que le tableau n'existe pas, tout ce qu'il croyait avoir su s'effondre, il se rend compte qu'il n'a rien vu – et qu'il ne verra jamais le tableau. De même, plus les admirateurs du *Cabinet d'amateur* le scrutent à la loupe³, moins ils voient la supercherie, moins ils comprennent le sens du tableau.

2) Hypertrophie de la dimension du voir ou de celle du savoir

La rupture peut aussi avoir lieu non dans le sens d'une défaillance des deux dimensions du voir et du savoir, mais dans celui d'une hypertrophie de l'une ou de l'autre. Ainsi, quand Julia pense enfin savoir qui a tué Arras, elle se met soudain à voir les personnages liés au tableau : “*Y lo vio con perfecta nitidez: el pintor en su desordenado taller [...]*”⁴. Chaque paragraphe commence ensuite par “*Vio a*”⁵ suivi du nom du personnage, comme si le savoir récemment acquis se convertissait forcément en voir. L'effet d'hypotypose est poussé à son comble dans cette vision hallucinée, cependant le lecteur est conscient qu'il ne s'agit que d'un fantasme ; toute visualisation est frappée d'incertitude. L'image s'impose et prend le pas sur la description maîtrisée, équilibrée entre monstration et explicitation. Tout se passe donc comme si une description qui donnait à voir mettait en doute ce que le lecteur pensait savoir, et comme si une description centrée sur l'herméneutique du tableau, proposant un savoir de l'œuvre, empêchait de la voir réellement : « Comme je voudrais le voir vraiment et me taire, m'absorber dans ce que je vois, au lieu de vous casser les oreilles avec mes théories approximatives », s'écrie le narrateur des *Onze*⁶.

Héritière de discours littéraires et scientifiques, la description doit s'élaborer à la fois contre et avec des discours sur l'art déjà codifiés. Elle fonctionne donc comme une réflexion métatextuelle sur les types de discours qui informent la peinture et ceux qu'elle peut tenir sur le tableau, ainsi que sur les structures propres à la littérature. Dans *Un cabinet d'amateur*, l'usage de la notice de catalogue est ainsi à la fois un pastiche et un travail sur la plasticité de textes aux préoccupations formelles *a priori* peu esthétiques :

Degas : *Danseuses*. Acheté à l'artiste 60 000 francs en janvier 1896. La rencontre entre le peintre et l'amateur fut organisée par le consul général des États-Unis à Paris, Mr Gawdy. MM. Gawdy et Raffke arrivèrent au 37 de la rue Victor-Macé vers onze heures du matin, visitèrent l'atelier, et emmenèrent ensuite Degas manger quelques huîtres de Colchester à la Maison Dorée⁷.

On trouve ici les éléments usuels de la notice (mention du titre et de l'auteur, histoire du tableau, conditions d'achat), mais ceux-ci sont détournés humoristiquement : les détails de la rencontre, trop précis pour être crédibles, sont insignifiants et ridicules : le

¹ « Vous les voyez, Monsieur ? », P. Michon, *op. cit.*, p. 43 ; « voyez » réapparaît p. 57, p. 72, et « voir » p. 59, p. 62, p. 69.

² *Id.*, p. 25, 36, 40, 78.

³ G. Perec, *op. cit.*, p. 21.

⁴ A. Pérez-Reverte, *op. cit.*, p. 184, trad. p. 154 : « Et la scène lui apparut avec une netteté parfaite : le peintre dans son atelier en désordre [...] ».

⁵ *Id.*, p. 185 sq., trad. p. 156 sq. : « Elle vit ».

⁶ P. Michon, *op. cit.*, p. 69.

⁷ G. Perec, *op. cit.*, p. 56.

narrateur moque clairement le genre et le propos de la notice de catalogue. Du tableau, on ne *voit* rien ; sont simplement portés à notre connaissance quelques éléments triviaux. Le tableau n'est qu'un prétexte pour démontrer la puissance mimétique, fondée sur quelques références en apparence exactes, de la littérature, mise au service de la déconstruction d'un discours scientifique. Cette construction aboutit à un appel au destinataire à s'interroger sur sa lecture : dans une réécriture de la notice où l'informatif est inconsistant, la forme même du texte joue un rôle clé. Le jeu sur le signifiant, sa profondeur de sens et ses métamorphoses, prend le pas sur l'hypotypose : ce qui est mis en spectacle, ce n'est pas le tableau fictif, mais le discours lui-même, ses rouages et ses possibilités. La description, devenue défaillante parce que confrontée à un objet ambivalent et insaisissable, tente alors de se réinventer, de renouveler ses possibilités sémantiques et esthétiques.

II. Métamorphoses et dysfonctionnements de la description

Cette réinvention passe notamment par une transformation de l'objet décrit et l'instauration d'une plurivocité systématique dans sa description.

1) De la description du tableau à la mise en scène du discours en action

Le signe le plus évident d'une défaillance de la description est son renoncement même à rendre réellement compte de l'objet décrit, le faux tableau. Ce phénomène est particulièrement visible dans la première description d'*Un cabinet d'amateur* :

Plus de cent tableaux sont rassemblés sur cette seule toile, reproduits avec une fidélité et une méticulosité telle qu'il nous serait tout à fait impossible de les décrire tous avec précision. [...] Qu'il nous suffise de dire que tous les genres et toutes les écoles de l'art européen et de la peinture américaine sont ici admirablement représentés¹ [...].

Le tableau de Raffke semble parvenir à contenir en soi la totalité de l'art occidental, mais le discours échouer à reproduire cette totalité. Or c'est l'inverse qui a lieu : le tableau n'ayant jamais existé, sa fausse description crée la fiction d'une œuvre qui réaliserait l'idéal de tout cabinet d'amateur, contenir l'ensemble de la peinture ; mais sans qu'il y ait de description précise. L'imitation du ton scientifique ne masque pas le fait que la description ne donne pas à voir la peinture, mais le discours en action ; la description n'est pas une tentative de la littérature pour s'appropriier un réel, mais un chemin qui dessine un parcours nouveau dans l'œuvre, plus riche de sens.

2) Mirages de la description

Plutôt donc que de donner une image fixe du tableau, les textes donnent à voir objet transformé : le tableau, artefact unique, devient un objet textuel mouvant, ou plutôt plusieurs objets textuels dont la comparaison parvient à former un mirage qui trompe le lecteur. Dans *Les Onze*, le narrateur s'ingénie ainsi à contester la description du tableau qu'il attribue à Michelet et dont il ne rapporte que quelques éléments épars :

Moi, je ne vois pas la lanterne carrée, là, devant nous, dans le tableau du Louvre : je crains bien qu'elle ne vienne tout droit de Madrid, du *Tres de Mayo*, du 3 mai de Goya, où elle

¹ *Id.*, p. 16.

éclaire une scène d'équarri-soir, de massacre de masse, pas des *Onze* – quelque chose pourtant comme une lanterne éclaire bien les *Onze*, mais quoi ? [...] Et je ne vois pas les chevaux. Et vous, Monsieur, les voyez-vous¹ ?

Le narrateur attribue cette description à une projection sur le tableau, de la part de Michelet, de sa propre invention de la scène de commande des *Onze* :

Et dans cette falsification, cette reconstitution de mémoire, [...] il applique au grand tableau ce qu'il a vu, imaginé et bricolé [...] : il dit que dans *Les Onze* même on voit la grande table de chêne et la lanterne de corne sur la table ; il dit surtout qu'on y voit les chevaux [...]².

Le narrateur analyse la façon dont l'image se transforme dans l'écriture : « Michelet [...] n'est plus le maître de sa fiction³ », affirme-t-il. Le regard de l'historien est informé par des tableaux antérieurs, et par les objets qui y sont les sources de la dramatisation – la lanterne du *Tres de Mayo* qui éclaire l'homme en blanc sur le point de se faire fusiller, par exemple. Ces souvenirs transforment le tableau et le plient aux exigences du récit que développe Michelet : s'il voit une lanterne, c'est parce que les onze personnages représentés sur le tableau sont aussi onze membres du Comité de l'an II responsables de massacres⁴. Michelet, pour le montrer à son lecteur, ne développe pas un discours esthétique sur le tableau, mais une *fiction*, qui met en scène des objets emblématiques, qu'elle recontextualise, dont elle narrativise la portée symbolique : il faut comprendre que la lanterne qui éclaire la scène de commande *est* celle de Goya. Les images issues de la vision du tableau deviennent les figures mêmes à partir desquelles le peintre est censé avoir infusé un sens dans sa toile. Du tableau au texte puis à nouveau au tableau, l'interprétation de Michelet décrit une trajectoire qui n'est pas un cercle, mais un *chemin* : il n'y a pas de retour à la source, ici, mais fabrication d'un objet nouveau, textuel.

Or, le narrateur dit ne pas *voir*, lui, les objets décrits par Michelet, parce qu'il ne lit pas le tableau de la même façon. Non qu'il voit le tableau « réel » (qu'il prétend tel), ou qu'il nous le donne à voir : la question qui conclut la première citation dit combien sa vision est incertaine. Dans le tremblé des significations et la juxtaposition des images, rien n'est certain, et, en fin de compte, tout n'est que texte : il n'y a pas de vérité de la vision à chercher derrière l'accumulation des descriptions partielles. « Que voyez-vous ? » doit se lire « Que lisez-vous ? ». Dans cette multiplicité de discours contradictoires, le lecteur doit tenter de faire émerger une signification. Mais son interprétation ne sera, comme l'est celle de Michelet pour le narrateur, qu'une lecture qu'on peut commenter et déconstruire. Ce qui ne signifie pas qu'elle soit sans légitimité, comme le concède le narrateur lui-même : « alors peut-être vous vous dites que Michelet dans son rêve ne s'est pas trompé tout à fait et qu'il y a là au Louvre onze formes semblables à des chevaux⁵ ». La description devient le moyen privilégié par lequel le texte s'interprète, s'analyse, pose la question de ses sources et de son autonomie : jusqu'à quel point l'écriture est-elle conditionnée par la mémoire, par la fiction et ses structures ? Chaque terme de la description est un feuilletage de significations susceptibles de l'entraîner dans une nouvelle direction herméneutique. Au terme du récit, ce que possède le lecteur, ce n'est pas une image si vive qu'il croit l'avoir sous les yeux, mais une série de figurations de l'indicible par excellence, la Terreur.

¹ P. Michon, *op. cit.*, p. 124 sq.

² *Ibid.*

³ *Ibid.*

⁴ *Id.*, p. 89.

⁵ *Id.*, p. 131.

3) La description du faux tableau, matrice fictionnelle

Tout en jouant sur sa prétendue référentialité pour tromper le lecteur, la description développe alors une plurivocité systématique qui la transforme en un puissant outil de génération de fiction. Le *Cabinet d'amateur* est la démonstration faite tableau que le fonctionnement référentiel traditionnellement au fondement de notre lecture – si quelque chose est représenté, c'est que cela existe potentiellement en dehors de la toile – nous aveugle. On assiste en conséquence à la prolifération des signes et des significations : Dans *La Tabla de Flandes*, la représentation – et sa description avec elle – se fait déborder par la fiction : le tableau est conçu comme une brillante énigme où les signes correctement interprétés doivent aboutir à une solution univoque. Or cette construction est détournée par le meurtrier pour donner au tableau un sens inédit. Le système référentiel mis en place par le peintre (la dame noire pour Beatriz, le cavalier blanc pour Arras) devient contingent¹, le signe n'a plus de sens fixe, les directions possibles de la fiction se multiplient.

Si elle échoue à donner du tableau une image vive, à en proposer une herméneutique définitive et convaincante, deux des buts de l'*ekphrasis*, dès lors que l'objet devient invisible, parce que le tableau est une création de nature textuelle et non picturale, la description occupe une fonction nouvelle : celle de piéger le lecteur, pour mieux le détromper sur les pouvoirs du discours, en lui procurant le plaisir de jouer et d'être joué.

III. La description, outil majeur de la mystification

Coupée de toute exigence mimétique, la description mystificatrice renvoie le lecteur à la contingence de sa lecture. Elle constitue la clef de voûte de toute la mystification, en faisant du récit un trompe-l'œil dans lequel le lecteur confond la représentation avec l'objet représenté.

1) Lecteur et spectateur

La mystification se met d'abord en place parce que la description encourage la superposition des figures du lecteur et du spectateur de l'œuvre. P. Michon par exemple met son lecteur en situation de voir et de commenter le tableau comme dans un musée :

Et encore, si comme je vous le conseille vous vous écartez du tableau, si vous lui tournez résolument le dos, [...] et de nouveau [...] pénétrez dans la grande salle où à l'exclusion de tout autre tableau se tient *Les Onze* ; si vous vous arrêtez sur le seuil et regardez *Les Onze* comme si vous les voyiez pour la première fois – alors oui, vous savez presque à quoi cela vous fait penser².

Le narrateur propose ici la mise en scène d'un processus de perception, potentiellement celui de tout spectateur, qui donne au lecteur qui se projeterait dans ce personnage de spectateur l'illusion d'une participation active à l'herméneutique du tableau. Le narrateur invite le narrataire, double du lecteur, à établir, par-delà sa médiation, son propre rapport avec le tableau, dont l'image est un souvenir : « regardez *Les Onze* comme si vous les voyiez pour la première fois », lui enjoint-il. Le narrateur des Onze montre ce faisant à l'éventuel spectateur qu'est le lecteur sa possible réception de l'œuvre.

¹ Voir A. Pérez-Reverte, *op. cit.*, p. 363 sq., trad. p. 306 sq.

² P. Michon, *op. cit.*, p. 129 sq.

Ce jeu de superposition ne va pas sans ironie : « Vous les voyez ? On a du mal à les saisir tous à la fois dans le même regard maintenant, avec ces reflets sur la vitre derrière quoi on les a mis au Louvre¹. » Plus on regarde le tableau, plus il devient invisible : les *Onze* est si regardé qu'il en devient partiellement indiscernable ; le *Cabinet d'amateur* provoque une affluence immense de scrutateurs munis de loupes et, conséquence directe de celle-ci, le retrait du tableau, maculé d'encre par un spectateur exaspéré de n'avoir pu le contempler².

2) Mystification et autonomie du lecteur

Par le biais de la description et de ses effets d'ironie, la mystification en vient à se dénoncer elle-même et rendre ainsi pleinement au lecteur la responsabilité de sa propre lecture. Tout est fait pour qu'il semble inconcevable que le tableau ne soit pas réel : *Les Onze* est désigné par le narrateur comme « le bloc formel d'existence, [...] l'effet massif qui se passe tout à fait de causes et qui se passerait tout aussi bien de [s]on commentaire³ ». Or le tableau n'existe que parce qu'il y a commentaire ; c'est le principe même de la mystification, telle qu'elle fonctionne également chez Georges Perec : elle se trahit au moment même où elle se met en place. Ce qui trompe le lecteur, les affirmations réitérées, les injonctions, l'accumulation des références, est ce qui devrait l'alerter, qui lui paraît exorbitant à la seconde lecture. C'est ce qui fonde le pouvoir de fascination du piège : le lecteur est toujours en partie responsable de la tromperie : ce sont ces choix de lectures qui le perdent. Le texte appelle donc une lecture ludique, souple, capable de s'amuser de la multiplicité et de la polysémie des signes à l'intérieur de l'œuvre.

Il faut donc s'interroger, pour conclure, sur le rapport qui se dessine, dans les récits qui mettent en scène un faux tableau, entre peinture et texte. Le tableau se présente-t-il comme une configuration symbolique au fonctionnement semblable à celui du texte ou comme un autre radical du discours ? Et quel rôle, quelles limites les auteurs assignent-ils à la fiction en fonction de leur réponse à cette question ?

Le premier rapport qu'on peut discerner est un rapport, traditionnel, de rivalité. C'est particulièrement le cas dans *Un cabinet d'amateur* : le texte perecquien affirme sa suprématie sur la peinture en conditionnant la valeur de celle-ci aux discours qui sont tenus sur elle, et réalise lui-même ce que le tableau prétendait réussir, une parfaite identité de forme et de contenu. Il parachève sa victoire sur la peinture en se dénonçant lui-même, ce que le tableau ne peut faire : la lecture du récit est plus riche d'enseignements que ne pourrait l'être la simple contemplation du faux.

On peut également observer la mise en place de rapports de complémentarité entre texte et peinture. Dans *La Tabla de Flandes*, la fiction s'élabore à partir d'une description de l'image animée par l'imaginaire des personnages⁴ : le tableau est une matrice de récits et d'images qui en déclinent les possibilités sémantiques sans jamais recouper ni expliciter totalement l'image première. L'image est une structure plastique que le discours réinvestit sans pour autant en donner une lecture inauthentique⁵. Elle fonctionne comme un palimpseste où le spectateur viendrait lire la strate de texte la plus pertinente pour déchiffrer l'énigme auquel il est confronté. L'activité de lecture que suscite l'image se structure alors dans la dynamique d'une enquête, par tentative de

¹ *Id.*, p. 44.

² G. Perec, *op. cit.*, p. 23 sq.

³ P. Michon, *op. cit.*, p. 29.

⁴ Voir A. Pérez-Reverte, *op. cit.*, p. 90, trad. p. 74.

⁵ Voir p. 341, trad. p. 286, et p. 349, trad. p. 293.

reconstruction du sens et proposition d'hypothèses. Le mystère n'est pas celui de l'indicible, mais de l'absence d'univocité dans la relation de l'image et du texte. Le sens est donc toujours à construire et la lecture ludique. Devant la complexité sémantique de l'image, tenter de déterminer la liberté d'interprétation du spectateur, c'est aussi tenter de déterminer celle du lecteur face au texte, lecteur seul responsable de son interprétation.

Enfin, le faux tableau peut être fondé de part en part par le discours. *Les Onze* est ainsi généré par la scansion poétique des noms des personnages qui y sont représentés¹. Au fondement du récit et des artefacts linguistiques autour desquels celui-ci se construit, il y a le mètre. Le tableau n'est pas lui-même illisible, mais suggère une dimension inconceptualisable qui échappe au texte, comme le souligne l'auteur :

On peut appeler « Lascaux » tout art qui nous confronte brutalement à [...] ce qui est massivement beau, violent et inconceptualisable quoique flagrant [...] – 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 ». [...] C'est cet illisible qui est censé apparaître dans le tableau que j'appelle *Les Onze* [...]².

Fondé et traversé de part en part par le discours, le tableau lui permet de découvrir ses limites, en même temps que de s'affirmer comme puissance de création, pour laisser, *in fine*, la place à la littérature :

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 [...] Michon nous dit alors le contraire : qu'il y a quelque chose après la Terreur, un beau tableau de Coentin, [...] au Louvre, par la grâce de la littérature³.

La volonté de prétendre que le tableau est réel, que la littérature peut révéler la vérité de la peinture, se manifeste donc à travers le dispositif de la mystification, en même temps qu'elle est dénoncée comme un désir impossible à assouvir : la mystification est à la fois le processus par lequel la littérature se délecte de sa capacité à faire frissonner de plaisir, par le jeu du faux-semblant, le lecteur, et par lequel le faux tableau force le discours à interroger ses fondements.

¹ Voir D. Jacob, « Un entretien avec Pierre Michon : C'est la Terreur ! », *Le Nouvel Observateur*, n°2323, du 14 au 20 mai 2009, en ligne : <http://www.editions-verdier.fr/v3/oeuvre-lesonze.html>, consulté le 15/03/2013.

² P. Michon, in O. Jeancourt Galignani, « L'Histoire est un enchevêtrement de tragédies sans Dieu ni Grand Soir », *Transfuge*, n°30, mai 2009, p. 33.

³ A. Mavrakis, « Coentin le fils ou le sixième peintre de Pierre Michon », *Dalhousie French Studies*, n°87, été 2009, p. 23.

Bibliographie

JACOB Didier, « Un entretien avec Pierre Michon : C'est la Terreur ! », *Le Nouvel Observateur*, n°2323, 14 au 20 mai 2009, en ligne : <http://www.editions-verdier.fr/v3/oeuvre-lesonze.html>.

JEANCOURT GALIGNANI Oriane, « L'Histoire est un enchevêtrement de tragédies sans Dieu ni Grand Soir », *Transfuge*, n°30, mai 2009, p. 32-36.

LANEYRIE-DAGEN Nadeije, « Lire la peinture ? », in *Europe, Peinture et Littérature*, n°933-934, janvier-février 2007, Paris, 2007.

MAGNÉ Bernard, « Peinturecriture », *Perecollages 1981-1988*, Toulouse, Presses Universitaires du Mirail-Toulouse, 1989.

MAVRAKIS Annie, « Corentin le fils ou le sixième peintre de Pierre Michon », *Dalhousie French Studies*, n°87, été 2009.

MICHON Pierre, *Les Onze*, Lagrasse, Éditions Verdier, 2009 ; Paris, Gallimard, coll. Folio, 2011.

NICOLE Eugène, « Le tableau qui manquait à la Révolution », *Critique*, n°754, mars 2010, Paris, Éd. de Minuit.

PEREC Georges, *Un cabinet d'amateur*, Paris, Balland, 1979 ; Paris, Éd. du Seuil, coll. Points, 2001.

PÉREZ-REVERTE Arturo, *La tabla de Flandes*, Madrid, Alfaguara, 1990 ; Barcelone, Debolsillo, 2011, trad. Jean-Pierre Quijano, *Le tableau du maître flamand*, Paris, J.-C. Lattès, 1993 ; Paris, Librairie Générale Française, 2012.

VOUILLOUX Bernard, *La Peinture dans le texte. XVIIIe-XXe siècles*, Paris, Éd. du C.N.R.S., 1995.

VOUILLOUX Bernard, *Le Tournant « artiste » de la littérature française. Écrire avec la peinture au XIX^e siècle*, Paris, Hermann, 2011.

VOUILLOUX Bernard, *Tableaux d'auteurs. Après l'Ut pictura poesis*, Saint-Denis, Presses Universitaires de Vincennes, coll. Essais et Savoirs, 2004.