



**Images romanesques : souvenirs et promesses, origines
et vocations des XX^e et XXI^e siècles**

- *Julie Beynel*

A propos de l'ouvrage :

Simona Carretta, Bernard Franco et Judith Sarfati-Lanter (dir.), *La Pensée sur l'art dans le roman des XX^e et XXI^e siècles*, Paris, Classiques Garnier, « Rencontres », 2019.

9782406083948



Cet ouvrage collectif réunit des réflexions interrogeant les vocations esthétiques, ontiques et politiques de romans ayant pour personnage central l'artiste et pour action dominante la création, quel qu'en soit le domaine. L'introduction du thème rappelle que la qualité réflexive du roman moderne et postmoderne a pris feu dans les pages de Novalis, en particulier dans Henri Ofterdingen¹. L'étude de la création a dès lors concurrencé celle de la formation du personnage : le « roman de l'artiste »² est devenu, dès l'ère romantique, le genre de prédilection de la modernité.

Le personnage artiste, qu'il soit peintre, sculpteur, romancier ou musicien, est un voyant : il est animé par les images qui précèdent sa propre création ou la constituent tout entière. Le roman de l'artiste est avant tout celui de la révélation, de l'événement qu'est la vision. Recélée dans l'inconscient collectif et plus encore dans celui de l'artiste, l'image serait une empreinte ancestrale, son premier mot en quelque sorte. Premier langage de l'Homme, l'art rupestre est certainement reconnu comme hypotexte universel, mais oublié, de toute œuvre.

Aussi plusieurs articles envisagent-ils la pensée sur l'art comme une réminiscence de ce qui se cache sous le texte, images ramifiées et terreau fertile d'où naissent les œuvres qui parlent de la création. Voir en tout roman une image, comme le signe ambivalent de la présence et du manque de la première présence – présence d'une expérience du monde et

¹ S.Carretta, B. Franco et J.Sarfati-Lanter, « Introduction », dans *La Pensée sur l'art dans le roman des XXe et XXIe siècles*, p. 9.

² *Ibid.*



d'une présence au monde – est l'ambition de ce recueil : la pensée sur l'art dans le roman des XX^e et XXI^e siècles n'a pas la forme du seul métadiscours, mais davantage celle de la réflexivité, enchevêtrement des créations, échos, allusions, qui constituent une texture, tout un corps d'images.

L'image : le corps de l'être-texte

Selon Pascal Dethurens, un « musée imaginaire »³ existe sous les textes, autrement dit une collection de toiles l'inspirant. C'est par conséquent dans « l'assomption du visible au-dessus du lisible »⁴ que l'on trouve la véritable identité du roman. Assomption qui est également rédemption, si l'on admet, avec l'auteur de l'article, que les auteurs du XX^e et du XXI^e siècles souffrent d'un complexe de type œdipien en matière de création : comment écrire après Balzac ou Proust ? En laissant les images se réverbérer, à travers le texte, en donnant à voir, plutôt qu'à lire. Le roman du XX^e et celui du XXI^e siècles ont dès lors « ontophanie(s) » ou ne sont pas : « faire venir le monde à l'être »⁵, le donner à voir, ne peut être accompli qu'à travers le texte-image.

Cette maïeutique, qui prend l'image pour matrice, est aussi envisagée comme accouchement de soi, en particulier dans l'article de Ferdinando Amigoni. C'est parce que l'on trouve dans une photo du roman autobiographique de Perec des similitudes avec *La Vierge, L'Enfant Jésus et sainte Anne* de Léonard de Vinci qu'une fonction vectorielle est attribuée à l'image : Georges Perec avait lu Freud, notamment *Un Souvenir d'enfance de Léonard de Vinci*. A la fois inconscient culturel et image fantasmée d'une famille idéale, la toile est le double de la photographie de famille de Perec, son négatif : il s'agit d'un « jeu de miroir entre écriture, image picturale (iconique) et image photographique indicielle, entre fantasme inconscient et page publiée, entre absence et présence »⁶. La Vierge à l'Enfant, au centre du tableau de Léonard de Vinci, compenserait l'indicible disparition de la mère de Perec, qui se trouve en retrait sur la photographie.

³ P. Dethurens, « Un tableau sous chaque roman ? Michon lecteur de Gracq et de... Michon », p. 81.

⁴ *Ibid.*

⁵ *Ibid.*, p.88.

⁶ F. Amigoni, « Le milan et les mésanges. Une photo de W ou le souvenir d'enfance », p. 164.



L'image ne serait-elle pourtant, dans le roman, que le spectre de la réalité, son impossible révélé, ses deuils ou son paradis perdu ? A bien lire les articles mentionnés ci-dessus, on pourrait s'attendre à ce que l'ensemble du recueil ne s'intéresse qu'à la fonction compensatrice de l'image dans le roman des XX^e et XXI^e siècles. Or, plusieurs des articles du collectif envisagent également l'image comme avenir du texte et du monde.

Imaginer pour concevoir : images prototypales d'un monde différent ?

Si la première et la deuxième parties de *La Pensée sur l'art* dans le roman des XX^e et XXI^e siècles sont consacrées au rapport de l'art à lui-même et à la réflexivité du Moi dans les œuvres, les troisième et quatrième parties – « La quête par l'art » et « Le roman comme discours alternatif sur l'art » – traitent davantage des fins politique, éthique et esthétique des images dans les romans. Qu'enseignent au lecteur les images de ces romans où il est question d'art ? Une fois la référence iconographique reconnue, les liens entre texte et images tissés, qu'en garde le lecteur, sinon la satisfaction du déchiffrement ?

Véronique Gély reconnaît l'invention plastique et symbolique d'une image de femme artiste américaine dans *The Song of the Lark* de Willa Cather. Une esquisse de femme nouvelle se profile dans le roman, puisque Thea Kronborg tend à s'émanciper des déterminismes sociaux qui devaient la maintenir loin de toute forme d'art. La révélation de soi en tant qu'artiste se déroule alors qu'elle contemple des « poteries fabriquées par des femmes des premières nations américaines »⁷. Le chant de Thea n'est plus un art né de la culture, mais revient à la nature, à laquelle il s'agit de donner voix. Le corps de l'artiste appartient à l'œuvre d'art qu'il produit, de façon inextricable. Thea voit dans les poteries l'*analogon* des corps qui les ont fabriquées, la jarre devient l'instrument qui chante, comme si l'artiste était à la fois artisan et objet pétri, laissant la vie s'exprimer à travers elle. A cette image symbolique se raccorde l'image politique : la femme artiste américaine, pour se soustraire aux déterminismes sociaux et génériques, doit rechercher cette neutralité primaire, celui du « chant de l'alouette »⁸. L'image de la poterie, relique des peuples américains, devient ainsi un avenir salvateur pour l'artiste et un modèle idéal pour l'Amérique du début du XX^e siècle.

⁷ V. Gély, « *The Song of the Lark* (1915) de Willa Cather, roman de l'artiste américaine », p. 224.

⁸ *Ibid.*, p.226.



Les identités tanguent donc, en ce début de XX^e siècle, pour les raisons politiques et les révolutions scientifiques et industrielles que nous connaissons. La perception de l'espace et du temps s'en trouvant modifiée, la conscience de l'artiste est représentée de façon fragmentée, le Moi est poreux et les altérations de l'identité individuelle sont à l'origine des images kaléidoscopiques de l'autobiographe et de sa réalité.

C'est d'ailleurs le point auquel s'intéresse Rodolphe Gauthier, dans un article qu'il consacre à l'œuvre de Marcel Proust⁹. Le sujet percevant devient peu à peu l'objet perçu, et ce dès l'incipit de la Recherche, si bien que nous pouvons dire, avec R. Gauthier, que l'image du monde vu finit par être incorporée, partie prenante de celui qui voit. La même problématique intéresse Marie-Bernard Bat¹⁰, qui démontre que l'artiste Octave Mirbeau et bon nombre de ses contemporains ont envisagé l'art romanesque comme une succession d'impressions, de visions : il leur a fallu « proposer un roman débarrassé du romanesque, c'est-à-dire un roman qui aurait évacué l'enchaînement logique de la diégèse, l'intégrité du personnage afin de proposer un roman d'idées pures et de sensations, un roman où il n'y aurait rien, sinon un point de vue [...] »¹¹. Tentation pour un roman fait d'images qui, on le sait désormais, a été le foyer des plus belles œuvres modernistes, où « dislocation générique »¹² et « polyphonie auctoriale »¹³ rendent compte de l'être en mouvement, de l'essence plurielle du sujet.

La contrepartie tout aussi hardie, mais aussi plus périlleuse, peut-être, de ce roman nouveau, est la tentation de ce que M.-B. Bat nomme « l'esthétique du néant », expression qui conduira à la conclusion de notre lecture de ce bel ouvrage critique : la ligne de fuite qu'emprunte Mirbeau aux peintres impressionnistes, l'inachèvement que plusieurs auteurs modernes cherchent à pérenniser dans leurs romans, notamment en travaillant la dimension métalittéraire ne relèvent-ils pas d'entreprises sceptiques ? Que reste-t-il du monde *réel* si son roman n'est fait que de projections, souvent disjointes, d'impressions, de fragments ? Ne dit-on pas que le rôle du romancier est de donner au monde et à la vie un sens ? Extravagances et

⁹ R. Gauthier, « S'approprier l'objet "œuvre", La Mise en place d'un changement artistico-littéraire dans les premières pages de *A la Recherche du Temps perdu* de Marcel Proust », pp. 207-215.

¹⁰ M.-B. Bat, « Du roman de l'artiste à un nouvel art du roman. La mise en abyme de la réflexion esthétique dans l'écriture fictionnelle d'Octave Mirbeau au tournant du siècle », pp. 281-294.

¹¹ *Ibid.*, pp.287-288.

¹² *Ibid.*, p.289.

¹³ *Ibid.*, p.291.



errances du roman-images ne sont-elles que déni de réalité ? Après tout, le texte-image est bien né avec Apollinaire : n'appartient-il, pour autant, qu'aux romanciers du *surréal* ?

Texte-images : pour une intuition romanesque du réel

Penser l'art dans le roman des XX^e et XXI^e siècles, c'est s'exposer, en tant qu'artiste, à deux accusations : la vanité et le scepticisme. Vanité en raison, bien entendu, de la part autoréflexive et égotique associée à la démarche qui consiste à examiner l'art en tant qu'artiste, au risque de substituer le monde des idées au monde sensible ; scepticisme en raison du primat de la réflexion infinie des représentations sur l'élection d'une peinture exacte ou homogène du réel, que l'on associe dès lors à une *mimésis* défailante.

Lequel, du texte ou de l'image, ment-il le plus ? Ou plutôt, lequel ment-il le mieux ? La question et l'ouvrage plairaient aux Baroques, car il ne s'agit pas de savoir si le roman dit la vérité du monde ou la néglige en parlant d'art, mais plutôt de comprendre ce que révèle une telle ambition aux plans littéraire, philosophique et ontique.

Le roman qui pense l'art n'oublie pas le monde, mais il expose au contraire les invisibles méandres de l'imaginaire humain. La pensée moderne, notamment philosophique, a poursuivi le travail de déconstruction du savoir-savant au profit de l'intuition : le *roman du roman*, qui se pense et exhibe son tissage, est avant tout, semble-t-il, celui de l'entre-deux faire, ni tout à fait histoire, ni tout à fait exégèse de l'histoire. Monde où deux temps sont vécus simultanément, ce roman serait la formulation d'une intuition, celle de coïncidences : il existe des moments de grâce, des instants qui ressemblent à l'art, mais ne le sont plus ou ne le seront jamais : des secondes romanesques. Dans l'esprit de l'artiste, ou du lecteur, le roman écrit ou lu et le moment vécu se rencontrent : « lorsqu'il parle de l'art, le roman éclaire certaines raisons qui seraient à la base de la satisfaction qu'on éprouve en présence des œuvres d'art parce qu'il met en évidence le lien entre l'esthétique et l'existence »¹⁴. Penser l'art dans le roman du XX^e et du XXI^e siècles, c'est faire œuvre de phénoménologie en courant l'aventure. Les images, dans ces romans, sont les épreuves de cette expérience.

¹⁴ S. Carretta, « Le dernier Parnasse. La réflexion du roman sur l'art », p. 325.