

La fonction structurante de la peinture dans l'écriture de *L'atelier du peintre* de Patrick Grainville

The structural function of painting in the writing of Patrick Grainville's *L'Atelier du peintre*

ALEXIS BRUNILDA MÁRQUEZ HERNÁNDEZ
Universidad Complutense de Madrid
Alexmarq@ucm.es

Abstract

Despite the recurring theme of art in Patrick Grainville's work, critics have focused on his style, characterized by baroque and sensualism. *L'Atelier du peintre*, 1988, —The Painter's Studio—, one of his first texts devoted to painting, is no exception, despite the fact that its writing represents a perfect example of the proper use of artistic transpositions and that it is part of a possible continuity of the "artist's novel" proper to the twenty-first century. Our study proposes a detailed analysis of the use of pictorial referents—Gustave Courbet's *L'Atelier du peintre*, Jan Van Eyck's *Les Arnolfini* and the pictorial genre of the Vanité—to highlight the richness and singularity of the novel, beyond the aspects usually noted. A methodology comparing the relationships and intersections of the literary text with painting and art history will enable us to highlight the structuring function of these references in the arrangement and resolution of the narrative core.

Keywords

Patrick Grainville, Courbet's *Painter's Studio*, Van Eyck's *Arnolfini*, vanitas, artist's novel 21st-century

Resumen

A pesar de que el arte es un tema recurrente en la obra de Patrick Grainville, la crítica se ha centrado en el estudio de su estilo, caracterizado por el barroquismo y el sensualismo. *L'Atelier du peintre* (1988), uno de sus primeros textos dedicados a la pintura, no es una excepción, aunque su escritura representa un ejemplo perfecto del buen uso de las transposiciones artísticas y de que se inscribe en una posible continuidad de la "novela del artista" propia del siglo XXI. Nuestro estudio propone un análisis detallado de la utilización de las referencias pictóricas—*L'Atelier du peintre* de Gustave Courbet, *El matrimonio Arnolfini* de Jan Van Eyck, así como del género pictórico de la Vanitas— para destacar la riqueza y la singularidad de la novela, más allá de los aspectos habitualmente señalados. Una metodología que compare las relaciones e intersecciones del texto literario con la pintura y la historia del arte nos permitirá poner de relieve la función estructuradora de estas referencias en la ordenación y resolución del núcleo propiamente narrativo.

Palabras clave

Patrick Grainville, *L'Atelier du peintre* de Courbet, *El matrimonio Arnolfini* de Van Eyck, La vanitas, novela del artista del siglo XXI

La plupart des critiques de l'œuvre de Patrick Grainville —prix Goncourt 1976, *Les Flamboyants*— se sont concentrées sur le style de l'auteur, qualifié de baroque contemporain¹, et caractérisé par son goût pour les sujets liés au sexe et au mysticisme. Cependant, ses références au monde de l'art n'ont pas fait l'objet d'analyses spécifiques, bien que l'art constitue précisément l'un des thèmes majeurs de ses œuvres. Pour cette raison nous nous proposons de le faire dans les pages qui suivent, à travers l'étude des références picturales présentes dans *L'Atelier du peintre* (1988).

0. Introduction

L'intérêt que suscite *L'Atelier du peintre* dépasse le fait d'avoir été écrit par un des romanciers français actuels les plus singuliers au regard de son style et de sa prose, et qui nous a laissé des pages remarquables. En effet, l'écriture de ce roman pourrait bien marquer un jalon dans la littérature française contemporaine, car celui-ci s'inscrit dans un renouveau du classique "roman de l'artiste", tout en étant à l'origine d'une série significative de six romans consacrés au thème de l'art. Une prédilection qui ne semble pas épargner la trajectoire de l'écrivain dont la dernière publication est son *Trio des ardents* (2023)². Ici encore, comme dans les cinq titres précédents, les personnages principaux sont des artistes: Francis Bacon, Alberto Giacometti et Isabel Rawsthorne, cette dernière plus connue comme l'amante et modèle de peintres célèbres parmi lesquels Pablo Picasso.

L'Atelier du peintre est le douzième roman de Grainville. C'est l'histoire du Virginal, un peintre français qui s'est installé dans la ville de Venice, Los Angeles, à l'occasion des Jeux Olympiques de 1984. C'est un maître despotique qui fonde son atelier sur l'ambition de créer une nouvelle religion, celle de l'art, pour lutter contre les nouvelles tendances artistiques contemporaines. Pour réussir cette entreprise il initie un groupe d'élèves, de favoris, de modèles, aux techniques les plus ambitieuses de la tradition picturale. Mais ce sont d'anciens marginaux, prostitués, délinquants et toxicomanes qui font partie d'un projet social d'insertion de la ville conçu dans le but de les sauver de la délinquance grâce à leur vocation artistique (Grainville, 1988).

L'Atelier du peintre peut sans doute être lu comme un "roman de l'artiste", sous-genre narratif de tradition allemande, né entre la fin du XVIII^e siècle et le début du siècle suivant: le *Künstlerroman*, lié à son tour au *Bildungsroman*³. Ce type de roman met en

¹ Cette dénomination, utilisée souvent par la critique et assumée aussi par l'auteur, fait référence à la tendance de Patrick Grainville à une réutilisation des traits caractéristiques de la littérature baroque dans son écriture romanesque. Ainsi, l'exubérance et la prolifération d'adjectifs à caractère ornemental seront très fréquentes dans le texte, au service de la création d'un univers extraordinaire dont le but pourrait être l'éloignement du lecteur de la réalité environnante.

² *L'Atelier du peintre* 1988, *Le Baiser de la pieuvre* 2010, *Bison* 2014, *Falaise des fous* 2018, *Les Yeux de Milos* 2021, *Trio des Ardents* 2023.

³ Roman sur l'art et Roman d'apprentissage, il est aisé d'observer que les deux étiquettes sont vérifiables dans le texte de Grainville. Toutefois, nous nous attachons dans cet article à la première dimension du roman proprement sur l'art ou "roman de l'artiste".

scène le monde de l'art dont le personnage principal sera toujours un artiste, le plus souvent un peintre (Franco, 2016: 131-134). Il faut préciser que pour catégoriser un écrit sur l'art comme "roman de l'artiste", le fait de travailler à la création d'un chef-d'œuvre doit devenir l'objectif de l'existence de l'artiste et constituer l'essentiel du roman; c'est cela qui va le distinguer d'autres narrations donnant une place significative à l'art dans leur thématique (Reboul, A.-M. 1997: 12-13; et 2021: 18). Ces romans se caractérisent, en outre, par une écriture plus visuelle, autrement dit plus descriptive que narrative, visant à convertir le lecteur en spectateur. Les descriptions d'œuvres d'art réelles ou imaginaires seront nombreuses, toujours dans l'intention de "faire voir"⁴. Dans le *Künstlerroman* sont aussi très présents les débats esthétiques et philosophiques du monde de l'art, car l'artiste peintre devient en quelque sorte l'alter ego de l'écrivain (Reboul, 1997: 11). Finalement, le roman de l'artiste se caractérise encore par l'hybridation des discours, ceux de la fiction et de la critique artistique, et par l'intermédialité, entre le visuel et le textuel. Dans *L'Atelier du peintre* on retrouve ces différents aspects qui font de lui un roman de l'artiste à part entière⁵.

Cependant, le style de Patrick Grainville reste le trait le plus analysé. Cela s'explique sans doute par la puissance de son style narratif, par sa manière si particulière de s'exprimer, dans une prose surchargée. Cette caractéristique de l'écriture de cet auteur, par ailleurs si éloignée du style plus dépouillé et classique propre à la culture française, éclipse d'autres aspects de son œuvre, tels que les réflexions sur la culture et sur l'art dans les sociétés occidentales. Ce phénomène devient flagrant notamment dans la réception critique de *L'Atelier du peintre*.

Patrick Grainville ne s'insurge pas contre sa réputation d'écrivain baroque contemporain, il la reconnaît: "Moi, je dirais qu'il s'agit, pour ma part, de réalisme débridé, mâtiné d'imagination. Le roman linéaire, c'est pas mon truc. Pour moi, le roman baroque, ça veut dire parfois aller à l'excès, le mélange des genres, l'horreur du vide" (Chérel, 1998)⁶.

L'Atelier du peintre est un exemple représentatif des traits caractéristiques de l'écriture de l'auteur, et même si l'artiste et sa quête créative sont les déclencheurs de l'intrigue du récit, l'érotisme et la langue débridée de l'écrivain restent les deux points les plus soulignés par la critique⁷ comme l'exprime cet article paru en 1991:

Le Paradis des orages —Seuil, 1986—, l'un des récits les plus surchargés de Grainville, est littéralement une histoire de fesses puisque, dit lui-même son

⁴ Pour d'autres exemples d'ekphrasis dans des romans sur l'art de la littérature française contemporaine, voir: *Être ici est une splendeur* de Marie Darrieussecq, 2016; *Charlotte* de David Foenkinos, 2014; *La Carte et le Territoire* de Michel Houellebecq, 2010 et *Les Sept Noms du peintre* de Philippe Le Guillou, 1997.

⁵ Pour une approche plus approfondie d'un renouveau possible des "romans de l'artiste" au XX^e et XXI^e siècles, voir Reboul, A.-M., 2021: 15-37.

⁶ Patrick Grainville cité: Chérel, G., "Patrick Grainville 'Le roman baroque, c'est aller à l'excès, le mélange des genres, l'horreur du vide'", *Regards.fr*

⁷ Pour une approche plus vaste de la critique sur l'œuvre de Patrick Grainville voir: Márquez Hernández, Alexis Brunilda, 2022, thèse de doctorat: 31-37.

auteur dans un grand rire, “c’est le roman d’une obsession, d’un fétichisme: celui des fesses féminines”. *L’Atelier du peintre* —Seuil, 1988— n’est pas mal non plus, qui nous transpose à Venice, face au Pacifique, dans un monde abandonné aux pulsions du Bien et du Mal et saisi d’un érotisme continu et violent. Le moins que l’on puisse dire, c’est que lire Grainville aujourd’hui constitue une expérience esthétique déroutante (Bordeleau, 1991: 42-44).

Les publications sur *L’Atelier du peintre* n’abondent pas, et celles existantes ne font pas non plus référence à l’art ou à l’intermédialité. Fabienne Claire Caland (2008) dans “La plume de Grainville contre l’œil du Virginal. Ordonnance symbolique et désordre de la langue” analyse les mécanismes du symbolique utilisés par l’auteur pour fonder son discours sur l’art et la société —basé sur de multiples références aux mythes grecs et chrétiens— et explique comment le regard sexualisé du Virginal sur le monde de l’art se projette sur la plume de Grainville pour construire un langage symbolique. Caland remarque des oppositions comme *l’anus mundi* versus *l’axis mundi*, ainsi que la dette de Grainville envers l’atelier pictural de Gustave Courbet (2008: 59-67). Bien que cette étude porte sur des aspects qui seront abordés dans le présent article, son approche et ses objectifs sont distincts de ceux que nous poursuivons. Car, même si l’auteure analyse le roman du point de vue des oppositions, comme nous le ferons aussi, son argumentation est basée sur les enjeux du symbolique comme valeur suprême de l’art du Virginal et son influence sur l’écriture de Grainville, et non pas sur l’intermédialité et l’histoire de l’art.

Nella Arambasin, chercheuse transdisciplinaire, dans “Les Époux Arnolfini de Van Eyck, une écriture critique contemporaine” (1998), ne se penche pas sur l’œuvre de Grainville de façon exclusive, mais sur le rôle du tableau *Les Arnolfini* dans la critique littéraire contemporaine. Elle examine de préférence la mise en abyme de la peinture dans le roman à travers la logique de l’inversion, une approche que nous reprenons dans cet article mais en discernant sa fonction de générateur des conflits dans le récit (1998).

Dans *L’Atelier du peintre* la peinture n’est pas simplement sujet de réflexion, elle structure l’écriture de Grainville. L’objectif de cet article est de mettre en relief le rôle déterminant de la peinture dans la création et la structuration du récit, tant comme source et inspiration du noyau thématique que comme catalyseur du conflit.

En effet, la peinture dans ce roman est d’abord présente dans les paratextes iconiques et verbaux. L’image de couverture —dans la première édition— est celle du tableau de Salvador Dalí *Rêve causé par le vol d’une abeille autour d’une grenade, une seconde avant l’éveil*, et le titre est une claire référence à son homologue pictural *L’Atelier du peintre* de Gustave Courbet—; de plus, de nombreuses références picturales et des citations faisant écho à l’histoire de l’art sont indissociables du texte. Plusieurs peintres sont nommés tout au long du récit, mais nous pouvons en souligner deux: Rembrandt et Van Eyck, car ils symbolisent la supériorité de la tradition picturale en opposition à l’art contemporain, et sont présentés aux élèves comme le paradigme de l’artiste peintre. Par ailleurs, les différents groupes sociaux qui s’opposent dans la société de Los Angeles décrite par Grainville fonctionnent comme des allégories de la vie et de

la mort, ce qui pourrait indiquer le recours au sous-genre pictural de la Vanité comme modèle structural. Finalement, la référence au tableau *Les Arnolfini* de Jan Van Eyck agit comme une réflexion inversée sur l'intrigue du récit. En somme, nous pouvons classer toutes ces références présentes dans le texte selon trois axes thématiques, à l'égard de l'histoire de l'art:

1. *L'Atelier du peintre* de Gustave Courbet: l'écriture du pictural.
2. *La Vanité* comme modèle de l'écriture.
3. Le tableau *Les Arnolfini* comme catalyseur du conflit.

Ainsi, pour atteindre notre objectif, et dans une démarche de type comparatiste, nous allons confronter ces référents picturaux et de façon plus spécifique ces genres du portrait de groupe et de la nature morte —car les œuvres d'art et l'esthétique de la Vanité qui participent à la configuration du roman appartiennent à ces catégories artistiques— au texte littéraire de Grainville. Nous nous appuyerons sur le discours qui a été construit sur eux par l'histoire de l'art en tant que discipline académique. Nous ferons aussi appel aux théories de l'intermédialité dans les arts et à ses possibilités créatives dans l'écriture du roman. À travers l'analyse de ces trois grands axes qui deviennent les parties de notre discours, nous arriverons à notre conclusion sur le rôle prépondérant de la peinture dans la création de *L'Atelier du peintre*, ce qui nous permettra, par ricochet, de mettre en évidence la richesse et la singularité de l'œuvre, bien au-delà des éléments habituellement retenus par la critique littéraire.

1. *L'Atelier du peintre* de Gustave Courbet: l'écriture du pictural

La peinture peut devenir modèle de l'écriture par la picturalisation du texte, soit par l'adoption du lexique pictural, soit par l'écriture du pictural. Cette dernière pratique est définie comme le cadrage d'une œuvre littéraire dans un tableau imaginaire. Cette source picturale est manifestée par la construction de scènes suivant la spatialité d'un tableau, généralement une peinture de genre, mais aussi par la référence directe à une peinture dans le titre du roman (Berger, 2004: 188-189). C'est le cas du texte objet de l'analyse. Pour écrire son roman, Patrick Grainville a suivi les linéaments de *L'Atelier du peintre* de Gustave Courbet, son prédécesseur pictural.

Le peintre Courbet s'est représenté au centre de la toile comme médiateur de la société de son temps. Il a placé à droite les personnages qui symbolisent ses convictions artistiques, sociales et morales et à gauche ceux qui représentent la réalité avec toutes ses misères, ses bassesses et sa trivialité. Ce tableau, qui a été refusé par le Salon, a été considéré comme un manifeste contre l'académisme (Musée d'Orsay, 2023). De façon similaire, l'atelier de Grainville montre aussi le peintre au centre de la société de Los Angeles où il veut imposer ses convictions artistiques. Chez Grainville, le côté droit de l'œuvre picturale est occupé par l'atelier du Virginal: "Mon atelier est un ordre, un

cosmos dont je suis l'axe et le *primus movens*. C'est pourquoi il exerce tant de bien sur les âmes malades de mes élèves" (1988: 23); et le côté gauche par le contexte social à Los Angeles: "En dehors de l'atelier règnent la terreur, la guerre, l'histoire et ses embardées meurtrières, le pugilat des peuples" (1988: 23). L'atelier s'oppose au chaos régnant dans la ville. C'est un espace construit pour rétablir l'ordre, où le maître a le pouvoir de choisir celles et ceux qui vont se sauver des fléaux sociaux grâce à leur vocation artistique et à l'obéissance aux règles imposées par celui-ci.

Le peintre erre entre ces deux mondes qui ne sont pas complètement parallèles, puisque c'est en effet dans la dégradation de Los Angeles que les œuvres produites dans l'atelier trouvent leur sincérité et par conséquent leur puissance:

J'ai dit que la violence et la haine dressaient secrètement mes élèves les uns contre les autres. Mais je suis là pour ordonner le ballet, corriger les excès, canaliser les énergies. L'art, cet ogre positif, se nourrit de ces conflits
(Grainville, 1988: 23).

L'atelier de Grainville pourrait être considéré aussi comme un manifeste esthétique contre l'art contemporain, car le protagoniste y voit une menace pour sa vision classique de l'art et surtout de la peinture; les deux ateliers visent à une représentation symbolique de la société de leur époque respective où Gustave Courbet et Le Virginal se considèrent comme les élus. Le peintre Courbet l'avait affirmé par l'expression: "C'est le monde qui vient se faire peindre chez moi" (Musée d'Orsay, 2023); tandis que Le Virginal, le peintre fictif, annonce: "C'est dans mon pinceau que se tient le soleil. L'astre a délégué son rayon le plus sanglant à mon outil de travail" (Grainville, 1988: 8). Les deux ateliers reproduisent la réalité environnante; l'un à travers les allégories, les formes et les couleurs, l'autre par les mots et les personnages: "Mais il se trouve que mon atelier reproduit la grande fracture de la ville. Élèves et poseuses sont en majorité fils et filles de Sodome et Gomorrhe" (Grainville, 1988: 15).

Courbet:

À droite, tous les actionnaires, c'est-à-dire les amis, les travailleurs, les amateurs du monde de l'art. À gauche, l'autre monde de la vie triviale, le peuple, la misère, la pauvreté, la richesse, les exploités, les exploités, les gens qui vivent de la mort (Musée d'Orsay, 2023).

Grainville:

Van Eyck et Rembrandt. Ma mission est d'amener mes élèves devant le regard des pères. Leurs géniteurs sont morts, absents, intermittents. Mes volatiles marihuaneux de Los Angeles, racaille des faubourgs, petits pédés, prostitués, lesbiennes, trafiquants bariolés et voleurs vérolés, Van Eyck et Rembrandt vous attendent (Grainville, 1988: 26).

Le regard critique de la société et le questionnement du monde de l'art et ses principes sont les parallélismes les plus marquants trouvés entre les deux œuvres. Toutes

les deux exposent les inégalités sociales du côté de la “vie triviale”. Chez Courbet elles sont mises en évidence par le groupe formé par un prêtre, un marchand, un chasseur, ¿sous les traits de Napoléon III? un ouvrier inactif et une clocharde, ces deux derniers comme symbole de la misère (Musée d'Orsay, 2023). Grainville, de son côté, met l'accent sur la décadence sociale à travers le personnage d'Adalberto d'Epimamondas, qui ferait partie des exploités:

Les milieux informés de la ville n'ignoraient pas que les affaires d'Epimamondas étaient trop diverses pour ne pas être suspectes [...] Très vite, il s'était rallié à cette industrie du corps et à ce culte de la jeunesse qui obsédaient les classes aisées. Mais il avait affecté la nouvelle religion d'un indice légèrement prostitutionnel. Certaines imputations de proxénétisme et de trafic de drogue flottaient autour des établissements d'Epimamondas (Grainville, 1988: 39-40).

Tandis que les élèves du Virginal seraient les exploités et les bandes criminelles; les Chiens et les Morts seraient, quant à eux, ceux qui vivent de la mort:

Un fait divers me captive depuis quelques semaines : l'affrontement de deux bandes dans les faubourgs. Ces batailles ont lieu du côté de Silver Lake, dans des quartiers durs. Les adversaires appartiennent à deux groupes raciaux différents, des Noirs et des mulâtres de Watts, des Chicanos, immigrés mexicains d'East End. Ils s'entre-tuent (Grainville, 1988: 48).

Par ailleurs, Dirk Murray et son épouse représenteraient les privilégiés: “Dirk est un quadragénaire sans faille, mec nickelé, ingénieur informaticien de la Silicone Valley, ancien élève de l'université de Stanford et membre de l'Académie des sciences” (Grainville, 1988: 58).

La remise en cause du monde de l'art chez Courbet s'effectue par une attaque du peintre à l'académisme, à travers plusieurs allégories qui se mêlent à la “vie triviale”: “On remarque également la guitare, la dague et le chapeau qui avec le poseur masculin stigmatisent l'art académique. Dans cette vaste allégorie, véritable tableau-manifeste, chaque figure représente donc une valeur distincte” (Musée d'Orsay, 2023). La femme nue, debout à côté de l'artiste, a été interprétée comme une femme-muse, allégorie de la Vérité (Musée d'Orsay, 2023), mais, de plus, la position du peintre Courbet, qui lui tourne le dos, pourrait également être une référence au refus de celui-ci envers la tradition artistique que le nu représente (Chilvers, 2009: 59). Courbet aurait pu peindre un tableau du genre historique, le plus acclamé au Salon de Paris, toutefois, avec *L'atelier du peintre*, il a trouvé le moyen d'exprimer son point de vue sur l'art et la société.

Grainville, de son côté, met aussi en perspective la situation des arts visuels de l'époque en opposant les deux courants qui peuplaient la scène artistique: les néoclassiques et les contemporains (Habermas, 1998 [1981]: 36), dont Le Virginal représente les premiers, tandis que les deuxièmes sont joués par Dynamite-Potlatch et son

élève Diego. Il y a une confrontation constante entre la figuration et la figuration libre; la dématérialisation des œuvres et leur théâtralisation contre la condition spatiale de la peinture et sa valeur éternelle, principes incarnés par la peinture de Jan Van Eyck, *Les Arnolfini*:

Les Époux : notre phare. J'allume le spot, une heure après je l'éteins. Il faut que le couple apparaisse sans jamais se banaliser, que la beauté sorte de l'ombre et dise à chacun de ses surgissements : « Je suis l'art, c'est à ma perfection qu'il faut tendre. » (Grainville, 1988: 25).

Le mur est immense. Quarante mètres de long, quatre de haut, parallèle à la mer, mais séparé d'elle par la plage. Il obéit à l'esthétique contemporaine de l'hyperréalisme et de la figuration libre. Diego crée une bande dessinée grouillante, mêlant l'affiche, le pop art, le jazz, métissant les cultures, déversant les références nomades, reggae, publicité, j'en passe (Grainville, 1988: 20).

La conception du mur, l'art qui l'inspire se situent exactement aux antipodes de mon atelier. Nous pratiquons chez moi un réalisme rigoureux, mais hanté. Notre art tend à une reproduction scrupuleuse des corps et des objets ; il s'agit de leur restituer le maximum de précision et de présence. Mais c'est là que le réalisme s'élève jusqu'au surnaturel. Un réalisme visionnaire, telle est ma foi. Mon maître, à cet égard, est Van Eyck. Complètement réaliste, complètement mystique. Complètement précis, complètement sacré (Grainville, 1988: 18).

Le Virginal, comme militant passionné de la tradition, est implacable avec le *happening* du couple Tuteurichie, Totsie et Trevor, car cette œuvre symbolise pour lui la mort de l'art véritable: "Vaste participation totémique. Trevor Tuteurichie érige un autel, un sanctuaire, un mastodonte enveloppé de processions, de thuriféraires et d'idolâtres. Et quand vraiment l'édifice sera saturé, chaque objet calé, chaque don accroché, chaque message enfoui, Tuteurichie fera tout exploser" (Grainville, 1988: 158).

D'un côté, la tradition artistique incarnée par les reproductions de Rembrandt et Van Eyck, et de l'autre, les jeunes disciples marginaux du Virginal, les bandes criminelles de Chicanos et de Noirs, les artistes contemporains Trevor et Totsie Tuteurichie, représentation de la décadence de la tradition artistique, et Adalberto de Epimamondas, qui est un escroc et un pédophile. Nous pourrions convenir que d'une façon générale le roman de Patrick Grainville a été structuré par le tableau de Courbet. Les deux ouvrages proposent une réflexion sur les différents visages d'une société avec ses ombres et ses lumières. Par ailleurs, les deux œuvres d'art pourraient être considérées comme une déclaration d'intention à l'égard du contexte artistique où elles sont parues: manifeste contre les conventionnalismes esthétiques au bénéfice d'un art plus sincère (Gombrich, 1997: 511) pour l'une; contestation au développement de l'art contemporain pour l'autre.

Venons-en maintenant à l'étude du sous-genre pictural de la Vanité pour démontrer comment son essence a modelé l'écriture de Patrick Grainville dans ce roman, autant par la forme que par le contenu. L'auteur aurait trouvé dans l'esthétique de la

Vanité une source picturale en harmonie avec son style baroque sensuel permettant la transmission de sa vision de l'art et de la société.

2. La Vanité comme modèle de l'écriture

En suivant l'organisation thématique de la peinture de Courbet, Grainville a créé des personnages selon la logique des oppositions sociales et artistiques: riches/pauvres; exploités/exploiteurs; contemporains/néoclassiques... Nous pourrions considérer ces oppositions comme des sous-catégories, car elles sont contenues dans les grandes classifications qui suivent: ombre/lumière; mort/vie; jeunesse/vieillesse; beauté/laideur. Ces dichotomies, placées sur la toile symbolique de la société de Venice, transforment le récit en une sorte de "Vanité"; par ailleurs, dans certaines scènes, la distribution et le traitement formel des personnages et des objets ont été façonnés selon la composition d'un tableau, un tableau imaginaire. Nous pouvons en repérer un à travers l'énumération des éléments symboliques de l'atelier du Virginal, une Vanité formée par les objets typiques du sous-genre, dont l'ekphrasis avec la description des objets, leur localisation et la distribution de la lumière sur eux, font un "tableau d'auteur" selon les mots de Bernard Vouilloux (2004: 9-10).

2.1. La forme

Quoique l'intention principale de l'auteur n'ait pas été de créer des tableaux imaginaires dans chaque scène, nous pouvons trouver des descriptions recherchant la spatialité d'une nature morte: "Dans la partie la plus ombreuse de l'atelier, *sur*⁸ un grand mur, s'offre une reproduction des Époux Arnolfini de Van Eyck" (Grainville, 1988: 25).

Le long de *la paroi nord s'échelonnent* des reproductions des autoportraits de Rembrandt. D'abord, 1626, le peintre jeune, son visage rond, hardi, la chair rouge et tendue. L'élan et le panache. Puis, au gré du temps, les traits s'alourdissent, les rides creusent la peau et quadrillent les joues. Bientôt, le visage enflé, cannelé, tapissé de grumeaux de mort [...] Le frais visage des commencements peu à peu gâté, disséqué par le sablier sans remède. Enfin le visage sénile, hébété, l'œil avachi, le cou grêlé, tout cette fragilité ultime, le visage final, épeuré, décharné, pitoyable. La marionnette humaine à son extrémité, tremblante, transparente. La guenille émouvante, le spectre, le crâne de 1669 (Grainville, 1988: 26).

Grainville semble avoir pris un grand plaisir à faire cette description de la décrépitude avec une vaste liste d'adjectifs qui mettent en exergue un lexique foisonnant.

Dans les exemples cités, nous pouvons observer l'intention de spatialité grâce à l'évocation du verbe "s'échelonner", qui produit l'effet de distribution des objets sur un

⁸ Les caractères en italique nous appartiennent et ont pour objet de souligner le phénomène de la spatialité dans ces extraits, il en est de même dans ceux qui suivent.

plan. Cette sensation est renforcée par les substantifs “parois” —surface— et “nord” —direction—. De la même façon, la préposition “sur” et le nom “mur” donnent le sentiment de regarder un vrai tableau dans la première citation.

Comme nous l’avons souligné auparavant, les éléments sont nommés suivant la spatialité d’une peinture pour créer un tableau imaginaire; mais il y a aussi une sensation de fugacité évoquée par le défilé des personnages de la ville dans le miroir:

Le miroir est un vaste rectangle lucide et mobile dans une zone plus sombre de l’atelier. Je puis le faire pivoter, et *il reflète* tour à tour *les objets, les élèves, les poseuses, les visiteurs*, il peut refléter la mer, la terre, le crâne et l’écorché, le grand nu, *les nus éphémères, les corps qui passent* dans l’orbite de notre art. Il a vu les prostitués, les athlètes, les travelos, les surfeurs et les haltérophiles, et tous les personnages, les portraits, les images. Il verra l’avenir, toute scène vient s’inscrire dans ses eaux glacées (Grainville, 1988: 25).

Un défilé, une passerelle, enfin, quelque chose de transitoire, aussi bref qu’un reflet. Grainville réussit à imprimer dans son texte le caractère éphémère des natures mortes sans avoir besoin de dessiner; c’est une Vanité imaginaire, devant laquelle on peut expérimenter les mêmes sensations que celles apportées par une peinture. Mais pour aboutir à son projet, l’auteur créera des allégories de la mort et de la vie à travers les personnages, ce qui donne au récit l’essence du sous-genre pictural.

2.2. Le fond

La Vanité fait partie de la nature morte, elle évoque la fragilité de la vie devant la certitude de la mort à travers l’assemblage d’éléments allégoriques. Ce sous-genre est devenu très populaire pendant le XVII^e siècle dans les pays du Nord où le développement du commerce avait créé un public bourgeois qui cherchait des natures mortes pour décorer ses maisons. Dans ses éléments emblématiques se distingue le crâne par son rapport inévitable à la mort et par conséquent à la futilité de la vie et à son caractère transitoire (Virassamynaïken, 2021a). “Nous serons des crânes. La peinture a baptisé Vanité ce thème du crâne et des plaisirs qui nous détournent de la mort. Le crâne est l’ultime vérité” (Grainville, 1988: 24).

À côté du crâne se trouvait un mélange d’objets également récurrents. Des fruits délicieux avec des fruits abîmés, des fleurs fraîches qui allaient bientôt se faner et les restes d’un repas succulent: c’étaient des allégories de la fragilité de l’existence humaine, du périssable. Les horloges, les sabliers, les bulles de savon et la bougie consommée étaient des éléments évocateurs de la fuite du temps, tandis que les livres, le globe terrestre et les instruments scientifiques représentaient la quête du savoir considérée à l’époque comme un péché d’orgueil; par ailleurs, les pièces de monnaie symbolisaient le désir de richesse et le miroir faisait référence au narcissisme (Virassamynaïken, 2021a). En somme, les Vanités pouvaient s’interpréter à partir du *Memento Mori*: souviens-toi que

tu vas mourir, représenté par le motif du crâne ou *le Carpe diem*: profitez de la vie avant de mourir.

Ces natures mortes proposent un message implicite dans l'assortiment de leur composition où l'opposition mort-vie résulte évidente par la juxtaposition de ses éléments; de même, dans l'atelier du Virginal nous pouvons trouver ces métaphores du périssable utilisées par les peintres: le crâne, l'écorché, le globe terrestre et le miroir (Grainville, 1988: 24). La dichotomie mort-vie devient récurrente dans le récit, à travers des objets spécifiques liés à la Vanité, mais aussi par les allégories du transitoire représentées par les personnages et leurs rapports au Virginal. Nous pouvons remarquer deux oppositions générales à ce propos: la jeunesse et la beauté éphémères des élèves contre la vieillesse et la mort; et la gloire artistique contre la mort.

2.2.1. Jeunesse et beauté éphémères des élèves contre la vieillesse et la mort

La jeunesse et la beauté étaient fréquemment représentées dans les Vanités pour leur condition éphémère. Face aux personnes dans la plénitude de leur beauté, on trouvait des crânes et des squelettes comme un rappel du périssable de ces joies terrestres auxquelles il ne faudrait pas s'attacher (Virassamynaïken, 2021a). Parmi les allégories de cette opposition dans le roman, nous citerons le crâne dans l'atelier du Virginal, la galerie des portraits de Rembrandt de la jeunesse à la vieillesse (Grainville, 1988: 26), le personnage du peintre, un homme d'âge moyen, la chair exposée des modèles pendant les séances de pose (Grainville, 1988: 29-31) et les tableaux d'athlètes et de prostitués: "D'un côté, les athlètes du monde entier, de l'autre les putes, les prostitués. C'est là que nous avons peint des corps vraiment royaux et des corps déchus" (Grainville, 1988: 13).

Les élèves représentent ces fleurs qui vont bientôt se faner et ces fruits délicieux et abîmés à la fois, car leurs attributs sont menacés par les maladies et les dangers en lien avec la prostitution, les drogues et la délinquance. "La beauté n'est que cette fragile soie sur l'arsenal des viandes" (Grainville, 1988: 25).

Notre art se nourrit de leur beauté. Elles doivent posséder la science de leurs corps. Nous les dessinons, nous les peignons. Leurs cuisses, leurs fesses, leurs seins appartiennent à nos crayons, à nos pinceaux et subissent le joug de nos vigilances voraces (Grainville, 1988: 15).

La fragilité de la beauté est mise en évidence à travers le personnage de Lawrence, le seul modèle masculin de l'atelier. Au début du roman, le narrateur fait une description de son physique, il le compare à saint Sébastien, à Hercule... (Grainville, 1988: 11, 13, 31), qui s'oppose aux effets terribles de la maladie dans le corps de l'éphèbe:

Lawrence va pourrir. Cette phrase monstrueuse m'a frappé. Pourrir et mourir. Son corps d'Hercule blanc, sa chair un peu grasse, immaculée, trop tendre, les ourlets, les coussins, les molletons de sa peau... Ses muscles dans leurs manchons... comme ces statues de marbre exposées en plein air, dans les squares

humides, peu à peu piquetées de macules, mouchetées de chiures, tavelées, souillées. Le marbre se couvrant d'une lèpre verdâtre. Lawrence envahi par les kystes, les tumeurs, les ulcères... Chair, chair de genèse, chair plantureuse, chair somptueuse, nourrie, profonde, grands gisements de velours, chair de beau mec mou choyant son luxe, de grand mec callipyge, lourd et galbé, aux cuisses de molosse neigeux, aux pectoraux de lait, au gros cul femelle et musclé, luisante roue de volupté, chair soudain chargée de lourdes fleurs, tachée, infiltrée de pourriture, mangée et putréfiée. Ambulant cadavre, Héraclès pesteux et perclus, jeté à la voirie, masses décomposées, volumes avachis. La chair jusque-là, jusqu'à sa fin dernière... son naufrage de Géricault (Grainville, 1988: 328).

La plume de Grainville est possédée par les peintres de genre des Pays-Bas; ces derniers ont trouvé dans les natures mortes l'opportunité d'explorer et d'exercer les techniques de la peinture à travers un éventail de formes, textures et couleurs présentes dans les divers objets composant une nature morte quelconque. Dans le même sens, l'écrivain utilise les allégories de la vie et de la mort pour libérer sa langue, il inonde le texte d'adjectifs exprimant la pourriture —citation antérieure— ou la splendeur de la chair, de même que les peintres hollandais prenaient un plaisir particulier à peindre le reflet de la lumière sur un rideau persan ou les transparences d'un verre de vin (Gombrich, 1997: 430). Bien que les natures mortes, dont les Vanités des pays du Nord, soient interprétées comme des métaphores visuelles des principes moraux et religieux de l'époque, le plaisir des sens a contribué au perfectionnement de la technique et a fait des peintres néerlandais les maîtres dans la représentation de la nature. De son côté, Patrick Grainville transforme les pages du roman en un champ d'expérimentation, où chaque description, qu'elle soit de la beauté ou de la laideur, réaffirme notre argument selon lequel la Vanité est inséparable de son écriture autant par la forme que par le contenu.

2.2.2. La gloire artistique contre la mort

À la cour des XVII^e et XVIII^e siècles, le motif de l'alchimiste deviendra le symbole des Vanités créées pour réfléchir aux dangers de l'ambition humaine dans le domaine des arts et des savoirs. L'alchimiste représentait la soif de la connaissance à cause de sa recherche de l'élixir de jeunesse et la vie éternelle; sur les tableaux il apparaît entouré d'objets représentatifs de sa convoitise. La prétention des êtres humains de conquérir la totalité du savoir était considérée comme un péché, car ce don appartient seulement au créateur (Virassamynäiken, 2021b). La Vanité de la quête de connaissance dans l'art de la peinture est représentée dans le roman par le personnage du Virginal qui aspire à transmettre une sorte d'éternité à travers la peinture réaliste de portraits: "Il est venu me voir un soir, il connaissait la réputation de l'atelier, notre spécialité du portrait, le prix élevé de mes œuvres. Sans sourciller, il m'a déclaré qu'il voulait que je le rende immortel" (Grainville, 1988: 39).

Le peintre de Grainville est arrogant, il se sent omnipotent pour ses compétences artistiques qui lui ont forgé un statut de maître dans la société: "L'artiste est d'abord

équitable. Ensuite il peut se permettre toutes les extravagances” (Grainville, 1988: 7-8). Il aspire à une maîtrise totale de la représentation de la nature, de façon analogue à l'alchimiste dans son domaine et comme lui, il est entouré des outils de sa recherche: “Les peintres sont terriblement avares ; ils entassent dans leur atelier tous les trésors du monde, animaux empaillés, insectes séchés, pierres rares, pelages, plumages, cristaux, statues. Le plus humble détail vaut d'être dessiné, d'être appris ; reproduit, recréé” (Grainville, 1988: 28).

La gloire est manifestée par la connaissance et l'apprentissage de l'art de la peinture et l'argent qui en découle ; de son côté, la mort est symbolisée par les groupes marginaux, les Chiens et les Morts et les obsessions aberrantes du Virginal pour le sexe et la jeunesse des élèves et modèles, son voyeurisme et la haine nourrie par lui dans l'atelier pour le bien de l'art:

Une célébrité enveloppe mon atelier. Quand élèves ou modèles ont assez de patience pour rester longtemps chez nous, alors, à la sortie, ils trouvent un boulot sûr dans la photographie, la mode, l'audiovisuel. Les meilleurs deviennent peintres. Les princes. (Grainville, 1988: 17-18).

J'ai dit que la violence et la haine dressaient secrètement mes élèves les uns contre les autres. Mais je suis là pour ordonner le ballet, corriger les excès, canaliser les énergies. L'art, cet ogre positif, se nourrit de ces conflits (Grainville, 1988: 23).

La ville est aspirée par notre miroir. Toutes ses gangrènes, ses lèpres nous les buvons, nous les purifions. Nous avons fait des portraits de sénateurs, de stars. Dirk Murray est un savant de pointe. Adalberto est une crapule de premier plan (Grainville, 1988: 27).

La lumière et l'obscurité sont reflétées dans le miroir pivotant du maître, mais dans le roman de Grainville, la Vanité, au-delà de sa fonction traditionnelle, sert à construire le texte en lui donnant des éléments formels qui opèrent comme des allégories, des axes fondamentaux du récit. La mort règne depuis le début du roman comme une menace cachée dans l'atmosphère superficielle de Los Angeles où le luxe et la marginalité cohabitent. Le récit de Grainville comme la Vanité propose une réflexion sur la fragilité de la beauté et de la vie.

La juxtaposition ainsi que l'exploitation d'éléments caractéristiques des Vanités a contribué à la création d'une Vanité littéraire. Toutefois, notre étude n'a pas encore abordé le rôle de la mise en abyme du tableau *Les Arnolfini* dans la construction de l'intrigue du roman. Nous allons maintenant analyser la réutilisation de cette peinture à partir de la logique de l'inversion de ses significations.

3. Le tableau *Les Arnolfini* comme catalyseur du conflit

Dans l'intrigue de ce roman, le tableau de Jan Van Eyck agit comme un miroir intérieur inversé. L'influence ici n'est pas similaire à celle exercée par la peinture de Gustave Courbet dont nous avons parlé précédemment, il s'agit cette fois de multiples

répliques du même sujet des époux qui inversent le sens fondamental de leur représentation picturale; “Car dans ce roman le réemploi des *Arnolfini* se poursuit suivant la logique même de l’inversion, et sous toutes ses formes: retournements de la tradition, des sens d’interprétation, mais aussi de la sexualité et plus encore de la réciprocité” (Arambasin, 1998). C’est la mise en relief du tableau flamand à travers la négation de son essence; être l’allégorie irréfutable du mariage hétérosexuel et l’icône des valeurs artistiques reconnues par la tradition (Grainville, 1988: 18,25).

En effet, à travers la mise en abyme, l’histoire des *Époux* imbriquée dans la narration principale, celle du projet artistique du Virginal, met en évidence des caractéristiques de la société de Los Angeles telles que l’homosexualité, mais aussi les changements dans les conceptions esthétiques, qui sont des principes opposés aux significations du tableau en lui-même et à son statut dans l’histoire de l’art. La peinture flamande est le contraire de ces aspects, car la scène pourrait symboliser l’union du couple, un couple hétérosexuel. Elle a été interprétée comme les fiançailles du couple par des chercheurs dont Erwin Panofsky⁹ (1934: 118-124) et Ernst Gombrich (1997: 243); quoique cette approximation soit réfutée par de nouvelles approches comme l’indique la description de l’œuvre sur le site Internet de la National Gallery: “So who are the people in this intimate setting ? They are clearly husband and wife, and for many years the painting was understood as representing a marriage ceremony, though not anymore” (The National Gallery, 2016-2023)¹⁰. Bien que la peinture ne fasse pas référence à la cérémonie du mariage, nous sommes les témoins à distance de la célébration d’un événement spécial dans la vie du couple. Les ornements choisis pour composer le tableau et les riches vêtements de tous les deux l’affirment (The National Gallery, 2016-2023). En outre, le geste d’unir les mains est, malgré les différents points de vue, un symbole indéniable de l’union et de l’engagement. La fécondité reste explicite par la liaison entre les sexes opposés. En revanche, la société qui nous est présentée par Grainville est définie plutôt par la haine et l’aversion entre les sexes:

L’homosexualité règne dans la ville. Quand j’ai choisi Los Angeles pour m’exiler et renaître, cette image de Sodome et de Gomorrhe a compté. Ce partage strict et ce refus de l’autre. Racisme du sexe. Castes. Clans. Narcissisme despote. La cité

⁹ Panofsky ancre son hypothèse dans le dogme catholique, selon lequel il suffisait d’obtenir le consentement du couple pour réaliser et légitimer le sacrement du mariage à condition que ce consentement fût soutenu par des paroles et actions. Ces paroles et actions sont interprétées sur le tableau par l’action du marié de lever la main et l’union des mains entre les deux ; ces gestes étaient le signe du consentement des vœux matrimoniaux précédemment prononcés. Cependant, l’absence de témoins et même du prêtre dans ces cérémonies (avant le Concile de Trente) voyait la validité de l’acte être remise en cause par un simple changement d’avis des impliqués, selon quelques événements regrettables enregistrés dans des documents médiévaux. Ce fait pourrait expliquer, selon Panofsky, la signature du peintre Van Eyck sur le tableau et globalement la raison d’être de la peinture.

¹⁰ “Alors, qui sont les personnes dans ce cadre intime? Ils sont clairement des époux, alors que pendant de nombreuses années, la peinture a été interprétée comme la représentation des fiançailles, mais plus maintenant” [traduction libre].

est un grand miroir reflétant le même. Femme convoitant la femme, mâle convoitant le mâle (Grainville, 1988: 15).

Par ailleurs, le portrait réalisé par Jan Van Eyck représente l'aboutissement du réalisme dans la peinture flamande. Avec le perfectionnement de la technique à l'huile, attribuée à Van Eyck, l'imitation de la nature atteindra sa réalisation maximale (Gombrich, 1997: 240). Dans le récit, l'art de Van Eyck est un exemple de la concentration, de l'observation et du dévouement nécessaires pour devenir peintre et *Les Arnolfini* représente le symbole du chef-d'œuvre par excellence (Grainville, 1988: 18 ; 25). En plus, la présence du portrait souligne la condition matérielle des œuvres d'art, le principe de l'aura et la mimesis comme le but de la peinture, des caractéristiques en train de disparaître dans l'art contemporain où la théâtralisation, la conceptualisation, la surexposition et la spontanéité dominaient. Il y a deux œuvres d'art imaginaires qui représentent toutes ces caractéristiques et sont pour cette raison l'antithèse de *Les Arnolfini*; "Dynamite-Potlatch et la muraille de Diego" (Grainville, 1988: 20, 157-158). Dans le roman, l'art contemporain est incarné par plusieurs personnages dont Diego un des élèves du Virginal à qui la Mairie commande un projet artistique: "Tout cela sans grande technique et sans concentration, mais soulevé par un enthousiasme désarmant, une générosité brouillonne, une expansion prolix" (Grainville, 1988: 20). Ce sont les paroles du Virginal pour définir l'œuvre de Diego.

La conception du mur, l'art qui l'inspire se situent exactement aux antipodes de mon atelier. Nous pratiquons chez moi un réalisme rigoureux, mais hanté. Notre art tend à une reproduction scrupuleuse des corps et des objets ; il s'agit de leur restituer le maximum de précision et de présence. Mais c'est là que le réalisme s'élève jusqu'au surnaturel. Un réalisme visionnaire, telle est ma foi. Mon maître,

à cet égard, est Van Eyck. Complètement réaliste, complètement mystique. Complètement précis, complètement sacré (Grainville, 1988: 18).

En opposition à l'amour des *Époux*, la haine nourrie par Le Virginal dans son atelier sera le déclencheur de deux assassinats. La mort de l'artiste contemporain Trevor Tuturitchie sera la conséquence directe de la lutte du Virginal pour la restitution de la tradition picturale symbolisée par *Les Arnolfini* (Grainville, 1988: 162, 232). Le Virginal sera tué par Liu, un de ses élèves dont la sœur était l'amante, en vengeance aux outrages subis (Grainville, 1988: 369).

Le Virginal disait que le couple Arnolfini l'avait toujours intrigué: "Je voudrais peindre tout ce qui m'échappe de cette œuvre" (Grainville, 1988: 82). Sa quête à cet égard sera les nombreuses réinterprétations du sujet des époux selon le contexte social contemporain¹¹. Alors, il va essayer à leur place toutes les combinaisons possibles des

¹¹ Selon la chercheuse Luz Aurora Pimentel dans "Ecfraisis y lecturas iconotextuales", les ekphrasis peuvent être classifiées selon la nature des objets plastiques décrits en : *referenciales*, si l'œuvre citée existe en dehors du texte, et *nocionales*, quand l'œuvre est créée avec un but purement fictionnel. Dans *L'Atelier du peintre*, les ekphrasis référentielles cohabitent avec les notionnelles favorisant l'écriture du texte. En effet,

couples à Los Angeles: deux hommes, les chefs des bandes, les Chiens et les Morts (Grainville, 1988: 49), un homme déguisé en femme et le couple impossible formé par ses élèves Ruth et Horace. À travers le fait de repeindre les *Époux* de Van Eyck, Le Virginal revendique la supériorité de l'art de la peinture par rapport à celle de la photographie, et cette ambition justifie son choix d'utiliser d'anciens marginaux et des criminels comme modèles, puisqu'ils seront transfigurés en chefs-d'œuvre grâce au pouvoir de l'art de sublimer une réalité quelconque.

Devant l'impossibilité de capturer la même allure que celle de l'œuvre originale à travers un couple stérile, entre une lesbienne et un homosexuel respectivement, Le Virginal détruira le tableau avant de le finir.

Quel couple je scrutais... quelle question ? L'impossibilité du couple, il m'était facile de l'exprimer avec mes histoires de prostitués, de travelos, de Sodome et de Gomorrhe, tout ce que j'avais peint jusqu'ici. Pourquoi aller déterrer le couple, ce duo d'ancêtres... [...] (Grainville, 1988: 215).

C'est ainsi que toutes les valeurs attribuées par la tradition au tableau de Jan Van Eyck —allégorie de l'union de couple traditionnel, icône de la figuration et de la perfection technique, document d'époque— fonctionnent comme détonateurs de forces en contraposition par l'inversion de leurs significations. Nous pourrions convenir que l'inversion de *Les Arnolfini* constitue le noyau du conflit dramatique.

4. Conclusions

Cette étude a analysé les références picturales dans le roman de Patrick Grainville *L'Atelier du peintre*, dans le but de déterminer leur fonction dans ce texte littéraire et mettre ainsi en lumière des aspects moins observés par la critique. Notre analyse, à la différence des précédentes, n'est pas fondée sur des présupposés linguistiques, nous avons convoqué le comparatisme pour décomposer les rouages de l'écriture de cet auteur, mais en mettant en avant son usage des transpositions artistiques, pas simplement au service de la visualité du langage, mais de la création intégrale du roman. À cet égard, l'atelier de Gustave Courbet peut être considéré comme le squelette de celui de Grainville; cependant, ce qui donne la richesse formelle et conceptuelle à l'histoire, c'est l'appropriation des caractéristiques de la Vanité. De ce fait, si la peinture de Courbet en a été l'ossature, la Vanité a été la chair et le sang du récit, car l'essentiel de l'intrigue est la dichotomie mort-vie et les conséquences qui en résultent. L'auteur la met au service de sa langue foisonnante pour nous rendre témoins du rayonnement de la jeunesse et de la décadence d'une société. Il nous fait voir et sentir à travers ses tableaux littéraires, quitte à nuire parfois à la tension dramatique dans quelques scènes.

selon Pimentel, en décrivant un objet à travers le texte, le poète ou le romancier lui donne de nouvelles significations, et par conséquent le texte ekphrastique devient signifiant (Pimentel, 2012: 3-4).

Par rapport à la peinture de Jan Van Eyck, le renversement des significations de *Les Arnolfini* agit dans deux sens au service de l'écriture; d'un côté, il renforce la perspective du narrateur de Grainville sur les aspects essentiels de l'argument: la chute de la tradition artistique et le rejet entre les sexes et les castes à Los Angeles; de l'autre, il agit comme un détonateur des conflits.

En analysant les trois sources picturales essentielles qui soutiennent l'argument et qui en même temps déclenchent une écriture plus visuelle que narrative, pleine de références artistiques, il est possible de convenir que la peinture comme modèle de l'écriture favorise la création d'œuvres littéraires. Ces romans se distinguent par leur singularité formelle et conceptuelle. De plus, le texte examiné est l'évidence incontestable de la maîtrise de Patrick Grainville dans le roman contemporain de l'artiste au-delà du baroque et du sensualisme attachés à son profil littéraire. L'originalité de ce type de roman dont l'intermédialité est un des traits distinctifs et l'impact que ce fait pourrait avoir sur la scène artistique contemporaine semblent expliquer, entre autres choses, le retour du sous-genre en France de la fin du XX^e siècle jusqu'à présent. Mais il s'agit là, bien évidemment, d'un autre sujet, sans doute passionnant, qui excède le cadre et les objectifs de cet article.

Références bibliographiques

ARAMBASIN, Nella, 1998. "Les Époux Arnolfini de Van Eyck, une écriture critique contemporaine" in Pickup, I. et Baron P. Eds. *Aspects de la critique*, 87-99: < <https://books.openedition.org/pufc/1966> > [04-01-2023].

BERGEZ, Daniel, 2004. *Littérature et peinture*. Paris, Armand Colin.

BORDELEAU, Francine, 1991. "Patrick Grainville: la flamme et l'orage" in *Nuit blanche*, n° 44, 42-44: < <https://www.erudit.org/fr/revues/nb/1991-n44-nb1090608/19925ac.pdf> > [15-04-2021].

CALAND, Fabienne Claire, 2008. "La plume de Grainville contre l'œil du Virginal. Ordonnance symbolique et désordre de la langue" in *Protée*, n° 36-1, 59-67 Département des arts et lettres - Université du Québec à Chicoutimi [[Téléchargé](#) 9-01-2023].

CHEREL, Guillaume, 1998. "Patrick Grainville 'Le roman baroque, c'est aller à l'excès, le mélange des genres, l'horreur du vide'" in *Regards.fr.*: < <http://www.regards.fr/archives/archives-web/patrick-grainville-le-roman,1049> > [10-04-2021].

CHILVERS, Ian, 2009. *Arte al detalle siglo XIX*. Trad. de Dorling Kindersley Limited, Barcelona, Dorling Kindersley Limited.

FRANCO, Bernard, 2016. “Le roman sur l’art, à la croisée de la fiction et du discours critique” in *Cairn.info. Revue de littérature comparée*, nº 358-2, 31-137: <<https://www.cairn.info/revue-de-litterature-comparee-2016-2-page-131.htm> > [01-07-2021].

GOMBRICH, Ernst, 1997. *La historia del arte*. Trad. de Rafael SantosTorroella, Decimosexta ed. en español, Londres, Phaidon Press Limited.

GRAINVILLE, Patrick, 1988. *L’Atelier du peintre*. Paris, Éditions du Seuil.

HABERMAS, Jürgen. 1998 [1981]. “La modernidad, un proyecto incompleto” in Foster, Hal (ed.). *La posmodernidad*. 4ta. ed. Barcelona, Kairós, 19-36.

MÁRQUEZ HERNÁNDEZ, Alexis Brunilda. 2022. *La concepción del arte en la novela francesa contemporánea del artista: Grainville, Le Guillou, Houellebecq*. Thèse de doctorat, Universidad Complutense de Madrid.

Musée d’Orsay, 2023. *L’Atelier du peintre. Les collections*: <<https://www.musee-orsay.fr/fr/oeuvres/latelier-du-peintre-927#artwork-bibliography>> [04-02-2023].

PANOFSKY, Erwin, 1934. “Jan van Eyck’s Arnolfini Portrait” in *The Burlington Magazine for connoisseurs*, Vol. 64 nº 372, 117-127: <<https://www.jstor.org/stable/865802>> [9-01-2023].

PIMENTEL, Luz Aurora, 2012. “Ecfraisis y lecturas iconotextuales” in *Poligrafías. Revista de Teoría Literaria y Literatura comparada*, nº 4, 3-4: <<https://revistas.unam.mx/index.php/poligrafias/article/view/31343>> [05-07-2023].

REBOUL, Anne-Marie, 1997. “*Les romans de l’artiste de tradition latine*”: <https://eprints.ucm.es/15952/1/L_E_S___R_O_M_A_N_S__ARTISTES.pdf> [8-12-2020].

REBOUL, Anne-Marie, (sous la direction de). 2021. *L’artiste et son œuvre dans la fiction contemporaine*. Bruxelles, Peter Lang.

The National Gallery, 2016-2023. The Arnolfini Portrait, Jan van Eyck. *Art and Artist*: <<https://www.nationalgallery.org.uk/paintings/jan-van-eyck-the-arnolfini-portrait#VideoPlayer95520>> [05-01-2023].

VIRASSAMYNAÏKEN, Ludmila, 2021. “Fragile jeunesse”, Musée des Beaux-Arts de Lyon (présentatrice) *Exposition À la mort, à la vie ! Vanités d’hier et d’aujourd’hui*, [Audio en podcast], 26 novembre 2021: <https://soundcloud.com/lyon_musee_beaux_arts/introduction-a-la-section-3-fragile-jeunesse?in=lyon_musee_beaux_arts/sets/a-la-mort-a-la-vie-vanites> [02-01-2023].

VIRASSAMYNAÏKEN, Ludmila, 2021. “Vanités des vanités”, Musée des Beaux-Arts de Lyon (présentatrice) *Exposition À la mort, à la vie ! Vanités d’hier et d’aujourd’hui*, [Audio en podcast], 26 de novembre de 2021: <https://soundcloud.com/lyon_musee_beaux_arts/911-introduction-a-la-section-4-vanite-des-vanites?in=lyon_musee_beaux_arts/sets/a-la-mort-a-la-vie-vanites> [02-01-2023].

VOUILLOUX, Bernard, 2004. *Tableaux d’auteurs. Après l’Ut pictura poesis*. Saint-Denis, PUV.