

Littérature et peinture dans la fiction romanesque du XVIIIe siècle

Sante A. Viselli
Université de Winnipeg (Canada)

La littérature depuis Homère et Virgile est extrêmement riche en *topoi* évoquant l'artiste au travail et l'objet d'art en général. Le bouclier d'Achille –dans l'*Iade*– et celui d'Énée –dans l'*Énéide*– en sont deux exemples des plus sonores. Philippe Hamon, dans un texte intitulé "Le Musée et le texte", publié dans la *Revue d'Histoire littéraire de la France* (1995), donne une piste de lecture assez intéressante sur les rapports de la littérature avec les objets d'art en général et de la peinture en particulier: 1. La "doctrine de l'*ut pictura poesis*", qui fait d'un récit une scène, une peinture vivante par le discours. Rappelons aussi que depuis Aristote, la représentation par le mot est souvent comparée à celle du peintre par sa brosse et ses couleurs. 2. *L'ekphrasis*: la description d'œuvres d'art est "au service d'une auto-mimesis (les représentations figuratives représentées dans la fiction représentant quelque chose du roman lui-même)". C'est une pièce de bravoure célébrée depuis le bouclier d'Achille et celui d'Énée, les deux boucliers étant des chefs-d'œuvre de composition et d'art. 3. *L'Éthopée*: le portrait moral est souvent associé avec un objet (HAMON, 1995: 6-12).

Riche héritière de la tradition classique, la fiction romanesque française du XVIIIe siècle met souvent en scène l'artiste au travail ainsi que l'objet d'art (souvent un portrait). Bien que marginal dans l'économie générale du texte, ce trait n'est pas un simple exercice de style, une *hypotypose*¹. C'est un texte en lui-même, relié à l'œuvre intégrale par des mises en abîme ingénieusement structurées, métonymie et métaphore à la fois, signifiants sonores de l'art d'écrire et de composer au siècle des «Lumières».

1. "L'*hypotypose* peint les choses d'une manière si vive et si énergique qu'elle met en quelque sorte sous les yeux, et fait d'un récit ou d'une description une image, un tableau, ou même une scène vivante." FONTANIER cité par HAMON (1995: 12).

Pour reprendre l'idée exprimée par *l'éthopée*, le portrait physique -et par extension le portrait moral- n'a pas disparu avec le XVII^e siècle -référence obligée, *La Princesse de Clèves* de Madame de La Fayette. Une étude éthologique des comportements d'un être humain tel la Princesse dans un milieu naturel serait ici possible. Au passage, réfléchissons un instant à la scène de Colomiers et à ce que ce tableau où Nemours est doublement présent a pu inspirer à la Princesse. Tendresse, passion, épanchement de l'amour apparaissent ici sous forme d'*hypogramme*: sans être nommés, ces éléments sont révélés par la scène. Il s'agit bien d'un texte où l'écriture, le tableau et la scène entretiennent des rapports spéculaires et où *l'éthopée*² est ponctuée de soupirs, d'attentes (Nemours caché), de témoignages, de confessions et surtout de la dimension morale du regard. Aussi, cette scène et ce tableau évoquent-ils indirectement une peinture psychologique du personnage féminin et il renchérit sur le complexe de culpabilité à la base de cette histoire d'amour interdit et malheureux³. Madame de Tencin, grande admiratrice de Madame de La Fayette et dont nous parlerons un peu plus tard, sera la riche héritière de cette technique romanesque.

Au XVIII^e siècle, le portrait, surtout celui de l'héroïne, se double souvent d'un objet -la boîte précieuse qui le contient ou la lettre de la personne aimée. Le vol, la perte ou le don de ces objets provoquent bien des revirements dans les intrigues: exemple, *Les Illustres françaises* de Robert Challe -le collier dont Gallouin se sert pour séduire Silvie et que Des Franz vole au cou de sa femme endormie, est un signifiant de l'art qui séduit. Des Franz s'en souviendra un jour où il verra le portrait de la femme aimée et désormais disparue dans la vitrine d'un marchand de tableaux. Un autre exemple d'objet nécessaire à l'intrigue, on le retrouve dans *Le Siège de Calais* de Madame de Tencin: la bague de Monsieur de Canaples, perdue dans le lit, bague dont le symbolisme pluriel poétise et dramatise le récit, est à la fois le signe du désir de la passion amoureuse assouvie, mais aussi le signe de reconnaissance de la trahison et de l'adultère. Madame de Granson, qui croyait faire l'amour avec son mari, vient de passer la nuit avec Monsieur de Canaples dont elle est d'ailleurs amoureuse. En général, dans le

2. "*Éthopée* indirecte (portrait moral) des personnages (les personnages de regardeurs se définissent par leur compétence ou leur incompétence à regarder), assonances et dissonances ironiques formant le noyau stable du motif" (HAMON, 1995: 7).

3. "Elle s'en alla à Colomiers; et, en y allant, elle eut soin d'y faire porter de grands tableaux qu'elle avoit fait copier sur des originaux qu'avoit fait faire Mme de Valentinois pour sa belle maison... Toutes les actions remarquables, qui s'estoient passées du règne du roy, estoient dans ces tableaux. Il y avoit entr'autres le siège de Metz, et tous ceux qui s'y estoient distinguez estoient peints fort ressemblans. M. de Nemours estoit de ce nombre et c'estoit peut-estre ce qui avoit donné envie à Mme de Clèves d'avoir ces tableaux... Après qu'elle eut achevé son ouvrage avec une grâce et une douceur que répandoit sur son visage les sentimens qu'elle avoit dans le cœur, elle prit un flambeau et s'en alla ... vis-à-vis du tableau du siège de Metz, où estoit le portrait de M. de Nemours; elle s'assit et se mit à regarder ce portrait avec une attention et une rêverie que la passion seule peut donner" (LA FAYETTE, 1958: 1124-1127).

conte ou dans le roman du XVIII^e siècle, un objet (miroir, collier, bague) possède des pouvoirs magiques. Mentionnons au passage *La Princesse de Babylone* de Voltaire ou encore *Les Bijoux indiscrets* de Diderot entre autres.

La présence d'un objet d'art est souvent associée dans le roman de cette époque à l'évocation de l'artiste au travail. Cependant, l'artiste véritable figure de métier apparaît au XVII^e siècle: c'est le cas de Le Vau, Le Brun et Nateuil, personnages à clé dans *La Clélie* de Mademoiselle de Scudéry.

Le sujet est très riche et demande un dépouillement systématique de l'abondante fiction narrative française, surtout des XVII^e et XVIII^e siècles. Cependant, dans cette intervention, nous limiterons nos commentaires à cinq romans couvrant différentes périodes du siècle des "Lumières". Nous identifierons d'abord les isotopies les plus récurrentes rattachées au thème de la peinture et de l'artiste, nous passerons ensuite à l'analyse formelle des structures *marquantes* de ces scénarios dans l'économie générale de chaque oeuvre fictive. Une critique de fond du thème, s'impose aussi. Notre objectif principal étant l'étude des rapports entre ces isotopies et le discours des "Lumières", nous souhaitons surtout nous interroger sur la portée philosophique et idéologique des récurrences repérées. Ne pouvant pas pourtant répondre à toutes les questions soulevées au cours de ce débat, nous nous limiterons, dans cette analyse qui se voit forcément lacunaire, à une esquisse de la problématique complexe de la représentation de la peinture et du peintre dans le roman du XVIII^e siècle et à des commentaires d'ordre général, aux lisières d'autres études à venir.

1. Abbé Prévost, *Mémoires et aventures d'un homme de qualité* (1728)

Comme il est souvent le cas chez Prévost, il s'agit dans ce texte de l'histoire d'une destinée tragique. Ayant perdu les siens et son héritage, le héros (M. de Renoncour), banni de son pays, parcourt les grandes routes d'une Europe théâtre de guerres, est fait prisonnier par les Turcs. Chez ce peuple ennemi, il découvre un esprit de tolérance inconnue dans sa patrie, mais aussi l'éblouissement de l'amour sous les traits de Selima. Après le mariage, le couple décide de rentrer en Europe, mais de passage à Rome, Selima tombe malade et perd la vie. Évoquons la scène qui fait suite au désespoir du héros qui, après la perte de son épouse, se condamne à la solitude dans une sorte de tombeau symbolique, une chambre fermée à la lumière et aux êtres humains, dans laquelle il avait résolu de s'ensevelir. La scène est passablement macabre et préconise déjà les débordements du roman noir de fin de siècle: le héros engage d'abord un médecin à lui "apporter dans une boîte d'or" faite faire exprès, "le cœur de Sélima quoiqu'elle fut déjà inhumée". Le médecin exécute diligemment cette sinistre mission, il creuse pendant la nuit dans le tombeau de Selima et rapporte le cœur

tant convoité au héros: "Fier de la possession d'un si précieux trésor", le héros ne songe plus qu'à remplir promptement son dessein. Il loue une maison à Venisi, un village près de Rome, "mais entourée de tous côtés d'un bois fort épais qui en fait une profonde solitude". Accompagné de deux fidèles serviteurs, il emporte à Venisi "tout ce qui avait servi à Selima pendant sa vie, ses livres, ses habits, ses meubles": il reconstitue ainsi un musée à la mémoire de son épouse:

Ce triste équipage devait entrer dans mon projet. Mon premier soin fut de faire couvrir les murs et le pavé de noir. Les fenêtres furent bouchées, n'ayant plus envie de revoir la lumière du soleil, mais de me servir seulement de celle de quelques flambeaux. Je fis suspendre aux murailles les habits de Selima, afin qu'il pussent frapper continuellement mes yeux. Je posai son cœur sur une table couverte d'un grand tapis noir, au-dessus de laquelle était un tableau qui la représentait au naturel et dans toute sa beauté. Aux deux côtés de la table étaient des guéridons qui soutenaient les flambeaux dont ce triste lieu devait sans cesse être éclairé. Quelques livres, un lit et une robe de couleur noire composaient le reste des meubles. Telle était la disposition de cette espèce de tombeau, dans lequel j'avais résolu de m'ensevelir tout vivant. (PRÉVOST, 1995: 201)

Le champ lexical de la douleur et de la mort est scandé par les signes du registre macabre: triste, noir, fenêtres bouchées, bannissement de la lumière, flambeaux, tapis noir, triste lieu, robe de couleur noire, tombeau, ensevelir. Si du point de vue phénoménologique nommer l'origine revient à nommer la force, il est intéressant de remarquer que la douleur ne remonte guère la chaîne signifiante. Cette mort, Renoncour l'aurait transmise, comme une maladie, à Selima (à comparer à *L'Histoire d'une Grecque moderne* par exemple). Ce n'est cependant pas la vérification référentielle qui importe ici, mais la signifiante qui s'établit grâce à l'hypogramme de la conscience culpabilisée, d'où son état d'inertie, une attitude fataliste et suicidaire dans le marasme de son désarroi. La belle raison tellement encensée tout au long du siècle des "Lumières", n'a pas d'emprise sur ce cœur tourmenté par la passion et habité par le désir d'anéantissement. Il suffirait cet exemple d'ailleurs pour détruire le mythe qui a fait du XVIII^e siècle l'ère de la froide raison et des philosophes sans émotions. Loin de là.

Dans cette espèce de musée lugubre, l'on reconnaît aisément les liens entre la peinture psychologique du narrateur, l'objet d'art, la communication avec l'objet aimé et la mise en scène ritualisée (une espèce de messe) de la douleur et de l'amour, l'objet d'art représentant la métaphore, véritable communication non-verbale dans une scène décorée pour le défi du temps, au milieu de laquelle le cœur de Selima est élevé et consacré tel les reliques d'une déesse sur l'hôtel lugubre d'une chambre condamnée, éclairée seulement par des flambeaux, jamais par la lumière du soleil. L'effet de *chiaroscuro* met ici en évidence le centre tant convoité: le cœur et le tableau de Sélina ("un tableau qui la représentait au

naturel et dans toute sa beauté"). Le héros, sorte de Christ ambigu, souhaite ainsi demeurer dans le tombeau, sans aucun espoir ni volonté de salut.

Ce topos narratif trouve sans doute son origine au Moyen âge. L'on pourrait bien comparer cette attitude du héros de Prévost à celle du bachelier, personnage qui, dans le "Lai de l'Aüstic" de Marie de France sacralise, par l'intermédiaire de l'objet d'art, son amour en le rendant éternel. La toile artistiquement brodée par la dame aimée est un texte qui raconte l'histoire du rossignol, symbole de l'amour malheureux entre le bachelier et la dame: l'oiseau sera éternellement gardé dans un vase d'or, décoré de pierres précieuses, que le jeune amant portera toujours sur son cœur (MARIE DE FRANCE, 1990: 210-219)⁴. Tel le rossignol dans le "Lai de l'Aüstic", le cœur de Selima, de manière peut être plus pathétique mais plus passionnée aussi, et dans un décor plus funèbre, représentera lui-aussi ce mémorial, sorte de messe célébrée tous les jours, un monument à l'amour terrestre devenu désormais impossible. Cet amour, qui dans le "Lai du l'Aüstic" reste de nature platonique comme le veut bien la tradition du Moyen âge, est, chez Prévost, de nature plus sensuel, il est dramatisé, le désespoir est réel, le cri d'angoisse existentielle partant des entrailles, le héros maudissant, à plusieurs reprises, sa destinée tragique. En s'adressant au Chevalier son oncle, le héros peint sa profonde déchirure, son désespoir et sa sensibilité troublée qui frôlent, le morbide pathologique: l'on serait tenté de dire que Prévost s'éloigne ici de la tradition picaresque pour se placer, d'après l'exemple des *Illustres françaises* de Robert Challe, dans le réseau douloureux des héros maudits, véritable topos du roman moderne:

Voyez cette boîte? continuai-je en lui montrant le cœur de Selima: voilà le tombeau de mes plaisirs et la source éternelle de mes peines. Il n'y aura un moment heureux pour moi que celui de la mort, où mon cœur se rejoindra à celui de ma chère épouse, qui est ici renfermé. Le chevalier prit la boîte entre ses mains, et la baisa respectueusement. Je lui fit voir le portrait de celle à qui ce précieux reste avait appartenu. Il en fut charmé, comme de la plus belle chose qu'il eût jamais vue (PRÉVOST, 1995: 206)

Tout reste lié ici à la perception et à la vision de la femme chez Prévost. Telle Manon Lescaut, personnage éponyme du roman paru quelques trois années plus tard, Selima n'a pas de visage. On ne connaîtra jamais la couleur des yeux ni le visage de Manon, explique Jacques Proust dans un texte intitulé "Le corps de Manon". Manon n'est qu'une vision, Selima l'est aussi. "Je levai les yeux", dit le héros à sa première rencontre de sa future épouse. "Je vis dans Selima une des plus charmantes personnes qui aient été sur la terre" (PRÉVOST, 1995: 143).

4. Voltaire, entre autres, aurait-il pensé à ce texte de Marie de France lorsqu'il rédigea *La Princesse de Babylone*? "L'oiseau fut brûlé... elle en recueillit la cendre dans un petit vase d'or tout entouré d'escarboucles et des diamants ..." (VOLTAIRE, 1966: 467).

C'est un portrait sans traits, un tableau abstrait et aux contours flous, qui échappe à tout effort de définition, à toute technique réductionniste de finitude. Il s'agit, enfin, d'un cœur toujours présent dans l'absence la plus absolue. Par le jeu d'une rhétorique subtile, l'abbé Prévost fait ici appel à l'intertextualité (la pièce *Phèdre* de Racine). Cette présence du dramaturge ponctue le récit à un moment stratégique de la narration. D'ailleurs, les tragédies de Racine sont parmi les quelques livres que le héros emmène avec lui dans ses péripéties mais son admiration ne limite pas à cela: il va jusqu'à s'identifier à lui⁵.

Signes de transposition et de projection, l'objet d'art (la boîte contenant le cœur de Selima), la peinture (le portrait de Selima) et l'objet d'art littéraire (les tragédies de Racine) se retrouvent intimement liés grâce à l'interdépendance de ces signifiants de la séduction et des moyens de communication qui en découlent. C'est la perception simultanée de ces objets qui permettra à l'histoire des amants malheureux d'être chantée.

2. Madame de Tencin, *Mémoires du Comte de Comminge* (1735)

Le deuxième exemple est tiré des *Mémoires du Comte de Comminge* (1735) de Madame de Tencin, court roman dont la trame, d'ailleurs assez simple, évoque une aventure comparable à celle de Roméo et Juliette. L'amour ardent qui naît entre le jeune comte de Comminge et Adélaïde de Lussan sa cousine est détruit par la haine de leurs pères. Cet amour scande les étapes d'une marche funèbre, qui conduira Adélaïde au tombeau et le comte à la Trappe et, enfin, au désespoir d'une solitude éternelle. Adélaïde est obligée de se choisir un époux, le marquis de Bénavidès, pour sauver son amant de la prison à laquelle l'avait condamné un père irréductible et despote. Il s'agit ici du schéma classique de l'amour contrarié et de l'éternel triangle des amants malheureux. Il faut aussi rappeler que le comte est artiste, voire peintre. Après une aventure assez événementielle (un duel pour venger l'honneur bafoué d'Adélaïde), il réussit à récupérer d'entre les mains de son rival le portrait de sa bien aimée⁶. Dans la solitude de sa chambre, après

5. "Je n'ai guère vu d'homme dont l'esprit fût plus cultivé, et les manières plus polies. Il nous dit qu'il devait le caractère tendre et gracieux qu'on admire dans ses tragédies, à la tendresse qu'il avait pour sa femme, et à celle dont elle était remplie pour lui: que lorsqu'il avait à traiter quelque endroit tendre et touchant, il montait à la chambre de cette chère épouse, et qu'un moment de son entretien et de ses caresses lui mettait le cœur dans la situation qu'il fallait pour produire les plus beaux sentiments" (PRÉVOST, 1995: 101).

6. Cet événement est à rapprocher à un épisode clé de *La Princesse de Clèves*, au moment où Nemours contemple heureux dans la solitude de sa chambre le portrait volé de la femme aimée: "M. de Nemours alla se renfermer chez lui, ne pouvant soutenir en public la joie d'avoir un portrait de Mme de Clèves. Il sentoit tout ce que la passion peut faire sentir de plus agréable; il aimoit la plus agréable personne de la Cour; il s'en faisoit aimer malgré elle, et il voyoit dans toutes ses actions cette sorte de trouble et d'embarras que cause l'amour dans l'innocence de la première jeunesse" (LA FAYETTE, 1958: 1165).

l'extase provoqué par la contemplation de cette précieuse possession, il se met au travail, car le comte sait bien manier le pinceau:

... je savais peindre assez joliment; il s'en fallait cependant beaucoup que je ne fusse habile; mais de quoi l'amour ne vient-il pas à bout. J'entrepris de copier ce portrait, j'y passai toute la nuit, et j'y réussis si bien que j'avais peine moi-même à distinguer la copie de l'original. Cela me fit naître la pensée de substituer l'un à l'autre; j'y trouvais l'avantage d'avoir celui qui avait appartenu à Adélaïde, et de l'obliger, sans qu'elle le sût, à me faire la faveur de porter mon ouvrage. Toutes ces choses sont considérables quand on aime, et mon cœur en savait le prix. (TENCIN, 1985: 28-29)

La peinture permet à l'action du roman, qui risquait de s'immobiliser, d'avancer vers le dramatique, de retrouver, comme le fut pour Prévost, la présence de la femme aimée dans l'absence la plus absolue. Ce portrait et la dernière lettre d'Adélaïde, que le comte gardera toujours sur lui, seront les reliques sacrées, mémorial éternel à un amour infortuné.

Signe de séduction et d'amour, signe sacralisé, la peinture devient aussi un moyen de communication et de rencontre symbolique des deux amants. Après le mariage d'Adélaïde et l'interdiction formelle que celle-ci lui avait faite de la chercher, le comte ne peut résister à ce besoin destructeur et passionné de la revoir, une seule et dernière fois. À cette fin, il envoie son valet auprès de Benavidès pour trouver le moyen de s'introduire dans sa maison: "Il a besoin d'un peintre pour peindre un appartement, lui mande-t-il, je lui ai promis de lui en mener un, il faut que ce soit vous" (TENCIN, 1985: 56). Ainsi déguisé, le comte assume ses nouvelles fonctions de peintre. Déjà plusieurs jours s'étaient écoulés depuis son arrivée sans qu'il eût encore eu l'occasion de s'entretenir avec la dame aimée; il la voit enfin aller à la promenade, un soir sous les fenêtres de l'appartement qu'il peignait. Adélaïde, entraînée par son beau frère, Dom Gabriel, rend enfin visite au faux peintre, son ancien amant:

J'ose espérer, lui dis-je, Madame, en la regardant, que si vous daignez jeter les yeux sur ce qui est ici, vous ne vous repentirez pas de votre complaisance.

Adélaïde, frappée du son de ma voix, me reconnut aussitôt; elle baissa les yeux quelques instants et sortit de la chambre sans me regarder, en disant que l'odeur de la peinture lui faisait mal. (TENCIN, 1985: 60)

Le lecteur peut seulement spéculer sur le sujet de la peinture qui décorait l'appartement des Bénavidès. Madame de Tencin a le bon goût d'en éviter la description et elle se contente d'évoquer une scène. En fait, la peinture n'est qu'une syllepse de sens, un signifiant qui cache mal les signes évidents du chagrin d'amour qui tourmente les deux amants. Le sujet de la peinture, le son de la voix, la passion et la morale intrinsèque à l'état de la situation établissent dans le texte

une grammaire distributionnelle bouleversée des rôles qu'il faut absolument jouer dans une société où toute transgression serait violemment punie. Ainsi le comte avoue-t-il de manière fataliste et impuissante son étourderie: "on n'est pas maître de soi quand l'on aime; le cœur agit seul dans un premier mouvement" (TENCIN, 1985: 61).

Le récit romanesque, segmenté en séquences narratives intenses, est ici marqué par des événements multiples: nouvelle rencontre des amants, duel entre le comte et le marquis de Bénavidès qui vient de trouver son adversaire aux genoux de son épouse, blessure de celui-ci et, par conséquent, Adélaïde est jetée dans un cachot du château et passe pour morte. Le comte réussit à se sauver, renonce au monde et choisit le silence de la Trappe. L'évocation de la douleur du héros est ici digne des plus beaux vers de Musset: Il n'y a rien de plus beau pour lui que de chanter sa grande douleur:

L'affreuse solitude, le silence qui régnait toujours dans cette maison, la tristesse de tous ceux qui m'environnaient me laissait tout entier à cette douleur qui m'était devenue si chère... J'allais tous les jours dans quelque endroit écarté des bois; là, je relisais cette lettre, je regardais le portrait de ma chère Adélaïde, je baignais de mes larmes l'un et l'autre et je revenais le cœur encore plus plein de tristesse (TENCIN, 1985: 88)

Reviement romanesque et baroque, Adélaïde, qui n'est pas morte, mais seulement passée pour telle, une fois sortie de la prison où son mari l'avait ensevelie, se déguise en homme et, mystérieusement attirée par ce même monastère, qui, sans qu'elle le sache, est la demeure choisie par son ancien amant, elle s'y introduit. Entendant "une voix trop accoutumée à aller jusqu'à mon cœur dit-elle, ... je reconnus ce séducteur si cher à mon souvenir" (TENCIN, 1985: 90). Donc elle se fait *religieux* pour être toujours près de lui, pour "respirer le même air, être dans le même lieu"(90). Un jour, elle le suit dans un lieu écarté dans les bois, elle le voit "occupé à regarder quelque chose qu'il avait tiré de son sein... Quel fut mon étonnement, continue-t-elle quand je reconnus mon portrait!" (92). L'émotion touche à son paroxysme mais le coup est trop fort et elle en meurt laissant son amant, qui l'avait enfin reconnue et perdue pour jamais, en proie au plus profond désespoir. La scène est touchante, pathétique (elle fera entre autres l'objet d'une pièce de théâtre larmoyante de Baculard d'Arnauld en 1764) et les bons moines de la Trappe accordent au comte la seule grâce qu'il leur demande, c'est que le même tombeau accueille et unisse leurs cendres (94).

D'un bout à l'autre de cette aventure tragique et assez événementielle, de la première rencontre des amants à l'évocation finale du tombeau commun, l'art, qui a la fonction de segmenter le récit, de scander les moments les plus intenses de cette symphonie lugubre, est aussi la chaîne secrète qui permet de relier les divers éléments de la fiction narrative, qui explique et communique aux amants leur amour, leur désespoir et leur angoisse, là où la parole humaine a

lamentablement échoué. La lettre lue et relue par le comte et qualifiée de fatale n'est, en fait, qu'un signe de séparation et d'adieu et donc d'oubli et de mort. Le portrait d'Adélaïde garde, par contre, les contours de la jeunesse et de la beauté, le souvenir de la première rencontre, du coup de foudre et donc du réveil à la vie. La lettre et l'art en relation antithétique sous-tendent la littérarité et ils peignent et rappellent le déchirement et l'aliénation des héros. Comme le fut pour Prévost, nous ne connaissons jamais la couleur des yeux d'Adélaïde: elle restera une vision, un cri déchirant lancé contre les mœurs de l'époque, et, toutefois, un tableau impressionniste d'une histoire d'amour tragique.

3. *L'Émigré* de Sénac de Meilhan (1797)

L'Émigré est un roman politique, mais aussi un roman d'amour. Le jeune protagoniste de cette histoire, le marquis de Saint-Alban est lui aussi artiste-peintre et amoureux fou de la Comtesse de Loewenstein. Cette passion fait tout son désespoir, car la Comtesse est mariée. Le lecteur retrouve ici le schéma classique du triangle fatal. Cet amour impossible, parce qu'interdit par le code moral, doit encore une fois passer par le philtre de l'art afin que le langage non-verbal puisse transmettre de manière univoque toutes les nuances des sentiments:

Pendant mon séjour à Loewenstein, écrit le marquis à la Duchesse de Montjustin, j'avais trouvé le moyen de faire un portrait de la Comtesse, très-ressenblant, d'après un très maussade tableau que vous avez pu remarquer dans le salon; ce portrait forme un très-joli médaillon, et j'avais écrit au bas ce vers si brillant, et qui exprime si bien la situation d'un homme qui se débat contre un sentiment violent.

Présente je vous fuis, absente je vous trouve.

Mais ce n'est pas tout; de l'autre côté du portrait j'avais mis des cheveux de la Comtesse. (SÉNAC, 1965: 1649)⁷

Dans le roman de Sénac, il s'agit, comme dans les cas précédents, d'un même signe du Mémorial éternel consacré à l'amour impossible: le signifié représentatif de l'Amour (l'art) demeurant le même, les signifiants de cette isotopie changent selon les circonstances (la boîte, le cœur de Selima et son tableau chez Prévost, la lettre et le portrait chez Madame Tencin), ces signifiants viennent ainsi enrichir le noyau topique: le portrait, les cheveux de la comtesse et les vers de Racine

7. Remarquons, au passage, l'importance symbolique des cheveux: ils sont censés conserver des rapports intimes avec la personne aimée après la séparation. Les cheveux en symbolisent les propriétés, en conservant spirituellement leurs vertus: ils lui sont unis par un lien de sympathie. Conserver une mèche de cheveux traduit donc le désir de faire survivre l'état de la personne qui portait ces cheveux.

attestent de l'interdépendance de ces objets et l'amplification de la dimension signifiante du discours amoureux: "J'aime, sans espoir, renchérit le marquis, de toutes les forces de mon âme, et je m'étais imposé la loi rigoureuse de concentrer à jamais une passion aussi vive que pure". Il vient pourtant d'égarer le portrait de la comtesse, ce qui pourrait sérieusement compromettre la réputation de la dame qu'il aime: "mon étourderie, se plaint-il, découvre tout ce qui était enseveli au plus profond de mon cœur" (1650).

Fiction romanesque oblige, l'objet d'art, voire le portrait égaré, ne doit être retrouvé que par la personne aimée et cet objet ne doit parler le langage univoque de l'amour qu'à celle qui en sait déchiffrer les signes et d'une sensibilité certes. Ce n'est donc pas par hasard si le lecteur retrouve ce portrait entre les mains de la Comtesse, qui découvre, grâce à l'œuvre d'art et au vers de Racine qui l'accompagne, la passion qui l'unit à ce marquis dont la destinée sera tragique. Sénac, grâce à un jeu intertextuel des plus habiles (*Phèdre* de Racine), prépare le lecteur au dénouement tragique du roman: le marquis de Saint-Alban sera pris par l'armée révolutionnaire et se suicidera avant d'être exécuté, tandis que la Comtesse, désormais libre depuis la mort de son mari, succombe elle aussi à la douleur de voir son rêve de bonheur évanoui. La mort de l'héroïne est, d'ailleurs, une des faiblesses du roman de Sénac, roman qui se voit plutôt identifié au mélodrame et aux dégradations de la sensiblerie plus typique de la comédie larmoyante que du roman politique et engagé de la contre-révolution. La Comtesse retrouve donc le médaillon et le ramasse:

Je suis sortie à l'instant toute troublée, la rougeur sur le front et les joues brûlantes comme une coupable. Dès que j'ai été dans mon appartement, j'ai examiné ce portrait. Il n'est pas possible de s'y tromper, c'est le mien, copié d'après celui du salon, mais singulièrement embelli; le même ajustement, la même coiffure,... au bas le vers célèbre de Racine. *Présente, je la fuis, absente je la trouve*. J'ai comparé attentivement les cheveux derrière le portrait, avec les miens, il est évident que ce sont les mêmes Ah! quelle imprudence, Monsieur le Marquis... Jugez donc, ma chère Émilie, et ce qui serait arrivé si ce portrait avait été ramassé par mon mari; jugez de mon embarras, qui aurait tourné à ma honte, toute innocente que je suis. (1655)

Le sens de culpabilité ici évoqué par le marquis n'est qu'une simple délicatesse d'auteur. Sénac fut un farouche partisan de l'aristocratie: les bienséances exigent que l'héroïne garde sa dignité de femme noble, pour laquelle l'aveu de sa faiblesse, voire la passion amoureuse, le désir et le goût qu'elle éprouve pour un autre homme, doit lui rappeler tout le poids de son devoir et de sa vertu (l'on retrouve le modèle de *La Princesse de Clèves* et de celui subséquent d'Adélaïde dans les *Mémoires du Comte de Comminge*). L'histoire du portrait n'est pourtant pas encore achevée; au contraire, elle va féconder et alimenter

l'inclination qui ne vient que de se montrer par les signifiants le plus saisissants du discours amoureux:

Vous avez cru, mon Emilie, qu'il ne serait plus question de ce portrait qui m'a causé tant d'effroi; mais il semble que quelque chose de fatal soit attaché à cette peinture, elle m'a fait connaître les sentiments du Marquis, hélas! ma chère amie, elle vient aussi de lui faire connaître toute ma faiblesse. En vérité, il y a une destinée qui se joue de notre prudence, et nous rend à son gré innocens ou coupables. (1666)

Chose pas du tout étonnante, la suite du roman retrouve la Comtesse toute seule dans le jardin relisant la pièce *Phèdre* à l'endroit où Hyppolite dévoile son amour à Aricie (Acte II, scène 2). La Comtesse se rappelle le vers du Marquis placé au bas de son portrait. Il lui prend donc envie de revoir son portrait qu'elle place sur le livre qu'elle lit à haute voix. Deux vers la frappent davantage:

Vous aimez, on ne peut vaincre sa destinée,
Par un charme fatal vous fûtes entraînée. (1667)

Séduite et attendrie par ces vers, la belle Comtesse pleure. Il s'opère dans le texte une sorte de transposition romanesque qui juxtapose l'état d'âme de la Comtesse à la peinture et au poème. Elle revit en osmose l'aventure livresque et, comme par miracle, elle lève les yeux et voit le Marquis près d'elle:

... je fais un cri, je me lève et mon livre et le portrait tombent, écrit-elle à son amie; le Marquis se précipite pour les ramasser, et voyant ce portrait, il se jette à mes genoux, et levant à tour les yeux au ciel et sur moi, tenant ce portrait entre ses mains, me demande bien éloquemment sans prononcer une parole, ce portrait que le destin semble lui restituer. (1667)

Le roman de Sénac subit ici des transformations dramatiques qui s'organisent autour de l'antithèse intégrale de la présence et de l'absence. Grâce à une sorte de sémiotique des gestes, à l'articulation des signes dans la pensée des personnages et à la métaphore de l'œuvre d'art, qu'elle soit sous la forme de peinture (la présence du portrait) ou sous la forme d'œuvre dramatique (la tragédie *Phèdre*), le discours séduit, parle et transmet silencieusement la confession, l'aveu d'amour tant convoité. Bien que cette technique d'écriture fasse recours à une intertextualité évidente, qui associe la destinée d'Hyppolite et d'Aricie à celle du Marquis et de la Comtesse, la présence de l'objet d'art ne diminue ni ne disqualifie la fonction signifiante de l'art non-verbal dont le pouvoir est de séduire et de communiquer aux protagonistes de ce roman un message univoque, puissant et sans compromis, aux lisières d'un amour éternel avoué et inconditionnel, aux lisières de la mort qui les guette. L'œuvre d'art a donc un sens qui dépasse sa spécificité d'ordre esthétique ou de remplissage

romanesque pour atteindre le statut de parole, véritable métaphore de la l'amour. Aristote ne voyait-il déjà dans la métaphore un transfert de sens?

Ce ne sont là que quelques exemples où la peinture et l'artiste jouent un rôle déterminant dans la fonction signifiante du topos narratif mentionné. Dans un autre registre, il faudrait, cependant, mentionner encore deux exemples, où, d'un point de vue plus fonctionnel, la présence de la peinture permet d'obtenir les dernières faveurs d'une amante réticente (*Thérèse philosophe* de Boyer d'Argens, 1748, anonyme), ou de retrouver une personne aimée perdue ou crue morte (*Pauliska ou la perversité moderne de Révéroni* de Saint-Cyr, 1798).

4. Boyer d'Argens, *Thérèse philosophe* (1748, anonyme)

Thérèse, qui avait longtemps résisté à la passion du comte, se rend enfin à lui grâce au pouvoir séducteur des tableaux et de la bibliothèque galante installés dans son appartement; nous retrouvons ici le lien signifiant entre le livre, le signe pictural et l'amour érotique⁸. Le Comte fait donc un pari: sa bibliothèque et ses tableaux contre le pucelage de Thérèse, c'est-à-dire, la jeune amante n'observera pas la continence les quinze jours pendant lesquels elle sera soumise aux tentations d'Eros devant les tableaux et en lisant sa bibliothèque érotique. Thérèse accepte la gageure et chaque matin s'applique à lire les livres et à regarder ces tableaux "enchanteurs". L'héroïne dévore donc des yeux les livres et s'arrête seulement pour examiner

... avec avidité des tableaux où les postures les plus lascives étaient rendues avec un coloris et une expression qui portaient un feu brûlant dans mes veines, dit-elle. Le cinquième jour, après une heure de lecture, je tombai dans une espèce d'extase. Couchée sur mon lit, les rideaux ouverts de toute part, deux tableaux, Les Fêtes de Priape, les Amours de Mars et de Vénus, me servaient de perspective. L'imagination échauffée par les attitudes qui y étaient représentées, je me débarrassais des draps et des couvertures, et, sans réfléchir si la porte de ma chambre était bien fermée, je me mis en devoir d'imiter toutes les postures. Chaque figure m'inspirait le sentiment que le peintre y avait donné. Deux athlètes qui étaient à la partie gauche du tableau des Fêtes de Priape m'enchantaient, me transportaient, par la conformité du goût de la petite femme au mien. Machinalement ma main droite se porta où celle de l'homme était placée, et j'étais au moment d'y enfoncer mon doigt, lorsque la réflexion me

8. "Enfin, mon cher Comte, avoue Thérèse, vous commencez à vous sentir fatigué de mes refus, lorsque vous vous avisâtes de faire venir de Paris votre bibliothèque galante, avec votre collection de tableaux dans le même genre. Le goût que j'y fis paraître pour les livres et encore plus pour la peinture vous fit imaginer deux moyens qui vous réussirent" (BOYER, 1992: 142).

retint. J'aperçus l'illusion; et le souvenir des conditions de notre gageure m'obligea de lâcher prise. (BOYER, 1992: 142)

Le Comte est cependant spectateur de sa faiblesse. Thérèse passe à l'analyse du second tableau; c'est la lascivité dans l'attitude de Vénus qui l'entraîne. Thérèse imite la déesse, se détend mollement sur le lit, les cuisses un peu éloignées, les bras ouverts avec volupté, admirant aussi l'attitude brillante du Dieu Mars, le feu de ses yeux et de sa lance. Thérèse ainsi animée se coule dans les draps, ses fesses s'agitent voluptueusement: elle se rend enfin aux transports passionnés de son amant qui apparaît (grâce à la technique de la transposition et de la projection du sujet pictural sur les personnages romanesques) "plus brillant que Mars ne l'était dans le tableau" (142).

Boyer d'Argens connaissait bien le pouvoir des livres et de la peinture sur les sens. Thérèse est ainsi séduite par les tableaux installés dans son appartement. "L'héroïne feint machinalement les scènes érotiques qui se présentent sous ses yeux avec une telle perfection qu'elle finit par jouir elle-même de son imitation. Virtuose du mimétisme érotique, Thérèse découvre la jouissance" (4). Le comte a su exciter adroitement les sens de Thérèse et profiter ainsi de ses dernières faveurs en lui faisant lire des ouvrages licencieux et contempler des tableaux lascifs.

5. Révéroni de Saint-Cyr, *Pauliska ou la perversité moderne* (1798)

Révéroni de Saint-Cyr, dans *Pauliska ou la perversité moderne* (1798), ajoute, à tous les exemples mentionnés, une nouvelle dimension: la perversité. La peinture permet, entre autres, d'inspirer, avant tout, la haine pour les hommes, mais aussi d'identifier et de retrouver une personne disparue, en l'occurrence un enfant, le fils de Pauliska.

L'histoire de Pauliska se situe entre 1793 et 1795 au moment de l'envahissement de la Pologne par Catherine II de Russie. Tout le début du roman est un récit de fuite. L'héroïne, Pauliska, une jeune aristocrate veuve, chassée de son pays, se réfugie en Hongrie. Livrée au hasard de l'errance, condition de vie des émigrés -ce qui fait écho au roman déjà cité de Sénac de Meilhan- ses aventures révèlent le cheminement souterrain de la perversité qui donne son titre au livre. C'est un roman à la première personne: l'héroïne -la voix narrative du roman- raconte ses aventures "mais les récits intercalés du fiancé de Pauliska, Ernest Pradislas et du fils Edvinski en constituent l'accompagnement masculin, comme pour rappeler que les menaces qui pèsent sur l'héroïne n'épargnent pas les corps d'homme"⁹.

9. DELON, M., "Préface". Dans RÉVÉRONI (1991: 17).

Ernest "tombe au pouvoir d'une secte de féministes radicales avant la lettre, les misanthrophiles, qui, fortes des récentes découvertes de Spalanzani, prétendent que le mâle n'est qu'un accessoire inutile" (17). Cependant, fiction littéraire oblige, dans ce groupe de fanatiques forcenées, il y a une faille: c'est le personnage de la belle Nircé, qui est amoureuse d'Ernest. Voici donc le procédé pédagogique mis en place par les misanthrophiles pour s'exercer à l'indifférence à l'égard de ce corps d'homme. Elles enferment Ernest Pradislas nu dans une cage et ainsi torturent-elles moralement leur prisonnier dans leur dénégaration de la sexualité (18). À ce moment du récit, la peinture et l'artiste -thème de cette causerie- réapparaissent sur ce théâtre de la perversité humaine. Devant l'homme nu:

... les misanthrophiles se placèrent la main sur le cœur et témoignèrent que le plus grand calme y régnait. «La belle Nircé, j'en suis sûre, continua la présidente, éprouve déjà la même stagnation des sens.» Alors elle lui tâte les poulx et touche son jeune cœur. «Il bat, dit-elle, il y a encore de l'étonnement chez elle; mais quelques séances l'amèneront bientôt au point où nous en sommes. Il est à propos, en attendant, qu'elle se familiarise avec cette vue grossière en dessinant le modèle jusqu'aux points que nous avons parcourus dans cette séance.»... On laissa la belle néophyte dessiner d'après nature. (RÉVÉRONI, 1991: 116)

Frappé par la beauté de Nircé, Ernest ne peut résister à sa curiosité et "à l'air d'émotion extraordinaire du jeune artiste" et il lui demande "quel motif a pu décider son antipathie pour un sexe dont elle paraissait devoir être l'idole" (116). Nircé essaye d'esquisser en vain le personnage devant elle pour éviter d'être surprise par ses compagnes. Rappelons au passage que la jeune fille aime Ernest à la fureur et c'est à cause de lui, qui la méconnaissait, qu'elle a rejoint la secte des misanthrophiles. Tirillée entre son amour pour Ernest et la peur d'être surprise "elle acheva une esquisse qui me parut flattée, raconte Ernest, mais d'une exécution parfaite" (117). La présidente fait l'éloge devant le silence et le prétendu calme de Nircé: "Ce n'est pas ici le silence du peintre devant son modèle académique, s'exclame la Présidente: c'est l'indifférence philosophique et raisonnée d'une assemblée de sages" (119). Après bien des péripéties, le projet des misanthrophiles échoue et Nircé et Ernest s'enfuient. La peinture soi disant "naturiste" n'a fait dans ce cas que renforcer la passion amoureuse chez la jeune femme, lui permettant de communiquer davantage avec son amant qu'elle finira par sauver au risque de sa vie.

Il y a un exemple de peinture et d'artiste au travail dans *Pauliska* qu'il faudra au moins mentionner. Un périple assez labyrinthique amènera l'héroïne en Italie. Pendant sa fuite de Pologne, elle est séparée de son fils, qu'elle finit par perdre et désespère de le retrouver. Elle s'arrête à Mantoue, où elle visite "ses palais, ses tableaux assez nombreux". Touchée par la peinture italienne, elle sourit "aux

danses naïves des bergers", s'attendrit "au tombeau de Virgile" (161), après quoi elle repart pour Bologne.

J'y parcourais les chefs-d'œuvre de peinture des Carrache, lorsque m'arrêtant à un tableau de Visitation très frais, je fus frappée de la figure de l'Enfant-Dieu. Sa ressemblance avec Edvinski était telle, que je poussai un cri et fondis en larmes. Les spectateurs me prirent pour une insensée; mais toute à ma curiosité, à ma douleur, je parcourais d'un regard maternel cet être divin; je ne pouvais m'arracher de cette vue si chère et si cruelle!

Le tableau quoique de la plus grande beauté paraissait moderne; je me hâtai de m'informer près du gardien du nom du peintre. Cet homme qui pensait qu'une simple curiosité d'artiste me conduisait dans mes questions, mit une docte lenteur à parcourir le nom des écoles pour en venir à celle d'où sortait l'auteur du sujet. Il m'apprit enfin qu'il se nommait Paolo Guardia. (161)

Au passage, Paolo Guardia n'est pas un personnage à clé dans le roman. Il existe une famille Guardia, de peintres de Venise au XVIII^e siècle, mais qui ne semble avoir aucune relation avec le roman de Révéroni. Après quelques démarches, Pauliska réussit à trouver le cabinet du peintre qui, d'un air surpris, tire vivement un portrait de sa poche et dit froidement:

"À présent, je l'ai trouvée, *adesso l'ho trovata!*" Je ne compris rien d'abord à cette exclamation; mais le sens m'en fut bientôt connu, lorsque je vis son cabinet, rempli de sujets, tous représentant mon fils sous diverses formes. Saisie, je supposai à cette vue que le peintre était un agent de celui qui m'avait ravi Edvinski, et que c'était là un des moyens de me retrouver; on savait que je peignais. J'imaginai qu'en peuplant ainsi les principales villes de ces tableaux, on avait pensé que je serais frappée tôt ou tard de cette ressemblance dans mes recherches comme amateur, et que je volerais vers l'artiste, qui seul pourrait ainsi me découvrir. Je ne tardai pas à m'apercevoir que mes conjectures étaient justes, car je vis sur le chevalier le portrait du baron d'Olnitz, représenté en Saturne et dévorant un enfant sous les traits d'Edvinski. Je frissonnai de tout mon corps, et connus alors le véritable ravisseur. (162)

Pauliska, grâce à la peinture, réussit à retrouver son fils, mais le rôle du peintre a changé, il a perdu son identité: il n'est plus l'amant fidèle et tendre, il est devenu bandit, ravisseur, artiste pervers. Dans une Europe bouleversée par tous les changements de fin de siècle, toutes les valeurs vacillent: l'art n'échappe guère à la fatalité qu'entraîne la violence.

Conclusion

Il s'agit souvent dans les textes analysés de faisceaux ou de noyaux topiques (l'objet artistique, le peintre, la peinture et la littérature) dont le rôle logocentrique semble évident: c'est une parole qui cache et qui révèle ce que l'être malgré ses

lumières hésite à avouer. Ils réapparaissent sous la plume des écrivains des "Lumières" sous forme de topos l'origine duquel se confond avec le mythe et dont Homère et Virgile en ont laissé la trace la plus poétique. De Challe à Révéroni de Saint Cyr, l'on peut reconstruire le discours de l'objet d'art dans l'œuvre romanesque du XVIIIe siècle et en dégager les signes qui l'engendrent: métaphore ou métonymie, voix de l'altérité, miroir de l'histoire poétisée d'une époque.

Le portrait n'a pas disparu avec le XVIIIe siècle. Le XVIIIe l'enrichit en sensualisme, les couleurs deviennent plus charnelles, plus séduisantes, souvent peu édifiantes, pornographiques, voire perverses. Malgré cette évolution vers un sensualisme "libertin" et pervers de l'écriture (*Pauliska*), l'objet d'art mérite d'être traité comme une parole, une métaphore qui permet aux personnages de s'identifier, d'inspirer des passions, de communiquer leur amour, leur désespoir (*Mémoires et aventures d'un homme de qualité*, *Mémoires du comte de Comminge* et *L'Emigré*), là où la parole humaine a lamentablement échoué. D'un point de vue plus "libertin", la présence de la peinture dans une intrigue romanesque permet l'évolution du roman vers les dernières faveurs d'une amante réticente (*Thérèse philosophe*) ou de retrouver une personne aimée, perdue ou crue morte (*Pauliska*).

RÉFÉRENCES BIBLIOGRAPHIQUES

- BOYER D'ARGENS (1992): *Thérèse philosophe*. Labor: Actes sud, l'Aire/S.N.L.
- HAMON, P. (1995): "Le Musée et le texte". *Revue d'Histoire littéraire de la France* 1, 3-12.
- LA FAYETTE, Madame de (1958): *La Princesse de Clèves*. Dans *Romanciers du XVe siècle*, Paris: Gallimard, Bibl. de la Pléiade.
- PROUST, J. (1980): "Le corps de Manon". Dans *L'Objet et le texte*. Genève: Droz, 107-127.
- MARIE DE FRANCE (1990): "Austic". Dans *Lais de Marie de France*. Paris: LGF.
- PRÉVOST, Abbé (1995): *Mémoires et aventures d'un homme de qualité*, Paris: Desjonquères.
- RÉVÉRONI DE SAINT-CYR (1991): *Pauliska ou la perversité moderne*. Paris: Desjonquères.
- SÉNAC DE MEILHAN (1965): *L'Émigré*. Dans vol. II *Romanciers du XVIIIe siècle*. Paris: Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade.
- TENCIN, Madame de (1985): *Mémoires du comte de Comminge*. Paris: Desjonquères.
- VOLTAIRE (1966): "La Princesse de Babylone". Dans *Romans et contes*. Préface et notes par R. Pomeau. Paris: G.F.