Les sept noms du peintre de Philipe le Guillou :
Une écriture à l'épreuve de la « capture des forces » picturales

Claude Dédomon

La relation entre la littérature et la peinture inscrit le roman dans une hybridité référentielle, caractéristique de la littérature contemporaine. Conformément à l'approche deleuzienne du rhizome, de la déterritorialisation et des lignes de fuites (Deleuze et Guattari)¹, la collaboration entre texte littéraire et image picturale se construit sur la base d'un échange horizontal avec des emprunts réciproques et constructifs dont les manifestations sont perceptibles à travers un ensemble de dispositifs spécifiques que les deux arts ont en partage. Dans ces conditions, le texte devient le lieu d'une expérimentation, le terrain d'une collaboration où l'image picturale entre en scène avec toutes ses propriétés spatiales, chromatiques et iconiques. *Les sept noms du peintre* de Philipe Le Guillou, aux accents autobiographiques, est le récit de vie d'un artiste-peintre. Purement fictionnel, le parcours du peintre en question, Erich Sebastian Berg, entretient bien des similitudes avec la vie tumultueuse restée célèbre du peintre anglais Francis Bacon (voir Fernandez 96). Le roman entretient, en effet, un jeu de transposition caractérisé par la mise en récit des conditions de la genèse de l'œuvre picturale jusqu'à son exposition dans les grands salons dédiés à la peinture.

Dans la logique de Gilles Deleuze, « En art, et en peinture comme en musique, il ne s'agit pas de reproduire ou d'inventer des formes, mais de capter des forces » (57). La littérature dans sa collaboration "rhizomique" avec la peinture semble s'investir tout autant dans cette tâche, celle de faire sensation par la force. De ce point de vue, le roman, dans sa picturalisation, se chargerait « non pas de rendre le visible, mais de rendre visible » (57) par l'élaboration d'un processus de mise en abyme de la représentation picturale.

Partant de ces différentes considérations, la présente contribution voudrait mettre en évidence les enjeux de la représentation picturale dans le roman de Le Guillou. Il s'agira, plus exactement, de dégager la logique des sensations qui se libère du dispositif pictural. La démarche exhume en filigrane une expérience symboliste à l'époque contemporaine.

Le diagramme comme dispositif de capture de la force

Véritable hommage à Bacon, *Les sept noms du peintre* est une preuve incontestable de l'érudition et de la culture artistique de Le Guillou. Même si le personnage central, le peintre Erich Sebastian Berg, n'accède pas au rang de double de Bacon, bien des scènes, situations et

techniques de traitement de la chose picturale s'assimilent avec exactitude à la vie et au mode de travail du génie anglais. Le savoir et le savoir-faire pictural constituent une donnée non négligeable dans la constitution de l'intrigue du texte. Quoi de plus normal, d'autant plus qu'il est question d'une narration portant sur « l'histoire d'un homme immergé dans l'histoire de la création des années 50 au début du prochain millénaire [...] l'aventure d'un homme en quête du secret de son identité et de son art » (Le Guillou, quatrième de couverture).

La transposition d'œuvres picturales, purs produits de l'imagination de l'auteur pour certaines et pour d'autres avec des référents réels, occasionne l'exposition du savoir artistique. Cette manière de procéder se déploie sur la base de dispositifs spécifiques susceptibles de donner vie à l'image dans le texte, de l'exposer et de la contempler. Comme Homère avec sa célèbre description, on ne peut plus réaliste, du bouclier d'Eschyle, Le Guillou procède à de véritables descriptions « ekphrastiques » des toiles de son peintre. Une des figures matricielles de l'image textuelle, l'ekphrasis est, au sens de Georges Molinié, « la représentation d'un traitement artistique déjà opéré » (121). Elle est l'équivalent verbal d'une représentation visuelle. Elle permet la fusion du lisible et du visible, l'alchimie favorisant la naissance de l'entité hybride qu'est le « texte/image »², lieu de figuration, de construction d'une image plastique par les mots :

[Erich Sebastian Berg] était perché sur un tabouret, il attaquait, il creusait le triangle du visage, multipliant les aplats sombres, comme s'il se fût agi d'une chair cadavéreuse. Autour de lui il y avait bien encore six ou sept chevalets, avec la même silhouette figée et tordue. Certaines jaillissaient de fonds noirs ou jaunes, avec des flèches, des indications étranges comme sur un paysage d'autoroute, mais chaque fois on retrouvait la fleur sanglante de la barrette, la main de plus en plus menaçante, une main de spectre, de sorcier, d'inquisiteur, de tortionnaire. C'étaient des toiles d'une grande austérité et d'une extraordinaire violence. (Le Guillou 203)

Cette description a pour particularité de porter en lumière un traitement artistique du peintre Berg. Celui-ci est comme filmé dans son antre, ses gestes sont scrutés et transposés dans le texte avec minutie. À observer ces actes de travail dans les moindres détails, il est possible d'identifier un « diagramme » deleuzien, à savoir un acte a-pictural consistant à faire des marques au hasard, à jeter de la peinture sous des angles et à des vitesses variées (« Certaines jaillissaient de fonds noirs ou jaunes, avec des flèches... »).

Pour Deleuze dans son étude de Bacon, l'utilisation de ce procédé contribue à l'édification de l'image Figure, à cheval entre abstraction et figuration. Elle favorise l'expérimentation et l'amplification des forces émanant du tableau tout en portant « la sensation au clair et au précis » (101). Dans la perspective deleuzienne, en effet, le diagramme

se conçoit en pratique comme un geste au hasard, « a-pictural » (95) par lequel l'artiste tente d'effacer les données figuratives d'une image. Cette technique picturale permet d'éviter l'image de son sens premier, de faire disparaître ce que l'image fait voir au premier degré. Elle s'attaque au signe signifié d'une représentation qui ne saurait faire naître de sensations tout en se gardant de tomber dans l'abstraction totale :

Le Diagramme est bien un chaos, une catastrophe, mais aussi un germe d'ordre et de rythme. C'est un violent chaos par rapport aux données figuratives, mais c'est un germe de rythme par rapport à un nouvel ordre de peinture : il "ouvre des domaines du sensible", dit Bacon. Le diagramme termine le travail préparatoire et commence l'acte de peindre. Il n'y a pas de peintre qui ne fasse cette expérience du chaos-germe, où il ne voit plus rien, et risque de s'abîmer. (95-96)

Catherine Heyvaerts, pour sa part, conçoit ce procédé comme le développement de toute une logique des sensations. Elle en donne une définition inspirée des considérations de Bacon. Le diagramme est pour le peintre :

le moment où il balaie les données figuratives de la toile pour recréer au hasard, par une puissance manuelle sauvage, hors du contrôle optique, une zone d'indétermination, opérant ainsi une destruction des premières figurations (les clichés) par balayage, griffure, déplacement, brouillage. Le Diagramme est une opération de *défiguration des clichés* visant à réintroduire du *chaos* en surface de la toile. Le travail pictural est ainsi suspendu. (3)

Chez Le Guillou, ce procédé trouve ses linéaments et sa flexibilité dans la déconstruction de la série des portraits du Cardinal de Richelieu. Lorsqu'il décide d'effectuer des variations de ces toiles vieilles de plusieurs siècles, exemples canoniques de la portraiture, le peintre Berg ne trouve pas mieux que le diagramme pour défier cette icône :

Un premier Richelieu se dressait sur le mur, près de l'alcôve. Erich Sebastian avait soumis le visage du prélat à une terrible anamorphose, à tel point que les pommettes saillantes creusaient la peau verdâtre et cireuse. Du mouvement autoritaire et altier du cardinal, il restait un sarment rouge et convulsif.

Ses différents Rimbaud, ses cathares, il les avait fait naître de la souche d'un fantasme. Ici, il partait du travail d'un maître, il s'attaquait à une portraiture canonique. Le pouvoir, le souci des contingences de l'État, l'arroi de la fonction ministérielle l'emportaient sur toute autre considération. Nulle trace de mysticisme, de faiblesse intérieure, d'humanité salie par le doute. Erich Sebastian Berg, dans un élan, décida de faire jaillir de cette portraiture absolue le sang, la viande, l'Éros, la pulsion sanguinaire, le chaos secret. Tout son travail tiendrait à cette volonté d'érosion, d'évidement. (194-195)

La théorie du diagramme pour clarifier la technique du peintre permet de discerner une volonté visant à dévoiler l'humanité de l'icône immortalisée. Il s'agit de capter la force du

temps, de montrer l'action de cette force insaisissable sur l'humain. En effet, si l'un des desseins premiers de la peinture est de figer le temps en rendant éternels les images et instants représentés, comme c'est le cas avec ces portraits de Richelieu qui traversent sans dommage des siècles, les variations exécutées par Berg ont pour but de démasquer la réalité, la force des ravages du temps. Il semblerait que le cardinal soit renvoyé au réel : au temps qui passe, à la décomposition charnelle, à l'horreur d'un corps qui se vide, qui s'efface.

Ainsi, le peintre fustige la vanité de l'homme de pouvoir, le cardinal. Cet homme rendu éternel par le génie de Champaigne est ramené à son humanité. L'on pourrait voir ainsi, dans cette capture de la force du temps qui s'écoule, une réflexion sur l'être et le paraître : l'homme, aussi grand soit-il, reste humain, et rien de ce qu'il y a d'humain ne lui est étranger. Le temps capturé à travers la force de ces effets sur la toile est de ces choses qui agissent sur l'homme, aussi fort et important soit-il.

En dépit de ce fait, par souci de reconnaissance du talent inégalé d'un maître comme Champaigne, il importe de reconnaître que cette vanité, dans sa représentation du cardinal, avait été magnifiquement comblée avec la perfection de l'exécution de la *capa magna*, une perfection telle qu'on en vient à penser à l'instar de Christian Joubaud, auteur d'une biographie de Richelieu, que la robe :

paraît artificielle, comme sculptée dans une pierre dure qu'on aurait peinte ensuite. Et cela renforce l'impression de fragilité des extrémités, de la tête et surtout des mains. S'il n'y avait pas le petit bout de pied qui dépasse de la soutane, on en viendrait à penser que tête et mains sont posées ou plantées sur du vide, que l'effigie est creuse et que le cardinal n'a pas de corps. (49-50)

Les forces qui sont captées dans les tableaux par l'ingéniosité et le talent du peintre se transposent dans les représentations textuelles des toiles. Cette transposition est réussie, par ailleurs, grâce au talent et à la culture picturale de l'écrivain. Ces forces, consacrant la toile, agissent sur le corps du spectateur sans toutefois être ressenties comme forces agissantes, mais plutôt comme sensations. Considérant alors les rapports de l'image et du pouvoir, on comprend aisément le lien qu'il serait possible d'établir entre la « résistance » esthétique du peintre et d'autres types de résistance, politique notamment. La violence de la sensation est donc fonction de l'intensité des forces en présence. La force permet à la sensation d'exister en agissant sur les sens. « La force est en rapport étroit avec la sensation : il faut qu'une force s'exerce sur un corps, c'est-à-dire un endroit de l'onde, pour qu'il y ait sensation » (*Logique de la sensation*, 57). Telle est aussi la logique qui prévaut dans un triptyque de Berg dont les variables et rythmes se lisent comme un processus d'amplification des sensations.

Le triptyque comme incubateur et amplificateur de sensations

Dans *Les sept noms du peintre*, Berg s'illustre en tant que peintre grâce à l'élaboration d'un triptyque. Le chef-d'œuvre couronnant son parcours initiatique à l'académie d'Anvers dirigée par le maître Adam Van Johansen est consacré à ce type de peinture mobilisateur de sensations surpuissantes. En représentant trois figures séparées et indépendantes, ce mode de peinture est le lieu de la figuration de grandes forces picturales oscillant dans un rapport spécifique. Pour la mise en place de sa logique des sensations, Deleuze avance que « Le triptyque est sans doute la forme sous laquelle se pose le plus précisément l'exigence suivante : il faut qu'il y ait un rapport entre les parties séparées, mais ce rapport ne doit ni être logique ni être narratif. Le triptyque n'implique aucune progression, et ne raconte aucune histoire. Il doit donc à son tour incarner un fait commun pour les Figures diverses » (*Logique de la sensation*, 68).

La prise en compte de ces dispositions dans la constitution du triptyque permet de donner, en tout état de cause, beaucoup plus de forces à la représentation picturale, et, par conséquent, de favoriser l'expérimentation de beaucoup plus de sensations selon Deleuze. En face d'un triptyque, il n'est plus question de « vibration » ni de « résonance » qui relèvent d'une seule ou deux Figures, mais de rythmes ternaires ou tripartites : « l'un "actif" à la variation croissante ou amplification, l'autre "passif" à la variation décroissante ou élimination, l'autre enfin "témoin" » (70).

Dans le régime fictionnel, le triptyque d'Anvers peint par le peintre Berg se présente comme une œuvre dont les Figures figurant dans les trois panneaux véhiculent un aspect des forces qui ont soutenu l'édification de la mythique ville d'Anvers.

Erich Sebastian fit simplement savoir qu'il peindrait un triptyque. [...] Aussi décida-t-il de peindre des hommes. Il voulait trois figures liées à l'histoire et à l'image qu'il se faisait d'Anvers. [...] Il voyait son triptyque. Un marin, un moine, un chevalier. Trois corps taillés dans le mystère d'Anvers. (Le Guillou 155-156)

Le marin était saisi de profil appelé par la pluie, le large, son frère de hamac. Le moine, lui, jaillissait thanatique de sa robe de sang. Erich Sebastian imagina Parsifal, légèrement de profil, dressant l'épée des deux mains comme pour défier le ciel. (62)

Au regard de sa constitution, cette œuvre valide l'hypothèse définitionnelle du triptyque³ telle qu'élaborée par Deleuze : il y a en effet un ordre dans le triptyque d'Anvers, « et cet ordre consiste [...] à distribuer trois rythmes fondamentaux, dont l'un serait comme le témoin ou la mesure des deux autres » (73).

À l'analyse, cette œuvre de Berg présente trois images différentes, autonomes, ne s'inscrivant ni dans une visée narrative ni dans une visée figurative. Avec un ordre assurant divers niveaux de sensation, ces images captent différentes forces constituantes de la ville d'Anvers, dans des Figures expressives qui sont utilisées pour rendre compte d'un état d'esprit. Ces trois Figures permettent d'accéder à une forme d'histoire de la ville tout en faisant ressentir l'impression du temps chez le spectateur/lecteur.

Tout d'abord, Anvers est une ville maritime et cosmopolite avec son port qui lui offre une ouverture sur le monde via la mer. Du point de vue interprétatif, l'on pourrait admettre que la force de la Figure du marin et la représentation figurale de la mer qu'elle induit dans le premier volet du triptyque, sont une donnée constituante de l'histoire d'Anvers. Une telle figuration pourrait se lire comme le premier niveau rythmique : le rythme « actif », amplificateur de la force picturale sensationnelle.

Ensuite, le panneau central, qui représente le moine dans une posture subversive et manichéenne, instaure la religion comme principe fédérateur de toutes les forces et valeurs constructrices de la ville d'Anvers. En effet, le rayonnement de la ville mythique dans le temps pourrait être dû à la part importante que prend Dieu dans la vie. Rien ne s'y fait ni n'émerge sans la contribution et la bénédiction des responsables religieux. Pour le peintre Berg, cette importance accordée au religieux à Anvers assure la bonne fortune et l'harmonie dans la cité, toute chose qui concourt à l'écriture de belles pages d'histoire. La Figure qu'incarne le moine, à l'échelle du triptyque, peut être saisie également comme le niveau « passif » du rythme sensationnel en ce sens que la variation y est décroissante.

En dernière analyse, le volet droit, représentant la figuration du chevalier, incarne comme Figure les valeurs chevaleresques présidant à la construction de l'édifice qu'est la ville d'Anvers. La force de ces valeurs est captée dans l'image du jeune Parsifal. Le chevalier, être qui incarne la noblesse, l'honnêteté, la bravoure et la dignité, est convoqué par le peintre Berg pour rendre un aspect de cette ville où il s'initie à son art. C'est donc un hommage, une marque de reconnaissance que d'associer ces valeurs à sa vision et sa compréhension de cette cité. Ainsi, à ce niveau du triptyque, au regard de la position du chevalier agissant en bon gardien et défenseur de la cité, et en observant les deux scènes de profil, il est loisible d'y voir le « témoin » – au sens deleuzien du terme – dont la fonction est d'assurer le passage du rythme actif (Figure 1) au rythme passif (Figure 2) et inversement. L'enjeu de cette mobilité rythmique réside dans la coexistence des forces en présence.

Les rythmes en présence dans ces représentations combinées en triptyque sont montés avec une ingéniosité peu commune. Le peintre Berg confère, par son génie, une forte

expressivité à chacune des figurations en les élevant au rang de Figure, et en assurant une communication rythmique. L'association de ces Figures favorise une extraordinaire amplitude du point de vue du rythme et fait déborder les limites de la sensation par l'expression délibérée des désirs du peintre : « je ne veux votre corps que pour mon tableau, mon livre. Mon voyeurisme naît de ce fantasme que je veux déchiffrer dans mon œuvre » (Le Guillou 158). Une certaine complémentarité est toutefois perceptible dans ces images qui affirment de manière apparente leur indépendance les unes aux autres, rendant impossible toute lecture et interprétation d'ensemble : « cette image, ce n'était pas ses sens qui le demandaient, c'était le tableau. Le triptyque inachevé verrouillé dans son atelier des quais » (158).

La force surpuissante émanant du triptyque fait naître des sensations exceptionnelles chez le spectateur. La sensibilité dont il est question ici se déploie en s'adossant sur un « schéma corporel » spécifique qui prend source dans la phénoménologie de Maurice Merleau-Ponty. Pour lui, le corps est le lieu où s'abîment les forces captées dans les objets perçus par les sujets percevant. La sensibilité de ces derniers s'en trouve fortement éprouvée. Le corps s'érige de fait en un terrain de jeu favori de l'affect puisqu'il est saisi par l'image, dans sa rencontre avec elle. Pour Merleau-Ponty, « avoir un corps, c'est posséder un montage universel, une typique de tous les développements perceptifs et de toutes les correspondances intersensorielles par-delà le segment du monde que nous percevons effectivement » (377). Le corps est dans cette perspective une interface où se rencontrent et se développent différentes sensations. Il s'avère être à l'origine de toute signification par la construction d'un système sensitif spécifique lié à l'expérience picturale. L'attitude du maître transporté dans un état extatique hors du commun face à l'œuvre de son disciple pourrait servir d'illustration :

Adam Van Johansen but sa seconde bouteille à une vitesse vertigineuse. La nuit tombait dans les escaliers humides de l'académie. Cette maison dégageait une odeur de caverne ou de sépulcre. Avant d'aller marcher, insomniaque, dans la cathédrale, avant d'aller humer la nuit des cryptes et le sang de Rubens, il voulait contempler une dernière fois le triptyque. Il pleura devant le chevalier androgyne. (Le Guillou 169)

L'attitude peu commune de trouble chez l'imperturbable maître Adam Van Johansen face à l'œuvre de son disciple ouvre une réflexion sur la réception de l'œuvre d'art de peinture chez les personnages spectateurs qui construisent la diégèse. Le maître est comme emporté dans une sphère onirique, il ne répond plus de ses sens, il n'arrive plus à contenir ses émotions, il expérimente la sensation induite par l'image qu'il perçoit. Son corps subit les forces diffusées par la représentation. Berg avait tout compris de la peinture, il devait maintenant tracer sa propre voie, suivre son propre destin. La perfection de sa représentation

faisait de lui un élève qui était devenu maître. Il avait réussi à faire respirer la vie figurative qui était en lui, il était entré dans l'image et lui avait donné vie :

Le triptyque était au fond de la cellule, sur un chevalet. Il observa avec une attention décuplée les formes, les couleurs, les variations de volet à volet. Le marin dans sa nef de verre, le chevalier transfiguré et l'adorateur du crâne. C'était un travail irréprochable, d'une facture parfois traditionnelle et aussi d'une grande invention. [...] le triptyque qu'il venait de voir validait sa présence à la tête de l'académie. Sa présence et ses sacrifices Berg avait tout compris : la peinture, Anvers, le corps de l'homme. (169)

Tout comme avec les images produites par le peintre, les images transposées dans le texte littéraire par l'écrivain conservent ces forces invisibles propres à la représentation picturale. Ici, les forces de l'image se traduisent dans la représentation des effets du temps dans la toile et l'évocation du symbole. L'image suggère une forme d'élévation pour son interprétation et sa compréhension. Avec le triptyque, genre de peinture reconnue pour sa particularité à concentrer des forces picturales dans une série d'images, le spectateur est transfiguré. Le peintre porte au grand jour ses pérégrinations spirituelles et ses visions lors de ses pèlerinages dans les cryptes sacrées. Cette disposition répond au vœu d'Horace qui prescrit à l'écrivain la mise en place de dispositifs permettant à l'écriture de faire œuvre vive et visuelle⁴. Cela dérive, par ailleurs, dans le cas de Le Guillou, vers une sorte de retour à une forme de symbolisme à l'époque contemporaine.

Vers un symbolisme contemporain

Les récits portant sur la peinture ne peuvent certes pas accéder au rang de manuel d'histoire de l'art et des sociétés, mais il est admis que ces œuvres fictives servent de relais idéologique. L'utilisation du diagramme en qualité de théorie dans la construction de l'œuvre d'art permet d'expérimenter les forces picturales au sein du texte littéraire. Ces forces trouveront le lieu de leur amplification dans le triptyque comme type particulier d'œuvre qui favorise l'accouplement des sensations. Dans *Les sept noms du peintre*, ces dispositifs matriciels du pictural dévoilent un acte de peindre dont les lignes n'uniraient que des sensations picturales. Toutefois, dans leur déploiement, entre figuration et abstraction, ces dispositifs picturaux, dans le domaine de la fiction, débouchent sur un conservatisme symbolique.

En postulant le retour d'un symbolisme à l'époque contemporaine, Jean François Frackowiak conçoit le roman de type symbolique comme un ouvrage « tissé, fermé sur le réseau de ses images et de ses obsessions. Roman initiatique et visionnaire, baroque peut-

être » (en ligne)⁵. La transposition picturale, à travers les constructions d'un diagramme ou d'un triptyque, laisse entrevoir en filigrane une perception du monde induite par un recours aux symboles comme avancé par Frackowiak. L'écriture y est habitée par la thématique du sacré et par le motif de l'initiation. La relation inférée par « le recours aux symboles » (en ligne) suggère aussi une dimension philosophique et idéologique se déployant à partir de considérations sur la pratique artistique. Dans la démarche du romancier, il s'agit de figurer, configurer et transfigurer la réalité référentielle, celle de l'art pictural, pour construire « la distance symbolique entre le réel et la fiction » (en ligne). C'est là, au sens de Frackowiak, l'une des dimensions fondamentales du roman symboliste contemporain axé sur la peinture : « la notion de symbole conduit à interroger la dialectique de l'invisible et de son incarnation, l'art pictural, dans sa façon de se saisir du monde pour en révéler le cas échéant une dimension cachée, peut donner à une interrogation féconde à cet égard » (en ligne).

À la question « Esthétiquement, comment vous définiriez-vous ? », lors de ses entretiens avec la journaliste Gaëlle Ausborne, Berg répond : « Ce n'est pas une question que je me pose. Je descends d'une lignée classique que je ne cesse de pervertir, de dévoyer » (Le Guillou 219). Le peintre Berg est l'héritier d'une tradition picturale, il se considère comme un visionnaire, un illuminé, un prêtre de l'art. Son parcours initiatique constitue la trame principale du roman et se fait selon des rites traditionnels spécifiques qui donnent un aspect baroque à l'écriture par l'exposition du faste, de la profusion, du mystérieux et du mystique. Le sensible y est invité à s'élever pour accéder à l'intelligible. Par le truchement du périple initiatique de Berg, Le Guillou s'attache à représenter un envers mystique du monde en conformité avec la définition même du symbole en tant que figuration de vérités intelligibles.

L'initiation de l'artiste implique l'accession et la compréhension de l'intelligible par la mise en place d'épreuves parfois douloureuses autant physiquement que psychologiquement. Il livre des combats, se bat contre des anges et des démons de la peinture. En concevant l'acte de création en peinture comme une espèce de martyre que l'artiste s'impose à lui-même, Deleuze voit dans cette expiation une voie d'accès à la transfiguration, au suprasensible (95). L'artiste doit affronter l'angoisse de l'effondrement des données probabilitaires, il opère une immersion dans un élément étranger, de laquelle ressortent des visions tragiques, absurdes, terrifiantes, disloquées. Il en revient les yeux rouges, toutefois avec « la joie de se faire corps coextensif à la vie dans une contemplation/conservation des affects, cette sorte de terrible victoire qui reste joie là même où la vision se fait terrifiante » (Heyvaerts 4).

À la recherche de sa propre voie, Berg se mesure à un maître dans un combat spirituel hautement symbolique. Ce projet pourrait être perçu dans le sens d'une tentative d'accession

du peintre à la consécration picturale, l'entrée de celui-ci dans « le temple pictural et visionnaire de Michel-Ange » (Le Guillou 26). Comme il s'explique à propos de l'effrayante série des Richelieu, « Il fallait que je mette à mort le tableau initial, que je le viole, que je le dépèce, ce cardinal-pyramide comme disait Malraux, il fallait que je lui mette les entrailles à nu... » (220). C'est la seule manière pour lui d'accéder à la connaissance, à l'intelligible.

La figure du cardinal incarne en effet dans l'histoire de la France une sacralité diffuse matérialisée par le rayonnement de l'autorité de la religion. Cette évocation permet par ailleurs de lire et de comprendre toute une culture et tradition picturales, celle de la grande portraiture dédiée aux hommes d'une noblesse et d'une notoriété avérée, et le culte ou l'importance de ces sujets dans l'histoire de la France tout comme la place accordée à ces œuvres dans l'histoire de l'art en général :

Ce qu'il avait là devant lui et qui l'attirait tant, ce n'était pas l'incarnation du pouvoir absolu, l'ennemi des féodalités, le guerrier cuirassé de La Rochelle. C'était simplement une silhouette, une allure, un portrait en mouvement, un corps de peinture. Dans la neige et le givre qui enserraient Paris, c'était un feu, une luminosité de soie, l'éclat d'une parure. Ses différents Rimbaud, ses Cathares, il les avait fait naître de la souche d'un fantasme. Ici il parlait du travail d'un maître, il s'attaquait à une portraiture canonique. (Le Guillou 201)

Ainsi, l'ekphrasis du tableau de Champaigne et les commentaires qui l'entourent, nous renseignent sur le génie pictural d'un grand peintre. Dans le cadre de l'histoire de la peinture, on pourrait, dans une moindre mesure, tomber sous le charme de ce grand maître à travers la plume de Le Guillou. Elle fait accéder à une forme de connaissance par l'immersion dans un monde ésotérique régi par des codes et des dispositions mystérieuses. La compréhension du peintre Berg appelle à une élévation symbolique.

La tentative de déconstruire le travail du Maître, ce grand classique de la portraiture, sera toutefois soldée par un échec. Nul ne peut surclasser l'œuvre du maître, fût-il Erich Sebastian Berg, peintre dont l'audace est avérée : « Les Richelieu de Philippe de Champaigne étaient parfaits. Que suis-je allé les profaner ? » (381). L'on saisit que la confrontation, par-delà les siècles, entre les deux peintres n'aura eu d'autre effet que de réaffirmer la suprématie rayonnante de Champaigne et de témoigner de la noblesse et grandeur de son sujet sur la toile, *Cardinal de Richelieu*. Selon Umberto Eco, « le symbolique permet de nommer l'expérience, mais aussi de l'organiser et donc de la constituer comme telle, en la rendant pensable et communicable » (203). Le tableau, dans sa figuration textuelle dans *Les sept noms du peintre*, pourrait constituer le symbole d'une identité forte, d'un conservatisme affirmé, d'un appel à

célébration du sacré, d'un ordre traditionnel à préserver. Il endosse une représentation du monde illustrant parfaitement les mécanismes internes à la transmission entre maître et élève.

Conclusion

Écrire et peindre, faire de l'écriture une œuvre vive et visuelle à l'instar de la peinture, ce vœu antique se réalise dans la littérature contemporaine. Luc Vigier, en avançant qu'« il faut aux romans de Philippe Le Guillou une lumière d'atelier, des tracés énergiques et des couleurs préparées » (en ligne), évoque le caractère coextensif des arts littéraire et pictural dans les romans de Philippe Le Guillou. La transposition de l'art pictural qui a cours dans *Les sept noms du peintre* favorise le déploiement d'une narration picturale libératrice de sensations et d'affects. La mise en texte de l'objet pictural relève d'une transaction ou d'une négociation assurée par des dispositifs spécifiques identifiables dans le traitement artistique du peintre. Les toiles et images qui se déploient dans le texte littéraire sont perçues comme des objets dont la perception, par la conscience du personnage, autorise le déploiement d'un univers affectif dans lequel des sensations sont expérimentées par le corps phénomène. L'écriture dans son rapport avec la peinture se trouve prise dans l'entrelacs du jeu et des enjeux de la représentation picturale. L'image perturbe le texte, le stimule ou le renforce dans ce dialogue infini de *l'Ut pictura poesis*.

À cette volonté affichée de « picturalisation » s'adjoint en filigrane l'appropriation d'un héritage culturel dont l'exposition permet d'inscrire l'œuvre dans le sillage des romans symbolistes. La structure du roman en parcours initiatique et la force de l'imaginaire qui s'y déploie prennent en charge cet autre aspect important. Toutefois, à la lumière de ce parcours tumultueux mais enrichissant en enseignement, la question de Frackowiak qui avance la possibilité de se « demander si l'extase matérielle n'est pas l'horizon du roman symbolique » (en ligne) trouve tout son sens. Le symbole pourrait revêtir à la fois « l'incarnation d'une réalité matérielle, dans un échange incessant qui entremêle sens et figuration, à égale distance du matérialisme et d'une littérature éthérée » (en ligne).

Bibliographie

Deleuze, Gilles. *Francis Bacon. Logique de la sensation*. Paris : Seuil, 2002.

---, et Félix Guattari. *L'anti-Œdipe*. Paris : Minuit, 1972.

Eco, Umberto. « Le mode symbolique ». *Sémiotique et philosophie du langage*. Paris : PUF, 1988.

Fernandez, Dominique. « Berg, peintre maudit ». *Nouvel Observateur* 1713 (04/09/1997).

- Frackowiak, Jean-François. « Le renouvellement du roman symbolique : Henry Bauchau, Sylvie Germain, Philippe le Guillou ». *Les cahiers du ceracc* 7 (2014). <http://cahiers-ceracc.univ-paris3.fr/frackowiak2.html> (consulté le 11 décembre 2018).
- Heyvaerts, Catherine. « Deleuze ; Faire respirer la vie figurative en soi ; Le Diagramme comme défiguration des clichés dans la *Logique de la sensation* de Gilles Deleuze ». *Philopsis*. <http://www.philopsis.fr>. (consulté le 20 décembre 2018).
- Joubaud, Christian. *La main de Richelieu ou le pouvoir cardinal*. Paris : Gallimard, « L'un et l'Autre », 1991.
- Le Guillou, Philippe. *Les sept noms du peintre*. Paris : Gallimard, 1997.
- Lee Rensselaer, William. *Ut Pictura Poesis ; humanisme et théorie de la peinture XV, XVII siècles*. Paris : Macula, [1967] 1988.
- Louvel, Liliane. *Le tiers pictural. Pour une critique intermédiaire*. Rennes : PU de Rennes, 2010.
- Merleau-Ponty, Maurice. *Phénoménologie de la perception*. Paris : Gallimard, 1976.
- Molinié, Georges. *Dictionnaire de rhétorique*. Paris : Librairie générale française, 1992.
- Vigier, Luc. « "Génétique de l'imaginaire", consacré à *Géographie de la mémoire* de Philippe Le Guillou ». *La nouvelle Quinzaine littéraire* 1148). <http://philippeleguillou.eklablog.com/nouvelle-quinzaine-litteraire-genetique-de-l-imaginaire> (consulté le 11 décembre 2018).

Notes

¹ *L'anti-Édipe* est le premier des deux volumes ayant pour sous-titre « Capitalisme et schizophrénie ». La déterritorialisation décrit tout processus de contextualisation d'un ensemble de relations qui permet leur actualisation dans d'autres contextes.

² S'inspirant du concept de l'« iconotexte », Liliane Louvel définit la notion de « texte/image » comme la forme ou l'entité hybride générée par la fusion de l'image et du texte. Dans cet alliage entre l'image et le texte, chacun des deux est aspiré par l'autre à telle enseigne qu'on ne se trouve ni en face d'un texte ni en face d'une image, mais d'un texte qui est image et d'une image qui se dessine sous un texte.

³ Dans *Francis Bacon. Logique de la sensation*, Deleuze avance que l'étude du triptyque implique la vérification d'une hypothèse qui est formulée comme suit : « y a-t-il un ordre dans les triptyques et cet ordre consiste-t-il à distribuer trois rythmes fondamentaux, dont l'un serait comme le témoin ou la mesure des deux autres ? » (73)

⁴ Conformément à sa doctrine de l'*Ut pictura poesis*, Horace conseille au poète de rivaliser avec le peintre dans l'élaboration de la *mimésis*. Voir W. Lee Rensselaer.

⁵ Sur la base des romans de Henry Bauchau, Sylvie Germain et Philippe le Guillou, Jean-François Frackowiak a soutenu un retour du symbolisme dans le roman contemporain. Il note chez ces auteurs des manières particulières de nouer la trame romanesque qui tend à faire accéder à des formes mystiques et mystérieuses d'aperception du monde.