

Titien dans la fiction contemporaine : diffusion, création et limites du savoir

- 1 Parmi la multiplicité de récits contemporains qui font la part belle aux grands maîtres de la Renaissance italienne, le coloriste vénitien figure en bonne place. Ces dernières années, le lecteur a pu (re)découvrir la vie et l'œuvre de Titien notamment grâce aux fictions de France Borel (*Les confidences vénitiennes. Les derniers jours du Titien*, 2004), Gilles Hertzog (*Le séjour des dieux*, 2004), Éva Prud'homme (*Le Testament du Titien*, 2001) et Patrick Roegiers (*La géométrie des sentiments*, 1998). S'inscrivant dans la lignée des *Vies* de Vasari, ces écrivains mêlent à la réalité historique des épisodes inventés de toutes pièces¹. C'est ce que relève Agathe Salha en étudiant les rapports entre les fictions biographiques et les arts visuels : "Rendue aux droits souverains de l'imagination, l'œuvre de Vasari est devenue le modèle paradoxal des fictions modernes de l'artiste"². Si les récits sur Titien sont guidés par la toute-puissance de l'imagination, quel crédit peut-on accorder au savoir biographique, historique et iconographique qu'ils prétendent simultanément délivrer ? Selon Jean Bessière, "La fiction littéraire qui dit toujours, au moins à un certain degré, son caractère de fiction, place, par là-même, sous le signe d'un relativisme, les savoirs qu'elle présente. Elle suppose donc un certain scepticisme"³. Les écrivains parviennent-ils à dissiper le soupçon de mensonge qui pèse sur les textes de fiction au profit de leur portée épistémologique, dispensant, ce faisant, un enseignement au lecteur ? À moins qu'ils n'insistent, au contraire, sur sa dimension artificielle afin de mettre à l'épreuve la puissance cognitive de la fiction. Il faut dire un mot, par ailleurs, de la spécificité du traitement du savoir iconographique dans la fiction, soumis à une double subjectivité qui en souligne les limites. Gisèle Séginger signale la particularité de la littérature qui, "contrairement à la science, rend compte à la fois du réel et des regards portés sur le réel, des objets ou des phénomènes naturels et sociaux et en même temps des subjectivités qui les saisissent"⁴. En d'autres termes, le savoir relatif à la vie et à l'œuvre de Titien consiste toujours en un point de vue particulier de l'écrivain sur la peinture du Vénitien. À cette singularité de la littérature s'ajoute celle du savoir de l'art qu'on ne saurait réduire à des connaissances exactes mais qui appelle au contraire une multiplicité d'interprétations.

Dimension savante et visée informative

- 2 Au premier abord, Gilles Hertzog, Éva Prud'homme et Patrick Roegiers semblent revendiquer la portée documentaire de leurs récits qui délivrent nombre d'informations sur la vie et l'œuvre de Titien ainsi que sur le contexte dans lequel il a vécu. Gilles Hertzog et Éva Prud'homme mettent en évidence le travail de recherche préparatoire qui a contribué à la composition de leurs romans, l'un dans la note de l'auteur refermant le récit, l'autre dans la bibliographie insérée à la fin de l'ouvrage⁵. Ils exposent ainsi les sources livresques majeures intégrées à la narration et soulignent l'aspect documenté de leurs fictions qui ne sauraient, de fait, se laisser réduire à un discours trompeur et mensonger. Ils insèrent également des documents authentiques, principalement des lettres de la main de Titien ou de l'Arétin, afin de rendre compte de la fidélité de leur roman à la réalité historique⁶.

La fiction serait donc le médium permettant de transmettre le savoir relatif à la vie de Titien et à la peinture vénitienne, sous la forme d'une synthèse de données glanées dans différents ouvrages. Dans le chapitre que Patrick Roegiers consacre à Titien dans *La géométrie des sentiments*, les informations érudites s'enchaînent à grande vitesse : dates, précisions chiffrées, termes italiens accompagnés de leur traduction française, renseignements historiques et géographiques contribuent à restituer une description complète de la Venise du XVI^e siècle. Le lecteur prend connaissance, entre autres, de la superficie de la Sérénissime, du nombre d'habitants qui la peuplent, de ses principales activités ou encore du nom de ses architectes auquel s'ajoutent leurs dates de naissance et de mort⁷. Ce flux d'informations situé au seuil du chapitre consacré à Titien campe méticuleusement le décor dans lequel le peintre va surgir et permet au lecteur de se représenter précisément le milieu qui l'a vu évoluer. Patrick Roegiers emploie également un vocabulaire spécialisé, notamment quand il s'agit de décrire rigoureusement la méthode de création de Titien (GS 58-59). Le roman revêt l'apparence d'une notice technique qui instruit, par exemple, sur la manière de préparer une toile et un fond. Quant à France Borel, le fait qu'elle soit à la fois romancière et historienne de l'art laisse présupposer une transposition littéraire de sources savantes.

- 3 Une fois posée la dimension documentaire de nos récits, il convient d'examiner les modalités d'insertion du savoir. Les écrivains recourent à différents procédés pour que le savoir s'intègre naturellement à la narration et ne vienne pas perturber le déroulement de l'intrigue. Éva Prud'homme revisite le procédé traditionnel du regard de l'étranger. Elle choisit pour protagonistes deux jeunes Français nouvellement arrivés à Venise, Pierre et Virgile. Ces derniers, figures possibles du lecteur, sont peu renseignés en matière de traditions et d'art vénitiens. La fille du Tintoret, Maria Robusti, leur sert donc de guide afin qu'ils découvrent les lieux les plus célèbres de la Sérénissime et ses œuvres d'art. Elle agrmente les visites de commentaires nourris d'informations et d'anecdotes venant instruire les deux étudiants français. Le lecteur recueille en même temps que ces derniers de précieux renseignements sur le fonctionnement de l'*Avogadoria* (TT 109), le symbolisme pictural (TT 135-137), l'histoire de certains bâtiments célèbres comme le Fondaco dei Tedeschi (TT 152-153) ou encore la composition de la peinture à l'huile (TT 319).
- 4 Si ce procédé d'introduction du savoir n'apparaît que dans le roman d'Éva Prud'homme, il en est un auquel recourent nos quatre écrivains : l'*ekphrasis*. Sylvie Thorel-Cailleteau émet l'hypothèse que la description constitue "un lieu privilégié de l'exposition des savoirs"⁸. La description détaillée de l'œuvre d'art serait alors le moyen le plus efficace pour délivrer un savoir iconographique. Patrick Roegiers réalise deux longues *ekphraseis* du *Portrait d'Eleonora Gonzaga* (GS 60-63) et du *Portrait de Francesco Maria della Rovere* (GS 63-65). Il rivalise d'effets avec le peintre grâce à l'emploi d'un vocabulaire technique riche et précis afin de donner à voir le tableau :

Elle porte une coiffe ronde compliquée faite de tresses nouées en chignon, tenues par une coquille ou *crepino* [...] et des perles aux lobes d'oreilles, pendants du collier avec ses initiales qui brille sur le décolleté carré, garni de dentelles à l'aiguille ou *merletti* de Burano, de la robe de brocart à manches bouffantes pincées par des manchettes fraisées de dentelle plissée d'où saillent des mains fines, aux doigts effilés abondamment bagués. (GS 61)

Il est coupé à la moitié des cuisses, gainées de cuissots comme la panse l'est d'une pansière et le bas-ventre d'une coquille d'acier, vissée aux faudes par des goujons, et se présente donc en buste pour faire pendant au portrait de la duchesse. (GS 64-65)

Dans ces brefs extraits, la coiffe et la robe d'Eleonora Gonzaga ainsi que l'armure du duc sont fidèlement décrites, si bien que le lecteur peut aisément se représenter les deux portraits. Mais la transmission du savoir iconographique ne s'arrête pas à la simple description du tableau, elle s'enrichit des dates d'exécution des toiles (GS 60), de leurs dimensions et de leur lieu d'exposition (GS 67) ainsi que de l'interprétation symbolique des éléments représentés. Patrick Roegiers indique par exemple que l'horloge figurant près de la duchesse "rappelle, autant que le dépôt du temps, la loi inexorable de sa fuite" (GS 63) et que la présence du chien, "Garant des vertus morales de la duchesse", symbolise "la fidélité dans le mariage" (GS 62). Il revient également sur la genèse des portraits "dont la création posa des problèmes piquants à conter car ils relatent comment procède Titien" et fournit ainsi de précieuses indications sur la technique de création du coloriste vénitien (GS 66). Dans les récits des trois autres écrivains, de nombreux exemples manifestent, à l'instar des *ekphraseis* de Patrick Roegiers, la puissance cognitive de la description détaillée de l'artefact, qui délivre des leçons d'esthétique⁹. Comme l'explique Marie-Laurence Noël, l'*ekphrasis* s'accompagne en effet de "discours critique ou herméneutique", "comme si le roman prenait à son actif la tâche des historiens et critiques d'art"¹⁰. Par l'insertion d'*ekphraseis*, la fiction se départirait donc de son caractère trompeur et illusoire pour atteindre les sphères de la connaissance.

- 5 Les anecdotes picturales, relatées dans les fictions de France Borel, d'Éva Prud'homme et, dans une moindre mesure, dans *Le séjour des dieux* de Gilles Hertzog, transmettent également un savoir sur l'art de Titien en raison de leur portée théorique. À partir des anecdotes pliniennes qu'ils reprennent à l'identique ou modifient à leur guise, les écrivains parviennent à définir la conception de la peinture du coloriste vénitien¹¹. Mathilde Bert met en évidence le fait que les anecdotes "se signalent par leur portée critique" et qu'elles "disent presque toujours quelque chose sur la création artistique ou sur sa réception"¹². France Borel et Éva Prud'homme tirent profit de ces historiettes plaisantes pour divertir le lecteur tout en l'instruisant sur la peinture de Titien. Les anecdotes relatives à la réception de l'artefact, en référence à l'épisode bien connu des raisins de Zeuxis ou à celui des chevaux qui hennissent à la vue d'un cheval peint par Apelle¹³, sont nombreuses dans nos récits. Dans les *Confidences vénitiennes*, Titien raconte :

J'avais peint un jeune noble et, alors que je disposais la toile à l'extérieur pour la regarder autrement, un épervier essaya de se poser sur son bras ; au pied du jeune homme, un chien attira les aboiements d'un barbet de passage.¹⁴

La confusion entre l'artefact et la réalité rend compte de l'illusionnisme parfait auquel est parvenu le peintre et définit l'objectif qu'il assigne à son art, à savoir vaincre la nature, comme en témoigne sa devise : "*Natura potentior ars*". Dans *Le testament du Titien*, la fille du Tintoret, après avoir rappelé l'anecdote des raisins de Zeuxis, apprend aux deux jeunes Français que le coloriste vénitien a connu un succès similaire :

Il venait de terminer un portrait du pape et l'avait posé sur une altana pour en faire sécher le vernis au soleil. À son grand amusement, et au vif étonnement de la cour, les gens qui passaient devant, persuadés de voir Paul III en personne au balcon,

manifestèrent leur respect au souverain pontife en se découvrant et en s'inclinant.
(TT 227)

Après les animaux, les hommes sont eux aussi trompés par les talents d'imitateur de Titien qui rivalise avec la nature. Implicitement, ces anecdotes rappellent au lecteur que, pour Titien, le respect de la *mimesis* est essentiel, d'autant plus que le Vénitien s'est particulièrement illustré dans le genre du portrait qui nécessite une exacte imitation du modèle. D'autres anecdotes, s'inspirant de Pline qui évoque la relation entre Apelle et Alexandre le Grand¹⁵, décrivent les rapports entre Titien et Charles Quint. Elles délivrent des renseignements historiques sur l'évolution du statut social de l'artiste. Éva Prud'homme rapporte que Titien, tellement surpris par une visite impromptue de l'empereur dans son atelier, en lâcha son pinceau. Charles Quint s'empressa de le ramasser pour le lui restituer, déclarant : "*Titien est digne d'être servi par César : il y a beaucoup de princes mais il n'y a qu'un seul Titien*" (TT 40-41). Le récit de cet épisode, qui n'a sans doute jamais eu lieu, suggère plaisamment l'anoblissement du peintre qui n'est plus considéré comme un artisan mais peut prétendre à égaler les puissants. Ces quelques exemples montrent que l'anecdote est dotée d'une portée édifiante, visant à dispenser un savoir tant iconographique qu'historique et sociologique, malgré son caractère contourné. L'anecdote picturale serait dès lors la mise en abyme du mode de fonctionnement des fictions de peintre, qui elles aussi transmettent un enseignement sans pour autant avoir un fondement dans la réalité.

- 6 Autre procédé pour incorporer au sein de la diégèse des éléments de savoir iconographique, la mise en scène de débats entre gens de métier. Ce procédé est particulièrement illustré dans *Le séjour des dieux* de Gilles Hertzog, roman dans lequel Titien et Vasari s'affrontent à plusieurs reprises sur des questions d'esthétique. Le dialogue est sans doute un genre très efficace pour la construction du savoir, en ce qu'il permet l'exposition de différents points de vue sans qu'aucune vérité ne l'emporte de manière dogmatique. Le choix du dialogue ou du débat pour dispenser un savoir iconographique semble d'autant plus pertinent qu'il fut largement employé par les trattatistes de la Renaissance pour théoriser l'art. Les chapitres VIII et X du *séjour des dieux* sont consacrés à un débat en termes platoniciens sur la nature de la beauté et le rôle de l'artiste (SD 66-86 et 89-108). Tandis que Vasari s'allie à Priscianese, un grammairien, pour défendre les vues de Platon, Titien peut compter sur le soutien de Dolce et de l'Arétin pour leur opposer une conception naturaliste de l'art. Une joute oratoire se met alors en place, au cours de laquelle les interlocuteurs soutiennent et réfutent tour à tour la théorie platonicienne des Idées et ses implications artistiques. Le lecteur assiste ainsi à la construction d'un discours philosophique et esthétique qui reprend une querelle fréquente à la Renaissance relative à l'opposition entre l'école vénitienne et les écoles romaine et florentine, ou encore entre Titien et Michel-Ange. Mais la *disputatio* n'aboutit guère et chacun reste sur sa position, ce qui souligne peut-être la relativité du savoir. Quoi qu'il en soit, ces deux chapitres sont truffés de références à Platon bien sûr, mais aussi aux *Vies* de Vasari et à sa théorie du *disegno*, au *Livre du courtisan* de Castiglione, ou encore au *Dialogue de la peinture intitulé l'Arétin* de Dolce. Gilles Hertzog fournit ainsi au lecteur un condensé des théories d'art de la Renaissance délivrées par les différents participants au débat.

La production d'un savoir original ?

- 7 D'après ce que nous avons vu jusqu'à présent, les savoirs délivrés par la fiction consisteraient essentiellement en la reproduction de connaissances déjà énoncées, c'est-à-dire que la fiction permettrait la diffusion du savoir plus que la construction d'un savoir inédit. Ronald Shusterman semble abonder dans ce sens, déclarant que "ni seulement objet de cognition, ni véritable outil de cognition, la littérature peut être le lieu d'un *re-connaissance*, d'une confirmation d'un savoir déjà acquis [...]"¹⁶. Nos quatre écrivains ne proposent-ils pas néanmoins une alternative au savoir transmis par les critiques d'art en apportant un éclairage nouveau à l'art du coloriste vénitien, qui a déjà fait l'objet d'innombrables commentaires ? Nella Arambasin soutient cette "réévaluation", affirmant que "Telle est la peinture de maître justement, si saturée de sens qu'elle paraît les avoir tous épuisés, en attendant l'écrivain qui lui donne la possibilité d'être autrement énoncée, ressaisie par un discours alternatif de l'histoire dont plus personne ne demeure le seul maître à présent"¹⁷. Aussi l'écrivain, grâce aux ressources propres à son art, demeurerait-il à même de proposer une vision nouvelle de la vie de Titien ainsi qu'une interprétation originale de son œuvre. La fiction, si on la considère selon son acception philosophique et scientifique, "peut aussi être entendue comme expérience de pensée, comme construction imaginaire et ouverture sur l'inconnu", selon les termes de Laurence Dahan-Gaida¹⁸, et constituerait ainsi la voie royale pour repenser la peinture du Vénitien.
- 8 C'est bien ce caractère expérimental de la fiction qui semble ressortir du préambule des *Confidences vénitiennes* de France Borel :

Si ce récit se veut vraisemblable dans son décor de Renaissance vénitienne, j'ai pris d'amples libertés avec les faits. Ainsi, je modifie la composition de la famille du Titien et lui attribue des belles-filles dont l'existence n'est pas assurée, je mêle les tableaux réalisés aux œuvres imaginées ou disparues, je change le cours de ses voyages et bien d'autres choses encore où la plume, nourrie d'anecdotes, de petites et de grandes histoires, se met à vagabonder, explore des méandres obscurs, parcourt des labyrinthes. (CV 5)

La romancière ne se contente pas de reproduire des savoirs admis sur la vie et l'œuvre du peintre, elle les transforme volontairement, affirmant sans doute son pouvoir d'écrivain qui l'autorise à inventer la biographie d'un personnage, bien que son modèle ait réellement existé. Elle passe sous silence une grande partie des modifications qu'elle a opérées, suggérant ainsi que la stricte conformité de la fiction à la réalité historique n'est guère essentielle et que l'intérêt de son récit réside ailleurs. Puisque ce dernier se construit en suivant les errances de la plume, nous pouvons considérer, avec Laurence Dahan-Gaida, que "la fiction n'est pas une manière de *peindre* le réel mais c'est un outil de prospection qui cherche à explorer des possibles"¹⁹. France Borel explore ainsi le "labyrinthe" que constitue la vie de Titien, empruntant différentes voies et s'éloignant des sentiers battus pour donner à entendre une autre voix, celle d'un vieux peintre au seuil de la mort qui se retourne avec émotion sur son passé pour nous livrer ses secrets, ses blessures et sa relation fusionnelle à la peinture. La visée esthétique qui guide la romancière l'incite à rejeter les critères de vérité au profit de la vraisemblance qui, si elle ne comporte aucun fondement dans la réalité, ne permet pas moins de pénétrer les arcanes de l'art pour nous dévoiler les affres de la création. France Borel affirme

d'ailleurs dans ce même préambule : “*J’ai rêvé dans les interstices de la connaissance, avec la peinture pour inspiratrice*” (CV 5). Guidée par l’œuvre de Titien, elle s’engouffre ainsi dans les failles du savoir et formule des hypothèses visant à élargir le champ des possibles pour enrichir nos interprétations de la peinture du Vénitien. Pour reprendre la thèse de Nelson Goodman, “non moins sérieusement que les sciences, les arts doivent être considérés comme des modes de découverte, de création, et d’élargissement de la connaissance au sens large d’avancement de la compréhension”²⁰. La fiction constituerait donc une “manière” de progresser dans la perception de l’œuvre de Titien.

- 9 Les écrivains, particulièrement Éva Prud’homme et France Borel, semblent s’émanciper de la *doxa* qui, depuis Vasari, présente Titien comme un imitateur de la nature, rejetant la dimension intellectuelle de l’art et ne réalisant jamais d’esquisses préparatoires. Ils mettent à mal les clichés et réévaluent, ce faisant, l’œuvre du coloriste vénitien. Éva Prud’homme représente la mort de Titien, qui expire absorbé dans la contemplation d’un croquis de *L’Adoration de la Sainte Trinité*, et décrit un atelier jonché d’ébauches. Elle va ainsi à l’encontre de la représentation traditionnelle de Titien en tant que peintre qui pose directement les touches de couleur sur la toile (TT 32 et 39). Dans les *Confidences vénitiennes*, France Borel ne fait pas de Titien un fidèle imitateur de la nature mais, au contraire, un peintre qui utilise sa capacité d’*inventio* pour créer un autre monde qui lui permette d’échapper à la réalité qu’il juge insatisfaisante. Il refuse ainsi la *mimesis* dénoncée par Platon au profit des vertus de l’imagination (CV 36-37). La romancière prend également le contre-pied des historiens de l’art et des écrivains en conférant à Titien une personnalité bien différente de celle habituellement délivrée. Elle nie par exemple le caractère vénal, mondain et matérialiste de Titien et redore ainsi son image – pensons, entre autres, à Erwin Panofsky qui déclare que “Le Titien, il faut bien l’admettre, aimait l’argent”²¹ ou aux auteurs de *Venise au siècle de Titien* qui le présentent comme un “génie-homme d’affaires”²². Le Titien de France Borel n’est “pas attaché aux biens terrestres” et préfère la solitude à la compagnie des grands de ce monde (CV 69 et 21-22). Tandis que Titien est souvent représenté comme un artiste heureux ayant acquis aisément et immédiatement la célébrité, la romancière évoque les “difficultés de [sa] jeunesse” et la mélancolie qui l’a “terrassé” (CV 51 et 61). La production du savoir par la fiction s’apparenterait ainsi à l’inversion de certains points de vue communément adoptés sur l’œuvre et la vie de Titien afin d’en présenter une autre vision. Selon Gisèle Séginger, “La littérature n’a d’ailleurs pas une fonction démonstrative même lorsqu’elle semble défendre une idéologie, avancer des idées, combattre des préjugés. Elle propose, elle essaie des représentations en faisant de la fiction un champ expérimental imaginaire, un espace d’interrogation plus que d’affirmation”²³. Les écrivains n’ont donc pas pour objectif de prouver la justesse des informations qu’ils délivrent, ils offrent au lecteur une conception possible de la peinture de Titien.
- 10 Donner la parole au peintre et choisir pour son récit la forme de confidences constitue sans doute le moyen le plus efficace pour produire un savoir nouveau. Comme l’explique en effet Marie-Laurence Noël, “Dans le cas où la parole est donnée au peintre lui-même, le roman permet à l’auteur d’essayer de saisir au plus près ou de tenter de comprendre une personnalité, de se projeter dans une époque lointaine”²⁴. Ce subterfuge littéraire que constituent les confidences apocryphes produit une illusion de vérité qui incite peut-être le lecteur à accorder plus de crédit

aux informations délivrées par France Borel, fussent-elles erronées.

Les limites du savoir

- 11 L'ambition de la fiction à produire des savoirs a néanmoins ses limites puisqu'elle délivre un grand nombre de lieux communs. Les écrivains reprennent en effet les caractéristiques de la vie de Titien – initialement délivrées par Dolce, Vasari et Ridolfi – inlassablement ressassées depuis les XVI^e et XVII^e siècles ainsi que les *topoi* propres au “genre” de la fiction d'artiste. En d'autres termes, les lieux communs sont si présents qu'il ne reste que peu de place à la production du savoir. Éva Prud'homme applique à Titien le parallèle traditionnel entre le peintre et l'alchimiste, que le lecteur peut rencontrer dans bon nombre de fictions contemporaines quel que soit l'artiste évoqué, et décrit son atelier comme le laboratoire d'un magicien (TT 221-223 et 312). Gilles Hertzog, quant à lui, emprunte le motif récurrent du peintre démiurge en comparant la technique de création de Titien à la manière dont Dieu a engendré le monde (SD 43). Les écrivains proposent ainsi une vision stéréotypée du peintre qui ne distingue guère Titien de ses pairs et n'apporte aucune connaissance supplémentaire sur la vie et l'œuvre du Vénitien. Cette prédominance des *topoi* traduit peut-être le goût du lectorat actuel, friand des fictions d'artiste comme en témoigne leur succès éditorial, et auquel se conforment les écrivains. “Mais ce phénomène de mode [...] ne va pas sans une tendance à la *vulgarisation*”, comme l'indique Marie-Laurence Noël²⁵. Aussi le savoir délivré est-il stéréotypé pour séduire un grand nombre de lecteurs, ce qui produit, selon Nella Arambasin, une rupture avec le XIX^e siècle puisque “la fonction critique de la littérature ne mobilise pas une élite culturelle, mais demeure au plus près d'une réception des stéréotypes diffusés dans sa largesse par la démocratisation de l'art”²⁶.
- 12 Par ailleurs, les écrivains, essentiellement France Borel et Patrick Roegiers, incitent le lecteur à réfléchir aux limites du savoir, puisqu'ils s'attachent à remettre en cause la visée édifiante de la fiction. France Borel délivre un savoir mensonger en commettant volontairement des erreurs historiques. Sous sa plume, Titien raconte par exemple qu'il s'est rendu en France auprès de François I^{er} et qu'un souterrain reliait leurs demeures respectives (CV 83). La romancière s'inspire de la vie de Léonard de Vinci dont elle prélève cet épisode pour l'appliquer à la vie de Titien, qui n'a sans doute jamais rencontré le roi de France. Elle met ainsi en lumière la “fonction fabulatrice” de la fiction, selon l'expression de Gisèle Séginger²⁷, et souligne son caractère construit et fabriqué en assemblant des événements puisés dans la biographie de plusieurs artistes. Elle ébranle, de surcroît, les certitudes du lecteur en donnant la parole à un peintre mystificateur et rusé qui reconnaît avoir délivré une image trompeuse de lui-même pour se jouer des convictions illusoire des biographes (CV 14 et 17). La vie et l'œuvre de Titien restent donc entourées d'un mystère qui ne sera jamais percé, ce qui permet précisément aux écrivains d'en faire un riche personnage de fiction.
- 13 Patrick Roegiers met en avant la dimension critique de la fiction en tournant en dérision sa prétention savante. On peut dès lors appliquer à *La géométrie des sentiments* l'analyse d'Agathe Salha et d'Anne-Marie Monluçon qui signalent que “ces textes [les fictions biographiques] appellent aussi une lecture épistémologique interprétant cette forme de vérité propre à la littérature. Par leur dimension

parodique, critique et réflexive, tout d’abord, ils proposent une réflexion sur les limites de leur propre savoir, et, plus largement, sur les limites du savoir biographique²⁸. Le cumul d’informations dans le roman, dont l’enchaînement frénétique souligne l’aspect artificiel, concourt à dénoncer la vanité de l’érudition, au même titre que la traduction délibérée et systématique de termes italiens dont la signification est pourtant transparente, même pour un lecteur non italianophone – “*uomo universale* (homme universel)”, “*il Terribile* (le Terrible)” (GS 56 et 68). Patrick Roegiers ajoute des précisions qui semblent superflues dans le contexte de son roman – comme la durée exacte d’une lunaison : “29 jours 12 heures 44 minutes 2 secondes et 9 dixièmes” (GS 63) – afin de railler l’ostentation du savoir. À l’instar de France Borel, il délivre des informations mensongères, faisant par exemple de Titien un apprenti de Gentile de Fabriano, mort en 1427, bien avant la naissance de Titien (GS 56). Ces détails erronés cohabitent néanmoins avec des données exactes, ce qui peut inciter le lecteur à croire aveuglément à tous les renseignements délivrés par l’auteur. De nombreuses indications entre parenthèses viennent apporter une touche d’humour à son roman : Francesco Maria della Rovere est portraituré “dans une cuirasse niellée, armoriée d’or (ce qui est pénible par canicule)”, il est “d’humeur irascible (il ne faut point le chatouiller)”, Eleonora Gonzaga considère “le mariage (traité de paix) [comme] un viatique à la fornication (relation hors ménage), la pudicité [comme] un atout, l’infécondité (échec) [comme] un sort, le *coitus interruptus* (retrait) [comme] une infamie, et la lascivité (revers du corps) [comme] un vice” (GS 64,65 et 71). Ce mélange d’érudition et d’humour est l’indice que Patrick Roegiers propose une satire, conformément à son sens étymologique, du discours savant et en dénonce les ridicules. Il anéantit la volonté de sérieux de la fiction en faisant cohabiter des éléments biographiques érudits avec des termes familiers : Titien est un “blanc-bec”, son fils Pomponio une “chiffe molle” et Eleonora Gonzaga une “grognasse” (GS 55, 56 et 75). Le discours savant est ainsi parodié et son autorité remise en question pour donner la prééminence au style. On remarque en effet un travail d’écriture considérable, jusqu’au choix des sonorités – pensons à cette longue allitération : “il vit cerné de forfants fourbes, affidés infâmes, affamés de faveurs, ruffians fielleux, félons à l’affût et fieffés efféminés” ou aux rimes internes : “braquemart” et “traquenards”, “simonie” et “acrimonie” (GS 65). Le romancier emploie également des termes archaïques – “escaignons”, “tedieux” (GS 66 et 79) – ainsi que des néologismes : “épopétiques”, “hidoreux” (GS 69 et 75). L’érudition constituerait en somme un prétexte pour jouer avec les mots et exploiter les richesses du langage.

- 14 Les écrivains mettent ainsi à distance la portée épistémologique de la fiction dont ils semblent dénoncer la vanité et le ridicule. Ils accordent une place plus importante à l’invention et à l’artifice en brochant à partir d’un canevas historiquement vérifiable, ce qui pose la question de la réception de la fiction picturale. C’est en effet au lecteur de distinguer le savoir authentique d’un savoir proprement fictionnel provenant de l’imagination de l’écrivain. Un lecteur averti ne considérera pas la fiction d’artiste comme transmettant une érudition mais décèlera ce qui relève de la pure élucubration grâce aux indices laissés par les écrivains – note de l’auteur, humour, surenchère d’informations. Le jeu sur les savoirs artistique et biographique participe de la création d’une poétique caractéristique des fictions de peintre fondées sur l’entrelacs du vrai et du faux, l’imagination venant combler les lacunes du savoir afin de renouveler notre conception de l’histoire de l’art.



- 15 En faisant du texte littéraire le médium qui permet de remettre en question l'autorité du savoir, les écrivains font valoir les vertus réflexives de la fiction qui expose des connaissances tout en les interrogeant. Nous pouvons en conclure, avec Gisèle Séginger, que "si on peut donc bien dire que le texte littéraire a une dimension cognitive bien que son mode de rationalité soit distinct de celui d'autres domaines (science ou philosophie), il est cependant plus souvent un agitateur de savoirs qu'un relais fidèle. Adoptant une position *méta-épistémique* – le point de vue de *l'au-dessus* – le texte littéraire exerce son pouvoir de réflexivité en se retournant sur ses propres fondements épistémologiques ou sur les modèles de pensée dominants de son époque, ou sur la structuration d'une épistémè. La complexité du langage littéraire par rapport à l'univocité du langage scientifique peut lui permettre aussi de prendre en charge des contradictions ou de créer un surcroît de sens"²⁹. La fiction picturale ne se contente pas d'exposer des savoirs sur l'art, ni même d'en produire, elle se situe à un niveau, sinon supérieur, du moins différent, qui lui permet de toujours questionner le savoir et la manière dont elle le délivre. L'aptitude autoréflexive du récit offre donc un savoir plus riche et plus complexe en raison de la variété des points de vue qu'elle prend en considération. À sa "position *méta-épistémique*" s'ajoute ainsi une dimension méta-esthétique qui donne à penser l'art, qu'il soit pictural ou littéraire.

Lucie Riou
Université de Bretagne Occidentale

NOTES

- 1 Giorgio Vasari, *Vies des artistes* [1568], Léopold Leclanché et Charles Weiss (trads.), Paris, Grasset, 2007, <Les Cahiers Rouges>.
- 2 Agathe Salha "Présentation", *Fictions biographiques et arts visuels, XIX^e-XXI^e siècles, Recherches et travaux*, Agathe Salha et Brigitte Ferrato-Combe (éds.), n° 68, Grenoble, 2006, p. 9.
- 3 Jean Bessière, "Savoir et fiction. Impropriété, aporie et pertinence de la fiction", *Fiction & connaissance. Essais sur le savoir à l'œuvre et l'œuvre de fiction*, Catherine Coquio et Régis Salado (éds.), Paris, L'Harmattan, 1998, <Critiques Littéraires>, p. 172.
- 4 Gisèle Séginger, "Introduction", *La mise en texte des savoirs*, Gisèle Séginger et Kazuhiro Matsuzawa (éds.), Strasbourg, P.U. Strasbourg, 2010, <Formes et savoirs>, p. 15.
- 5 Gilles Hertzog, *Le séjour des dieux* [2004], Paris, Le Livre de Poche, 2007, p. 281 ; dorénavant SD et Éva Prud'homme, *Le testament du Titien* [2001], Paris, J'ai Lu, 2003, p. 413-415 ; dorénavant TT.
- 6 Voir, entre autres, TT 60-61 et SD 130-133 et 199-201.
- 7 Patrick Roegiers, *La géométrie des sentiments* [1998], Paris, Seuil, 2006, <Points>, p. 51-54 ; dorénavant GS.
- 8 Sylvie Thorel-Cailleteau, *Fictions du savoir, savoirs de la fiction. Goethe, Melville, Flaubert*, Paris, P.U.F., 2011, p. 80.
- 9 Voir notamment les descriptions de la *Pietà* (TT 41-42 et SD 19-20), du *Supplice de Marsyas* (TT 91-93) ou encore du *Portrait de l'Arétin* (SD 205-206).
- 10 Marie-Laurence Noël, *La peinture hollandaise du siècle d'or dans le roman. Représentation dans les littératures française et anglophone*, Paris, L'Harmattan, 2009, p. 28.
- 11 Plinie l'Ancien, *Histoire naturelle. La peinture*, Livre XXXV, Jean-Michel Croisille (trad.), Paris, Les Belles Lettres, 2002, <Classiques en Poche>.

-
- ¹² Mathilde Bert, "Figures de l'anecdote plinienne dans la littérature artistique de la Renaissance. Le cas du *Dialogo di Pittura* (1548) de Paolo Pino", *La Théorie subreptice. Les anecdotes dans la théorie de l'art (XVI^e-XVIII^e siècles)*, Emmanuelle Hénin, François Lecercle, Lise Wajeman (éds.), Turnhout, Brepols, 2012, <Théorie de l'art / Art Theory (1400-1800)>, p. 53-54.
- ¹³ Plinie l'Ancien, *Histoire naturelle. La peinture*, éd. cit., p. 61 et 85.
- ¹⁴ France Borel, *Confidences vénitiennes. Les derniers jours du Titien*, Tournai, La Renaissance du Livre, 2004, p. 103 ; dorénavant CV.
- ¹⁵ Plinie l'Ancien, *Histoire naturelle. La peinture*, éd. cit., p. 77.
- ¹⁶ Ronald Shusterman, "Fiction et re-connaissance : les limites du savoir littéraire", *Fiction & connaissance. Essais sur le savoir à l'œuvre et l'œuvre de fiction*, op. cit., p. 146.
- ¹⁷ Nella Arambasin, *Littérature contemporaine et "histoires" de l'art : récits d'une réévaluation*, Genève, Droz, 2002, <Histoire des Idées et Critique Littéraire>, p. 16.
- ¹⁸ Laurence Dahan-Gaida, "Éditorial. Du savoir à la fiction... et retour !", *Épistémocritique*, volume X, printemps 2012. <http://www.epistemocritique.org/spip.php?article267> (page consultée le 22 février 2014).
- ¹⁹ *Ibid.*
- ²⁰ Nelson Goodman, *Manières de faire des mondes* [1978], Marie-Dominique Popelard (trad.) Paris, Jacqueline Chambon, 1992, <Rayon art>, p. 133.
- ²¹ Erwin Panofsky, *Le Titien. Questions d'iconologie* [1969], Éric Hazan (trad.), Paris, Hazan, 1990, <35/37>, p. 16.
- ²² Anne de Margerie, Marianne Théry, Fabienne Waks (éds.), *Venise au siècle de Titien*, Paris, Réunion des Musées nationaux, 1993, p. 7.
- ²³ Gisèle Séginger, "Introduction", *La mise en texte des savoirs*, op. cit., p. 14.
- ²⁴ Marie-Laurence Noël, op. cit., p. 294.
- ²⁵ *Ibid.*, p. 22.
- ²⁶ Nella Arambasin, op. cit., p. 110.
- ²⁷ Gisèle Séginger, "Introduction", *La mise en texte des savoirs*, op. cit., p. 13.
- ²⁸ Anne-Marie Monluçon et Agathe Salha (éds.), "Introduction. Fictions biographiques XIX^e-XXI^e siècles : un jeu sérieux ?", *Fictions Biographiques XIX^e-XXI^e siècles*, Toulouse, P.U. du Mirail, 2007, <Cribles>, p. 24.
- ²⁹ *Ibid.*, p. 13.