

PROSOPOPEE D'ANTOINE WATTEAU DANS *LA FÊTE À VENISE* DE PHILIPPE SOLLERS : L'INTERTEXTE ICONIQUE, UN BANQUET À L'ŒIL

Siham EL-ACHOURI

Doctorante de la Faculté des Langues, des Lettres et des Arts, Kenitra

Université Ibn Tofaïl,

Laboratoire Langage et Société

ORCID iD : 0009-0001-9595-9462

siham.elachouri@uit.ac.ma

&

Karim BOUGRINE

Enseignant-chercheur de l'Université Ibn Tofaïl

Laboratoire Langage et Société

karim.bougline2@uit.ac.ma

Résumé : Une question telle que « l'intertexte iconique dans le roman *La Fête à Venise* de Philippe Sollers », ne peut gagner en pertinence sans avoir relevé les correspondances entre déplacement dans l'espace et mobilité de l'imaginaire. Le roman relate l'histoire du tableau éponyme de Watteau, œuvre mystérieuse et introuvable. Sollers dresse des portraits de personnages, Luz et Pierre Froissart, unis par un pacte scellé au Louvre devant les toiles de Watteau, vivant leur passion amoureuse dans le secret. Les deux sont obsédés par la peinture de Watteau. Ils évoluent dans des espaces étranges, clandestins : (Venise, Paris, New York). Les protagonistes errent dans leur musée imaginaire, séjournent longuement devant une image pour entrer dans un rêve de l'ailleurs. La peinture apparaît comme un intertexte qui rehausse le corps de Luz à côté des Vénus, des Nymphes, des Sirènes. Le roman fait voir une poétique du corps féminin dans un cadre pictural lié à des figures féminines illustrant le goût sollersien pour la vie antérieure. L'auteur de *La Fête à Venise* sonde les abysses de leur psychologie en se référant à des femmes peintes par Watteau où les frontières sont inexistantes dans l'imagination. Bref, les personnages ont besoin d'un halo de lumière pour qu'ils surplombent leur existence verbale. Selon Sollers, le dialogue entre la peinture et la littérature, fragilise les limites entre les genres littéraires et, par conséquent, donne naissance à un nouveau roman « esthétique ».

Mots-clés : Intertexte ; peinture ; corps ; Watteau ; musée.

PROSOPOPEIA OF ANTOINE WATTEAU IN PHILIPPE SOLLERS' *LA FÊTE À VENISE*: THE ICONIC INTERTEXT, A FEAST FOR THE EYE

Abstract: A question such as “iconic intertextuality in Philippe Sollers’ novel *La Fête à Venise*” cannot be fully understood without first identifying the connections between movement through space and the mobility of the imagination. The novel tells the story of Watteau’s eponymous painting, a mysterious and elusive work. Sollers portrays the characters Luz and Pierre Froissart, united by a pact sealed at the Louvre before Watteau’s paintings, as they live out their passionate love affair in secret. Both are obsessed with Watteau’s paintings. They move through strange, clandestine spaces: (Venice, Paris, New York). The protagonists wander through their imaginary museum, lingering at length before an image to enter a dream of another world. Painting appears as an intertext that enhances Luz’s body alongside the Venuses, Nymphs, and

Sirens. The novel reveals a poetics of the female body within a pictorial framework linked to female figures, illustrating Sollers's taste for a bygone era. The author of *La Fête à Venise* probes the depths of their psychology by referring to women painted by Watteau, where boundaries do not exist in the imagination. In short, the characters need a halo of light to rise above their verbal existence. According to Sollers, the dialogue between painting and literature blurs the boundaries between literary genres and, consequently, gives rise to a new "aesthetic" novel.

Keywords: Intertext; body; painting; Watteau; museum.

Introduction

Philippe Sollers est une figure emblématique du récit romanesque français, du XX^e siècle jusqu'à l'extrême contemporain. Son œuvre, aussi foisonnant que déconcertant, témoigne d'une brillante maîtrise de l'histoire de l'art. Dans ses romans le *topos* du voyage n'est pas uniquement un déplacement dans l'espace, mais aussi un départ par et vers l'imaginaire. À travers des portraits d'artistes privilégiés (Watteau, Fragonard, Bacon, Picasso...), le roman sollersien se déploie comme une traversée artistique devenant un moyen de s'approprier le monde par le biais de l'imagination qui vagabonde au gré de la folie. La *praxis* romanesque proprement dite de Sollers s'inscrit contre la *doxa* et cultive une littérature dite de « l'écart ». L'auteur du *Défi* renverse l'ordre établi, adopte des voix et des voies contre la *vox populi*. Son écriture subversive s'empare des questions taboues, dans le but, justement, de secouer les poncifs du conservatisme éthique. C'est au sein d'univers fictionnels invitant l'histoire, l'art, la philosophie... qu'Éros et Thanatos semblent en pleine symbiose. Le projet sollersien prône, comme le souligne (R. Barthes, 1979 : 51) « une écriture réclamée et pratiquée [qui] conteste donc un usage du langage littéraire, celui de la représentation » et ajoute que « le livre de Sollers n'abandonne rien ni l'histoire, ni la critique, ni la langue, et c'est cette *suffocation* que j'appelle « beauté » » (1979 : 55).

Dans son roman *La Fête à Venise*, publié en 1991, Sollers reprend la tradition du paragone, mettant les arts en rivalité : (la peinture, la sculpture, la musique, la photographie...) pour démasquer une « France qui suffoque ». Ce « roman impressionniste » (P. Sollers, 2009 : 407) constitue à la fois, une apologie de la peinture et une dénonciation de « l'image aplatie ». Dans une société qu'il qualifie de « moisie », le romancier met en scène le triomphe du geste pictural à travers le parcours de Pierre Froissart, écrivain clandestin, passionné par des tableaux de Watteau. En compagnie de sa bien-aimée, Luz, Froissart découvre que les toiles de Watteau montrent un monde dédié à l'amour, à la contemplation et, surtout, à la connaissance. Pour le narrateur, le geste plastique de Watteau est le « chiffre ultraconfidentiel » pour déchiffrer le corps de Luz. À cet égard, notre réflexion se propose de répondre à la question qui incarne notre problématique : dans quelle mesure le roman *La Fête à Venise*, en tant que fiction intertextuelle, devient-il progressivement l'espace d'une « poétique de l'air et des songes » ? Plusieurs interrogations persistent : comment le récit sollersien devient-il le réceptacle des arts subtilement mariés qui atténuant l'hystérie d'un monde contemporain

suffocant ? Comment l'œuvre de Watteau sert-il d'écran pour une poétique du corps féminin ? Nous partons de l'hypothèse que *La Fête à Venise* est un texte polymorphe qui ressuscite les ombres plastiques des siècles passés. Une deuxième hypothèse consiste à montrer que dans le récit sollersien logent des toiles réelles ou fictives qui concourent, au sein d'un festin, à une véritable célébration voluptueuse de tous les sens. Ainsi, notre travail sera organisé autour de deux axes principaux. Le premier proposera d'élucider comment l'ombre de Watteau hante la poétique romanesque et développe une rhétorique de la clandestinité. Le deuxième se penchera sur la grâce corporelle féminine dans l'héritage de Watteau entre réjouissance et création. Notre socle théorique tient essentiellement des travaux relatifs à l'esthétique dans l'œuvre romanesque chez Bernard Vouilloux et Sollers afin d'éclairer la relation entre le scriptural et le pictural. Quant aux approches, thématique et mythocritique, elles favorisent l'étude de thèmes essentiels tels que le corps, le désir, le double, et leurs rapports avec la peinture.

1. La peinture comme médium de l'indicible

1.1 Une éthique du secret

De l'Antiquité à l'ère contemporaine, la littérature et la peinture constituent un miroir reflétant à l'homme sa propre vérité. Elles offrent un dialogue fécond et nourrissent d'innombrables spéculations esthétiques. Le rapport entre la littérature et les arts n'a jamais cessé d'être ce carrefour où convergent intensités culturelles, émotionnelles et libidinales. « *L'Ut pictura poësis* », ce procédé tel qu'il a été défini dans la doctrine d'Horace, suppose une médiation naturelle entre le langage et les images (B.Vouilloux, 1986 : 3-18). Ce même dialogue perdure dans le roman de la deuxième moitié du vingtième siècle jusqu'à l'extrême contemporain. Philippe Sollers souligne que son projet romanesque s'inscrit dans « une véritable histoire, vivante et verticale, de l'art et de la littérature ; une échelle mobile, parcourable dans les deux sens (par exemple, de Villon à Rimbaud ou Genet ; de Sade à Proust ; de Céline à Saint-Simon ; de Dante à Joyce ; du Titien à Picasso ; de Kafka à Pascal) » (P. Sollers, 1995 :9).

Dans le roman *La Fête à Venise* le protagoniste, Pierre Froissart, plonge dans la vie intime d'un long défilé des grands artistes peintres : (Watteau, Monet, Manet, Fragonard, Cézanne, Titien...). Il cherche les sources de sa matière romanesque dans leurs toiles. Ce rapporteur- chroniqueur entretient un dialogue constant avec l'œuvre pictural d'Antoine Watteau (1684-1721). Le peintre des *Fêtes Vénitienes* lui hante. L'onomastique, chez Sollers, est loin d'être arbitraire, dans la mesure où le patronyme Froissart tisse un lien intertextuel avec le chroniqueur médiéval du même nom, Jean Froissart (milieu du XIV^e siècle). C'est son « *nom de guerre* », son « *pseudo de fax* ». D'ailleurs, les trois personnages de l'intrigue : (Watteau, Pierre Froissart, Jean Froissart) partagent la même ville d'origine, Valenciennes : « eh bien, Froissart. Comme le chroniqueur médiéval, en changeant simplement Jean par Pierre. Tiens, il est de Valenciennes, lui aussi comme Watteau. » (P. Sollers, 1991 :48).

Le portrait dressé du narrateur Pierre Froissart est celui d'un écrivain-peintre clandestin, son nom de code est l'« Agent W », initiale qui rappelle Watteau mais aussi la

figure de l'artiste américain, Andy Warhol tant cité par Sollers dans le roman. C'est avec Warhol que Watteau forme une boucle singulière, un raccourci de trois siècles : «voilà, je vais peindre Warhol en Watteau : il s'avance, impassible, dans le paysage qui ne fait qu'un avec lui, danseur immobile et pâle» (P. Sollers, 1991 : 67). Au fil de l'intrigue se développe l'image d'un narrateur si expert au sein d'un réseau international de trafic d'œuvres d'art. Il avance masqué et adopte l'identité du chroniqueur médiéval pour décoder un univers où règne la falsification des créations picturales. Entouré par des services d'espionnage, le narrateur désoriente les radars pour s'échapper au réseau de trafic d'art clandestin. Chaque personnage adopte un pseudonyme historique : (Geena est Mozart, Nicole est Dürer, Richard est Andy Warhol...). Froissart vit selon ses « Monita secreta » (P. Sollers, 1991 :106). C'est pourquoi il suit un « catéchisme de l'agent W » pour décrypter le « microfilm » de Watteau. Froissart ambitionne de transposer la technique de l'artiste pop du XX^e siècle dans son récit. Il programme d'écrire un roman sans histoire, nourri uniquement d'incidents.

Le narrateur sacralise « La Factory de Warhol : coupez. Reprenez » (P. Sollers, 1991 :140) Dans ce théâtre d'ombres l'esprit de Froissart s'oppose au « poison magma des figurants sociaux ». Sa vraie parade est de paraître « détendu, vide, sur-occupé, rongé de superficialité » (P. Sollers, 1991 :204). Pour survivre dans une société immorale et hypocrite le secret est l'unique garantie de la « présence réelle ». La seule devise de Froissart est de sonder les abysses des toiles de Watteau. La vraie mission de Froissart est de sauver la peinture dans un monde qu'il juge falsifié. Armé de la peinture de Watteau, mais aussi influencé par l'esprit de Spinoza, Froissart trouve dans l'exergue du roman le fondement métaphysique de sa quête : « Qui a un corps apte au plus grand nombre d'actions, a un esprit dont la plus grande partie est éternelle ». Le corps devient ainsi vecteur de l'éternité, un corps au pluriel, où la mort est niée par l'action de l'esprit échappant à la fin de l'Histoire. Le credo de Froissart réside dans l'exercice technique et sensoriel du corps.

Revue Scientifique des Sciences du Langage,
Lettres, Langues & Communication

1.2 Watteau : la métaphore obsédante

La référence récurrente à l'univers de Watteau, dans *La Fête à Venise*, n'est pas uniquement historique mais une métaphore taraudant le personnage de Froissart. Dès les pages inaugurales du récit romanesque, Froissart fait d'Antoine Watteau l'objet élu de son désir. À l'instar du personnage proustien de *La Recherche du temps perdu*, Charles Swann menant des études critiques sur des peintres « oubliés » comme le hollandais Johannes Vermeer, Froissart choisit Watteau comme modèle parfait de ses aspirations. Il voit en ces différentes toiles l'illustration de ses enjeux éthiques, esthétiques voire stratégiques. Au fil de l'intrigue le lecteur découvre la passion de l'héritier d'un peintre « scandaleux », Froissart intervient dans la vie intime du peintre, voyage incognito, et insère dans le récit des projets de scénario de survie.

Antoine Watteau, l'agent le plus secret dans le récit, évolue selon une poétique des codes et du camouflage, échappant à toute surveillance sociale. Il incarne le modèle propice d'une vie vécue au gré de la fantaisie telle que la rêve l'âme errante de Pierre

Froissart. Sollers suit le même canevas esthétique dans ses essais critiques : *Théorie des Exceptions, Improvisations, La Guerre du Goût, Éloge de l'infini*.... Il choisit presque toujours des peintres audacieux, iconoclastes : Bacon, Picasso, De Kooning... Ils sont le modèle de son écriture. Ainsi, l'écrivain a besoin d'une médiation picturale qui dépasse la fascination pour aboutir à une symbiose mystique. La présence des peintres dans l'œuvre de Sollers, signifie la volonté d'être un autre tout en restant soi-même. Alain Bosquel remarque, à juste titre, que Sollers « se fait le contemporain de ceux qu'il admire » (1997 :3), il se sent à l'aise dans le passé, dans les œuvres littéraires et picturales d'écrivains et d'artistes morts.

Le roman affiche les traits d'une fiction intertextuelle avec l'iconographie. En effet, l'originalité apparaît dès le titre de l'œuvre. D'emblée, la lecture semble guidée vers les toiles traitant de cette ville flottante qu'est Venise. Progressivement, le narrateur essaie de donner les clefs du décodage du titre, même si cela ne s'accomplit qu'à la page 102 : « nous sommes ici, donc, dans une des intrigues du jeu : *La Fête à Venise* est un tableau de Watteau réapparu sur le marché clandestin » (P. Sollers, 1991 :102). *La Fête à Venise* est un chef d'œuvre clandestin. Il constitue une découverte majeure dans le marché d'art. D'ailleurs, cette œuvre fictive est créée pour des raisons de mystification narrative. Entre sa réalité fictionnelle et son absence de l'histoire, la toile demeure un objet instable. Elle bouscule le lecteur et teste ses croyances. L'aveu final du narrateur met au jour un jeu de dupes : « Quoi ? Un tableau non répertorié de Watteau en bateau ? *La Fête à Venise* ? À Venise ? Allons, allons, on vous a menés en bateau » (P. Sollers, 1991 :84). Le narrateur ancre la crédibilité de ce faux tableau, qui n'a jamais été montré au public et que son existence a été seulement soupçonnée, en le liant à une œuvre réelle de Watteau, *Les Fêtes vénitiennes*, conservée à Édimbourg. Cette relation du redoublement est à la fois technique et esthétique.

Froissart décrit le tableau fictif comme étant de la même époque que *Les Fêtes vénitiennes* et possède les mêmes dimensions (56×46 cm). *La Fête à Venise* demeure néanmoins un repère aussi bien pour l'auteur que pour le lecteur. La raison est vite avancée par le narrateur : « Je le préfère » (Sollers, 1991 :90). *La Fête à Venise* et son peintre présumé, Watteau, deviennent le fruit d'une fantaisie du moment que Sollers préfère sa propre création à celle des autres. IL sollicite un tableau réel *Les Fêtes galantes* en le comparant à *La Fête à Venise*, il remarque que :

« Watteau a accentué certains des repentirs qu'il a eus pour l'autre (*Fêtes vénitiennes*), par exemple, en raccourcissant les robes (il a dû peindre *La Fête à Venise* juste après). Il a ajouté deux nouveaux personnages féminins. Une deuxième femme fontaine, explosive de sensualité et une seconde danseuse retenue. » (P. Sollers, 1991 :91)

Le lecteur se retrouve face à un Watteau qui devient Sollers l'écrivain. L'auteur de *La Fête à Venise* emprunte une toile réelle pour créer une autre imaginaire. Les repentirs mentionnés seraient ceux de Sollers et toute l'expérience se transpose de la peinture à la littérature. Expérience que partagent les narrateurs sollersiens et proustiens face à l'art. Les retouches apportées par Watteau au tableau fictif renforcent une esthétique libre et

vive. En effet, le cadre est « plus aéré, plus détendu, plus jeté, plus rouge » (Sollers, 1991 :90) que l'ancienne version. De plus, l'ajout de deux nouveaux personnages : la femme-fontaine, la danseuse retenue accentue l'aspect onirique du paysage et resserre la composition. Le narrateur emprunte alors l'éthique du goût humaniste du XVIII^{ème} pour montrer les clefs de « l'alchimie chromatique ». Bref, la sensualité sollersienne se base sur des signes subtils et repose sur un amalgame de micro-détails échappant à la vulgarité de la société spectaculaire. Sollers entreprend un texte qui résiste au « choc pathétique ou publicitaire ».

Dès ses premiers écrits : (*Le Défi, Une curieuse solitude, Le parc...*), Sollers est à la quête d'une écriture *sensuelle* engageant les sens et le corps. Un acte physique et nerveux où se déploient les réflexions, la jouissance au sein de la désillusion rythmée. L'auteur cherche à atteindre une « éternité libérée » : « la sensualité s'affirme, se fait plus exigeante. Les siècles XVIII et XVIII sautent dans le XXI en poussant un soupir apitoyé sur le XIX et le XX » (P. Sollers, 1996 :67). Le narrateur dans *La Fête à Venise* vit un récit d'amour falsifié au sein du monde de l'art pour échapper à la matière engluante produite par la société de consommation. S'il s'intéresse à l'œuvre de Watteau c'est qu'il incarne une rupture dans la représentation et irrigue secrètement la peinture moderne et l'art de vivre.

Sollers, l'homme aux mille tours, comme l'étymologie de son nom l'indique, le fin observateur, l'œil du chasseur, use du geste plastique de Watteau pour illustrer la fusion entre l'art et le corps de la femme. Dans ce sens la passion amoureuse entre le personnage de Luz et Pierre Froissart est si révélatrice. Le narrateur imagine Luz entrant et sortant du tableau fictif de *La Fête à Venise*. Il ressent que la femme n'est pas faite de chair mais de lignes et de couleurs: « oui, mais ce qui me semble plus important ici, c'est qu'elle sort du tableau. Vie et art se mélangent. Et la femme appartient autant à l'art, au tableau de Watteau qu'à la vie réelle » (P. Sollers, 1995 :17). L'univers romanesque devient un espace pictural grâce à la capacité démiurgique du verbe, capable de ressusciter les morts. Froissart parvient ainsi à faire entendre une voix venue de l'au-delà, celle de la jouissance. La prosopopée donne donc vie à un mort et humilie le temps en renversant son cours. Le verbe fait preuve de puissance divine. Le sens du goût présent est à chercher dans le passé, la vérité du présent relève du passé : Sollers renverse le cours normal des choses et se crée une logique temporelle à part. Ce n'est pas un hasard si Sollers avoue que « les vraies femmes sont celles des peintres. Le peintre et ses modèles sont une seule nébuleuse d'énergie » (C. Clément, 1995 : 90).

2 La poétique du corps entre jouissance et création

2.1. Le corps féminin au service d'une dynamique polyphonique

La Fête à Venise ôte le voile à une dynamique polyphonique, intertextuelle constituant de véritables outils de la transfiguration scripturale. La chair plastique repense le récit. Il fait glisser l'univers narratif hors de sa propre platitude vers des contrées où le sensuel touche au sacré. Le personnage de Luz dans *La Fête à Venise* représente un point d'ancrage de la traversée métaphysique et esthétique du narrateur. Son portrait, au fil du

récit, obéit à un mouvement de correspondance. Elle a vingt-trois ans, une physicienne étudiant l'astronomie à Berkely de nationalité américaine mais d'origine italo-suédoise. Son prénom espagnol connote un régime durandien lié au jour, à la lumière. Effectivement, Luz illumine les chemins au narrateur dans sa quête spirituelle. En effet, leur première rencontre fut au musée du Louvre à Paris. Froissart trouve Luz debout, immobile face aux deux toiles de Watteau, notamment, *La Finette* et *L'Indifférent* que le narrateur considère comme « les plus mystérieuses au monde » (P. Sollers, 1991 :77). Luz, la petite physicienne luciférienne, adore les tableaux de Watteau : « les éclatants pressentiments du parfait non-temps » (P. Sollers, 1991 :99) Cette rencontre hasardeuse est une tradition romanesque chère à Sollers. Tout se joue, dans l'art : la rencontre, l'amour, l'apprentissage voire la déception des personnages. Ce parcours fait écho à l'univers proustien de *La Recherche du temps perdu*, en particulier à travers les figures d'Odette de Crécy et Charles Swann¹. Chez Sollers, les rencontres amoureuses sont précédées d'un pré-texte pictural². L'amour trempe dans la couleur car seule la peinture est capable de favoriser une atmosphère sensuelle, quand le verbe est inactif. Bref, c'est en détournant la formule johannique que le narrateur conduit, en filigrane, le lecteur à croire qu'au commencement était l'image.

Pour Luz et Froissart, aimer et découvrir c'est sceller un pacte : quitter le monde pour un *locus amoenus* où Venise se fait Cythère, île mouvante de l'amour et de l'art. L'écrivain clandestin s'engage dans la voie de la couleur pour atteindre son fantasme séculaire, celui de situer le corps de Luz dans un tableau de Watteau. Entre l'image au féminin et désir au masculin Froissart cherche la formule complète « le livre illimité » d'images sensuelles. Le narrateur cherche à intriguer Luz et à tester sa perception des œuvres artistiques : « vous aimez la danse ? Elle s'est à peine retrouvée sur moi, elle continuait à regarder » (P. Sollers, 1991 : 53). Froissart enchaîne ses questions pour capter son attention : « Vous comprenez le message ? Cette fois, je l'ai intriguée » (p.54). Tout au long de ce parcours narratif, le narrateur compose un véritable blason du corps de Luz. Il l'ancre dans la peinture voluptueuse de Watteau. Son œil, prend sa matière de différentes sources pour cadrer le pouvoir du corps féminin. Il se réincarne dans le catalogue des formes et des couleurs watteauesques.

Le narrateur, émerveillé par le corps de sa « fée », détaille son anatomie : (menton au goût d'abricot, hanches, poignets, genoux, chevilles). La fascination extatique qu'exerce le corps morcelé de Luz, oblige Froissart à « voir et sentir tout cela à la fois et touche par touche » (P. Sollers, 1991 :250). D'autres médiums sont convoqués pour saisir le corps ineffable : la photographie et la caméra vidéo. Tout en optant pour les plans fixes interminables, le narrateur imite les méthodes de Warhol. Froissart cherche à atteindre

¹ Le personnage de Swann tombe amoureux d'Odette car elle représente des analogies avec le fragment de la fresque de la Chapelle de Sixtine de Botticelli, *La Zéphora* : « la cadence de la nuque, la sailli des pommettes et le visage mélancolique ». La même quête menée par Froissart. Il cherche la figure de Luz au sein des tableaux de Watteau.

² Dans *Portrait du joueur*, Les Greco favorisant la discussion entre le narrateur et la jeune femme. Dans *Le Parc*, le récit donne à voir la *Vénus à l'orgue* de Titien. Pour *Femmes* tout le récit est autour de la mystérieuse toile de Picasso, *Les Demoiselles d'Avignon*.

l'idéal warholien, transforme la réalité quotidienne en « un grand film ambiant », « plus de cinq cents photos de Luz, dans la piscine, allongée dans le jardin ou sur la terrasse, en bateau... » (P. Sollers, 1991 :180). Luz devient, sous l'œil de la caméra de Froissart, l'élément central d'une « œuvre d'art personnelle ». Comme sur une toile de peintre Froissart diversifie les pigments. Les deux amants vivent une grande passion prédite par l'horoscope de Luz. Ils citent la définition heideggérienne : « l'ek-sistence est la position extatique dans la vérité de l'être » (P. Sollers, 1991 :208) et insistent sur le fait que seul l'accès à l'Être permet de rester intact. En s'inspirant des concepts heideggériens : « ek-sistence », « indemne », Luz et Froissart parviennent à dresser des boucliers intellectuels, leur permettent de mener leur guerre privée, en amour comme en art, au cœur de la robotisation en boucle de la société. Les deux protagonistes vivent en position de retrait et de souveraineté.

La figuration corporelle de Luz, se déploie comme un espace mythologique. Elle rappelle la mythologie moderne celle d'Ingrid Bergman et Rossellini, volcan de glace : « Jeune femme, mythologie Ingrid Bergman et Rossellini, glace et volcan » (P. Sollers, 1991 : 130). Cette tension oxymorique entre l'ardeur volcanique et la froideur glaciaire traduit la référence à deux régimes durandiens: diurne et nocturne de la dulcinée. Luz, la femme-idole, se réincarne dans les nymphes de Watteau. Toujours est-il que la lumière est indispensable au corps féminin, car elle donne à la femme une apparence et une appartenance spécifique. Luz acquiert tout d'un coup le statut d'une déesse terrestre : « l'intertexte est donc le point pivot autour duquel s'articulent le sujet, l'écriture, le lieu et la mémoire » (N. Piégay-Gros, 1996 :86). Luz représente une constellation d'images qui fusionne avec l'iconographie relative aux Vénus, aux nymphes et aux Danaé. En effet, elle est associée à la déesse de la beauté à travers plusieurs occurrences picturales. Catalyseur de l'imaginaire érotique, Luz donne chair aux références durandiennes de l'imaginaire. Elle convoque les régimes : diurne, nocturne. En elles se nouent correspondances et contradictions, le narrateur sollersien se métamorphose en voyeur pour assouvir « cet appétit de l'œil chez celui qui regarde » (J. Lacan, 1973 :105). L'agent secret sollersien identifie Luz à la nymphe endormie du tableau *Nymphe et Satyre* dont son corps constitue une « ellipse parfaite ». Il lui applique la description mallarméenne des nymphes comme « gaies, vigilantes d'amour, de chair et de vie » (P. Sollers, 1991 :109). Luz, engourdie, devient l'objet d'un voyeurisme qui structure le récit. Le narrateur épie ce corps et occupe la position de Satyre. Le corps nu, muse tutélaire qui inspire plume et pinceau chez Pierre Froissart. Le narrateur n'écrit qu'à partir de ce qu'il dérobe au regard authentique et sa « référence fait signe vers un univers de représentations partagées parallèle à l'univers de représentation diégétique qui l'accueille et s'en assimile la vérité » (B.Vouilloux, 1985 :34).

Le corps de la dormeuse est mouvant, fragmenté et dispersé à travers l'œuvre de Watteau. Son identité picturale est insaisissable. Le narrateur tel un chevalier fatigué et inquiet se demande : « où te trouver, toi, [Luz] dans Watteau ? Mais un peu partout » (P. Sollers, 1991 : 200). Le peintre clandestin superpose les références plastiques autour du corps de Luz, retourne constamment à sa chambre pour la voir dormir. Il l'imagine dans *Les*

Deux Cousines (1991 :130) : « de dos, blanche et svelte », dans *La Proposition embarrassante* (1991 :131) : « à gauche légèrement renversée, jaune et blanche » ou encore dans *Les Charmes de la vie* (1991 :132) : « à gauche encore, verte et blonde, avec guitare », dans *La Déclaration attendue* : « accroupie, décolletée, en bleu, robe rose ». Le corps de la bien-aimée, loge dans la matière picturale, ne cesse pas de surprendre le lecteur qu'il le découvre incarné dans la Danaé de Titien (1991 :135) « nue sur son lit, [faisant] le plein de petite monnaie d'or ruisselante ». La métaphore de la pluie d'or renforce l'osmose entre l'érotisme et l'environnement financier autour de Luz. C'est dire que le narrateur jette des éclairages sacrés, charnels voire monétaires sur le corps de Luz. Froissart avance: « Ne t'impatiente pas, Luz, je prépare simplement des fonds dignes de *La Toilette intime* et de *La Fête à Venise* » (P. Sollers, 1991 :200). Tout comme la Danaé de Titien reçoit la semence divine sous forme d'or, le corps de Luz, dans l'esprit du narrateur, devient le réceptacle de la « présence réelle » et des sensations colorées, protégées par le secret et le luxe de la vie clandestine à Venise. Sa présence gagne en force à mesure qu'elle se déplace d'une toile à l'autre. La figure de Luz est lunatique que son « image d'apparition est spectrale : décolorée, privée de couleurs de la vie, elle indique un corps dont on ne sait s'il vit d'une vie morte ou divine » (B. Vouilloux, 1995 : 364).

2.2 Watteau : écran des pensées critiques

La toile éponyme attribuée à Watteau est spectrale. En effet, le narrateur note que Luz baigne dans ce tableau secret, sa mystérieuse piscine tout en incarnant le personnage de la « femme-fontaine ». Sa présence est une fusion entre la pierre sculptée et la chair vivante. Sa pose flottante au sein d'une ville aquatique mais labyrinthique laisse voir la femme comme le double humain de Venise. Froissart décrit les apparitions nocturnes de Luz marquées par la fluidité, la transparence comme le « nœud impalpable » constituant sa vérité d'une œuvre d'art permanente : « tu te lèves sans bruit la nuit, tu sors des tableaux, tu voles jusqu'ici pour attendre une de tes apparitions dans *La Fête à Venise* en train de flotter sur l'eau, robe rouge, mouvement sur fond d'escalier monumental » (P. Sollers, 1991 : 106). La femme tire sa pleine mesure esthétique du mouvement de l'eau, de ses ondulations. La secrète analogie entre le geste de peindre et celui d'écrire permet au narrateur de repenser la peinture par des gestes méditatifs et de découvrir la voie de l'immanence, comme l'affirme Sollers dans *Éloge de l'infini*, des « curieux prophètes sans religion, militaires sans guerres, penseurs sans systèmes, diplomates de l'instant » (2001 :43). Tel l'amoureux de *La Carte du Tendre* qui traverse des régions allégoriques par l'amour pour sa Dame, Froissart parcourt les tableaux de Watteau pour fixer les traits de sa bien-aimée, et arrêter le temps dans une image. L'analyse que *La Fête à Venise* consacre aux tableaux de Watteau relève avant tout, d'un mélange d'intuitions et de sensations, imprégné de la couleur locale qui n'est autre que le style personnel de Sollers. La célèbre toile de Watteau, *Le Jugement de Pâris* en constitue une illustration significative. Le tableau est l'occasion pour introduire une pensée personnelle de l'auteur. Il est l'écho même de son goût personnel. Sollers le reconnaît lui-même : « j'avais envie de montrer que Watteau et Stendhal sont, par un certain côté, très personnels » (1991 : 104). L'intertexte

pictural rompt la monotonie narrative et ouvre une échappée vers l'univers des couleurs. La lecture glisse de l'écriture vers la peinture et vit le périple suscité par la comparaison. L'intervention d'un ou de plusieurs peintres dans le récit suspend le procédé de l'illusionnisme. Cette toile est le « testament de la révélation globale de Watteau » puisqu'il renverse la scène primitive de la Genèse : Pâris, le double de Watteau, offre la pomme à Aphrodite et réalise un coup de dés métaphysique, sa jouissance souveraine. Il brise le « corsetage mental » de son siècle. Bref, « le Pâris de Watteau, c'est l'envers du Pari de Pascal » (P. Sollers, 1995 :290). C'est dans ce sens que Robert Lethbridge explique que « la puissance du tableau ne réside pas dans son sujet, mais dans son artifice et dans sa théâtralisation » (1993 : 204).

Sollers emprunte la voie sensuelle de Watteau pour étudier une autre dimension du corps féminin tout en oscillant entre une lecture de l'art et un discours élogieux. L'auteur d'*Éloge de l'infini* renaît chaque fois qu'il parle d'un écrivain ou d'un peintre, grâce à une écriture qui transcende le temps et l'espace. C'est dire que le rite d'initiation nécessite des discours sur un médiateur souvent externe. Le peintre sert de prétexte pour exposer les idées de l'écrivain, donnant naissance au procédé de l'intertextualité. Le concert en couleurs que peint Sollers instaure le dialogue entre les siècles et les courants. L'héritage universel, depuis l'ancien monde païen, renaît de ses cendres au sein d'une écriture rendant possible la rencontre de Watteau et d'André Warhol ou avec Paul Cézanne. Ils correspondent dans une sorte de litanie sacrée abolissant le temps historique tout en favorisant un temps « retrouvé », artistique : « Au nom de Titien, Tintoret, Tiepolo ; au nom de Watteau, Rubens, Manet, Monet, Cézanne et Picasso ; au nom de tous leurs pinceaux [...] mémoires et peinture, pain et vin, dans les siècles des siècles » (P. Sollers, 1991 :230).

Froissart est un anti-Pygmalion, son désir reste en souffrance. Il ne crée pas Luz, il l'observe comme s'il l'avait créée. La passivité du désir incarne la passivité du verbe, de l'écriture. Le narrateur renvoie le vivant vers l'image, la figure se perd dans le tableau. Il opère le mouvement inverse de Pygmalion vu que le corps de Luz est une œuvre d'art en devenir. Sa passion à figer la chair dans la perfection l'élève à une pétrification esthétique. L'œil de l'expert clandestin voit Luz telle une « peau vérifiable », une surface de nacre que l'Agent-W travaille par le regard : « je la sors de la toile, je la mets dans ma poche, je pars » (P. Sollers, 1991 :206). La figure de l'anti-Pygmalion atteint son zénith dans la contradiction d'un inanimé, pierre ou marbre, plus habité et charnel que le corps vivant. Reste à savoir que si Pygmalion expose sa création au monde, Froissart l'enferme dans la clandestinité. Elle n'est accessible qu'à travers le filtre de l'art et du secret. Chez Sollers, le corps féminin n'échappe à la mort qu'en se transformant en objet esthétique : c'est dans les formes de Watteau et de Cézanne qu'il trouve sa vérité et sa « présence réelle ».

L'intertexte iconique dans le dénouement de *La Fête à Venise* met en scène le triomphe esthétique du narrateur. Luz, la revenante iconique, permet à Froissart de parcourir toute l'histoire de la peinture. Il renverse encore un autre mythe celui d'Actéon. Comme si le caractère subversif de l'écriture sollersienne lui poussait à tout chambouler. Froissart offre aux lecteurs une scène dite de la cheville décrite comme un véritable

catalyseur de l'accès au royaume voluptueux du corps féminin : « Luz est allongée sur le canapé du salon, je suis assise sur le tapis bleu chinois, je tiens sa cheville gauche entre mes mains » (P. Sollers, 1991 :18). Pour le narrateur cette posture est un vrai « dessin Diane au bain », un « Actéon accepté » qui tient son graal, son code secret. Un calme serein, un appel à cueillir le jour présent s'accaparent du seigneur de la fée. Le narrateur se bat à mort pour avoir ce que Watteau a pu voir. Froissart obtient le droit de rester à Venise et atteint ce que Heidegger appelle « l'indemne ». Sa seule la béatitude est de transformer la vie en un « roman instantané ».

Les créatures plastiques de Watteau baignent dans « le gris argenté », font corps avec leurs instruments musicaux. Dans ce sens, la musette, la flûte, le luth et la guitare témoignent d'une ergonomie connotant l'amour dans toute sa splendeur. Sollers voit en Watteau un romancier qui « touche à tout ». Il est doué, vu sa réussite de réunir tous les arts en ses œuvres : (musique, peinture, sculpture, danse, théâtre...). Sollers redéfinit la poétique romanesque et propose le concept du « roman instantané » ou (*instant novel*). La sensation pure, le caractère clandestin et l'abolition du temps linéaire. L'esprit créatif de Sollers se situe aux antipodes de la représentation classique, la *story*. Il s'oppose à ce « roman tel qu'il est exigé par le Support omniprésent : d'un point à un autre, avec mort tapie quelque part » (P. Sollers, 1991 : 99). Le roman instantané accorde la priorité aux incidents sans pathos.

Les narrateurs sollersiens sont à la quête d'un « halo de sensations aiguës et confuses dans l'air lumineux » (P. Sollers, 1991 : 190). Sollers chasse avidement les moments d'une « fête méritée » au sein « d'actions immédiates ». Le roman instantané fait appel à la mémoire sensorielle immédiate. « Une mémoire en action », un souffle qui se conjuguent en une force nerveuse et instantanée. Sollers n'actualise pas des souvenirs révolus, mais donne pleinement force au sujet de se situer dans le présent absolu de la sensation. La mémoire recense les gestes, les rythmes, les sons et dépasse les réminiscences psychologiques. Elle est sélective. « La mémoire ne retient, effarée, pressée, incrédule que les moments suspendus, quand elle se célèbre elle-même » (P. Sollers, 1995: 200). Le geste scripturaire de Sollers interroge les « flashes d'immoralité », « l'écume des choses » et se rattache à une « corde sensible ». Tous les personnages cherchent à se retrouver dans des milliers de sensations, s'élèvent en un vol où l'inspiration, la vibration nerveuse et physique étreignent « l'éternité libérée » dans l'instant. Tout comme Watteau, la figure de Dante constitue une « conscience verbale développée » hors la loi de la modernité. Contre le néant, Dante pour Sollers est un « invariant de la civilisation ». La vision dantesque dans *La Fête à Venise* trouve ses origines dans l'union entre l'image et la vérité. La peinture comme vérité ultime. À l'instar de Dante qui condense tout le savoir de son époque dans un poème, Sollers est le modèle du romancier-penseur qui rassemble « les membres épars d'Osiris » : « ce rassemblement, ces citations, ces collages : le roman comme encyclopédie et arche de Noé ? Voilà. En clair. On transmet à l'avenir improbable » (P. Sollers, 1991 :144). Philippe Sollers inspire la verve scripturale et fournit la forme qui convient.

Conclusion

Nous pouvons dire que *La Fête à Venise* de Sollers touche au *plexus*. Le roman montre l'art comme un déplacement, un apprentissage voire une épreuve. La matière romanesque se veut un travail de style et de langage poétique, dans cette quête infinie de « l'ailleurs » chez Sollers. À travers l'intégration des toiles de Watteau se dévoile l'analyse d'une conscience tourmentée par l'écriture et la fascination pour les arts. La fiction romanesque témoigne de l'émergence d'un genre littéraire où se mêle critique de l'art et une critique de la fiction. Le retour aux tableaux de Watteau nourrit une écriture intertextuelle qui appelle, en permanence Sollers à changer de forme, au cœur d'une littérature qui fait de la correspondance des arts l'une de ses fonctions principales. L'intertexte artistique fait découvrir les visages de la passion, démoniaque et angélique, à travers les personnages de Luz et de Froissart. Le roman, pour Sollers, n'a jamais cessé d'être la continuation de la pensée par d'autres moyens. Le nouveau devient la métaphore la plus expressive d'une production qui cherche à faire noyer les « Idoles ». Les tableaux de Watteau offrent au personnage de Froissart les voies des associations fantaisistes. Pour Sollers, Watteau est le « romancier intégral » capable de nous faire vivre au sein d'une disposition des arts. Une nouvelle rhétorique du récit est mise en œuvre dans laquelle Watteau est l'antidote de la mélancolie. Ses toiles permettent à Froissart de vivre un vrai embarquement pour Cythère. L'éthique du secret est le chemin du paradis, la proximité immédiate des sensations et du corps. Sollers est à l'image de la peinture de Watteau saisit la vitalité, la multiplicité des formes. La rapidité, le mouvement tournant permettent de repenser la littérature. Sollers dans *Le Secret* affirme que : « je balise, je ponctue, j'indique, je sème, je jalonne. J'attire l'attention sans forcer. Je signale le point de condensation qui pourrait tout éclairer rétrospectivement pour un esprit curieux, s'il existe » (1993 : 248).

Références bibliographiques

- BARTHES, R., (1981). Sollers écrivain, Paris, Seuil.
- BERNARD, V., (1986). « Le tableau : description et peinture », in *Poétique* N° 65, Paris, Seuil.
- BERNARD, V., (1985). « La venelle du sourd. Sur la référence et l'allusion : Gracq, Cézanne, Goya », in *Poétique*, N° 62, avril, Paris, Seuil.
- BOSQUEL, A., (1997). « Le système Sollers », in *le Figaro littéraire*, jeudi 6 mars.
- CLÉMENT, C., (1994). Sollers, la fronde, Paris, Julliard.
- LACAN, J., (1973). « Le trempe l'œil », *Le séminaire*, Livre XI. Les quatre concepts fondamentaux de la psychanalyse, Paris, Seuil.
- SOLLERS, P., (1991). *La Fête à Venise*, Paris, Gallimard.
- SOLLERS, P., (1993). *Le Secret*, Paris, Gallimard.
- SOLLERS, P., (2009). *Discours parfait*, Paris, Gallimard.
- SOLLERS, P., (2001). *Éloge de l'infini*, Paris, Gallimard.
- SOLLERS, P., (1995). *La Guerre du Goût*, Paris, Gallimard.
- PIEGAY-GROS, N., (1996). *Introduction à l'intertextualité*, Paris, Dunod.
- LETHBRIDGE, R., (1993). « Le texte encadré : les tableaux illusionnistes de Maupassant », in *Maupassant et l'écriture*, Actes du colloque de Fécamp.