

ALEKSANDRA KOMANDERA
Université de Silésie à Katowice, Faculté des Sciences Humaines
aleksandra.komandera@us.edu.pl
ORCID 0000-0002-1344-2081

Le contexte d'écriture, le contexte de lecture et la présence du pictural dans *Le Turquetto* de Metin Arditi

The Context of Writing, the Context of Reading and the Presence of the Pictural in *Le Turquetto* of Metin Arditi

Abstract

This paper presents the importance of art in Metin Arditi's life and work and examines if his novel *Le Turquetto* can be considered an example of pictural writing. First, we present the context of writing and the role of art in the writer's personal experience. Then, we describe different thematic and formal manifestations of the pictural in his text, based on Liliane Louvel's typology, to verify how intermedial references between literature and painting influence the reader's reception.

Keywords: Arditi; context of writing; context of reading; pictural; intermediality; *Le Turquetto*

Mots clés : Arditi ; contexte d'écriture ; contexte de lecture ; le pictural ; *Le Turquetto*

Dans l'« Introduction » au numéro de *Cahiers de Narratologie* (2/2012) consacré au sujet et à l'art dans la prose française entre 1990 et 2012, Elisa Bricco et Nancy Murzilli observent : « Depuis les années 2000, on constate que la littérature, la narration fictionnelle notamment, se tourne de plus en plus vers les autres arts. [...] les influences réciproques entre les différentes formes de la création artistique constituent aujourd'hui un champ privilégié de la recherche en littérature et en art parce que ces liaisons se multiplient et acquièrent de nouvelles configurations » (<https://journals.openedition.org/>

narratologie/6639?lang=es [consulté le 28/04/2023]). L'intérêt croissant pour différentes disciplines artistiques et le fait de les présenter en dialogue impliquent une hybridation des pratiques de création au sein d'un même art ou média. Comme le phénomène des convergences interartistiques ou intermédiaires repose sur l'interaction de codes sémantiques différents, on recourt à de nouveaux outils d'analyse ou modèles conceptuels pour définir les œuvres qui dépassent les cadres normatifs habituels.

Parmi les auteurs favorisant dans leurs œuvres la rencontre entre différents arts, Metin Arditi occupe une place certaine. Son écriture se présente comme un espace littéraire propice à des coprésences d'arts divers, à des échanges entre plusieurs disciplines, étant donné sa biographie à la frontière de plusieurs langues, cultures, lieux d'habitation et les professions qu'il a exercées. Cet écrivain à succès né à Ankara en 1945 commence sa carrière romanesque en 2004 avec *Victoria-Hall* et acquiert rapidement une grande renommée grâce à plusieurs livres récompensés par des prix. Ses débuts littéraires sont surtout marqués par les essais¹, mais il est aussi l'auteur de récits, de monologues destinés à la scène et d'une série de « dictionnaires amoureux »². C'est la relecture de Franz Kafka qui l'oriente définitivement vers la fiction. Chez Metin Arditi la reconnaissance d'une allégeance artistique particulière semble combiner l'éducation reçue, la culture d'origine, des événements marquants, des sources d'inspiration et le contexte sociétal hybridé dont l'auteur tient compte, et se manifeste dans sa vision artistique d'écrivain.

De cet univers foisonnant, qui se reflétera dans son œuvre, se détache une inclination pour la peinture. La présence significative des rapports entre l'écrit et le pictural qui structure *Le Turquetto* (2011) nous incite à situer l'écriture de Metin Arditi au croisement de deux arts, qui contribuent à son écriture picturale ou, pour reprendre les concepts plus actuels, à l'« interartialité » (Moser : 2007) ou à l'« intermédialité » (Méchoulan : 2003) de son œuvre. Nous examinerons trois modalités liées à l'insertion de la peinture dans le texte, que nous rapporterons métaphoriquement aux éléments de l'art visuel : d'abord, l'encadrement, qui recouvrira le contexte d'écriture, avec la question de l'origine de cette ouverture aux arts ; ensuite, le détail, c'est-à-dire, les manifestations concrètes du pictural dans le texte ; enfin, la perspective, dans laquelle nous nous pencherons sur le contexte de lecture. Nous nous appuyerons sur des travaux théoriques et critiques consacrés aux affinités entre écriture et peinture.

L'encadrement

L'ouverture de l'écriture de Metin Arditi à l'art pictural s'inscrit d'une part dans la longue tradition des échanges ou correspondances entre les deux arts, depuis *l'ut pictura poesis* d'Horace, qui a occasionné des formes d'interaction originales et des débats sur ces rapports dans une perspective herméneutique, et remonte d'autre part à son passé. Né dans une famille juive, il quitte la Turquie à l'âge de sept ans pour recevoir son éducation en Suisse. Éloigné du pays natal, ne pouvant voir fréquemment sa famille, Metin Arditi passe onze ans dans un milieu fermé et hiérarchisé. Le seul réconfort pour lui réside dans ses activités artistiques. Il dira plus tard : « Les arts m'ont sauvé. Ils m'ont offert les plus belles des émotions, disons celles qui se rapprochent le plus de celles ressenties lorsqu'on est dans les bras de sa maman »

1 Ce sont ses essais sur Machiavel (*Le Mystère Machiavel*, 1999), La Fontaine (*Mon cher Jean... de la cigale à la fracture sociale*, 1997 ; *La Fontaine, fabuliste infrequentable*, 1998) et Nietzsche (*Nietzsche ou l'insaisissable consolation*, 2000).

2 Les dictionnaires sont publiés par Plon : *Dictionnaire amoureux de la Suisse* (2017), *Dictionnaire amoureux de l'esprit français* (2019), *Dictionnaire amoureux d'Istanbul* (2022).

(<https://www.consultor.fr/articles/metin-arditi-le-chercheur-de-verite> [consulté le 06/02/2023]). C'étaient la musique, l'écriture, la lecture et le théâtre qui occupaient son temps libre et le consolait. Dans *La Chambre de Vincent*³, livre plus personnel, il évoque le précieux réconfort que lui a apporté un rôle joué sur scène : « La gloire d'un seul jour rattrapait la mélancolie des autres » (<https://www.letemps.ch/culture/metin-arditi-prince-lettre> [consulté le 20/09/2022]). Cherchant un remède dans l'art contre les sentiments d'abandon et d'injustice, Metin Ardit ne vit pas de révolte et, au seuil de l'âge adulte, il se plie à la volonté de son père et choisit la carrière scientifique (la physique, le génie atomique, le MBA, les affaires, l'immobilier). L'art reviendra plus tard, lorsqu'il s'engagera comme mécène : il soutiendra de multiples initiatives culturelles et créera de nombreuses fondations.

Ce contexte personnel, où différents arts et disciplines se croisent déjà, apporte une lumière sur la présence du pictural dans *Le Turquetto*. En fait, la question de l'art est mise au premier plan dans ce « roman d'artiste », et elle est développée en « conflit entre la créativité artistique et les exigences de la vie sociale » (<https://hal-u-picardie.archives-ouvertes.fr/hal-03482415/document> [consulté le 15/02/2023]). La première partie du roman, située à Constantinople en 1531, raconte l'histoire d'un père et d'un fils qui éprouvent de la honte l'un pour l'autre, car le premier est employé au marché aux esclaves, et l'autre possède un grand talent dans une activité interdite par sa religion : le dessin. Après une ellipse de 43 ans, le lecteur retrouve l'enfant, devenu adulte, à Venise où il se réalise dans l'art : après avoir été formé à l'atelier du grand maître Titien, Elie Soriano, alias Ilias Troyanos, est devenu un peintre célèbre surnommé le Turquetto. Le héros développe son grand talent, mais l'art va lui occasionner un drame personnel : au sommet de sa carrière, sa renommée et son succès sont détruits par la découverte du mensonge autour de son identité.

Dans ce rapide résumé de la trame, on observe que la présence de la peinture est introduite à travers le personnage du peintre et par la représentation du contexte artistique de Venise au XVI^e siècle, avec la place prépondérante que l'art y occupait, les esthétiques artistiques dominantes, les rivalités des confréries et des riches qui transparaissaient dans leurs commandes d'œuvres picturales sacrées ou profanes. En incorporant dans son travail d'écriture ses connaissances interdisciplinaires, l'écrivain se présente comme un véritable historien de l'art. Il fait de « la peinture, miroir de la société », pour reprendre les mots de Jean Arrouye (2019 : 105–116), qui lit *Le Turquetto* comme un reflet de la Venise de la Renaissance sur les plans religieux, social et politique, avec le fanatisme, l'intolérance, le mépris envers les Juifs, les conflits entre les influents. Cela explique en partie le choix du dénouement de l'histoire : la révolte contre cet univers étouffant à travers l'art. Le Turquetto peint une Cène dans laquelle il s'attribue le rôle de Judas, et cet aveu entraîne sa condamnation à mort par le tribunal du Saint-Office et la disparition de son œuvre dans un autodafé, à une exception près⁴.

La référence initiale à la peinture par le biais du personnage et du cadre spatio-temporel annonce les échanges entre le scripturaire et le pictural. Avant de les décrire, revenons sur l'aspect terminologique, voire méthodologique. Bien que ce roman ait été publié à l'époque où la littérature générale s'est tournée vers les autres arts, phénomène d'ordre intermédial, nous précisons que notre perspective est celle des correspondances du point de vue des arts, avec leur fonction esthétique, et non pas du point

3 Le livre (Zoé, 2002) alterne les souvenirs d'enfance de Metin Ardit et les réflexions sur le message des œuvres de Vincent Van Gogh.

4 Jean Arrouye établit un parallèle entre le Turquetto et un peintre hollandais ayant réellement existé, Johannes van der Beeck, dit Torrentius, dont l'œuvre, à l'exception d'une nature morte, a été brûlée (Arrouye 2019 : 115–116).

de vue des médias, qui, selon Jürgen E. Müller, renvoient aux « aspects matériel et communicationnel d'un dispositif » (<https://doi.org/10.7202/024818a> [consulté le 28/04/2023]). De ce fait, notre analyse se focalise sur les relations intermédiales et interartistiques plutôt dans la textualité, et moins dans la matérialité. De surcroît, de ces deux outils d'analyse, l'interartialité semble correspondre mieux au dialogue entre le texte littéraire et la peinture instauré dans *Le Turquetto* : « L'intermédialité opère dans un domaine qui inclut les facteurs sociaux, technologiques et médiatiques, alors que l'interartialité se limite à la reconstruction des interactions entre les arts et les procédés artistiques, et s'inscrit plutôt dans une tradition 'poétologique' » (Müller 2006 : 101). Toutefois, sans entrer dans un débat terminologique, si nous nous référons à l'approche intermédiaire, c'est au sens large des réflexions sur les ressemblances et différences entre l'écriture et la peinture, sur les procédés par lesquels les deux arts essaient de restituer l'autre structure médiatique, ou sur le contexte qui conditionne les échanges entre le scripturaire et le pictural.

Le détail

En général, les techniques permettant d'inclure du pictural dans un texte, qui ne cessent d'inspirer la réflexion théorique sur le dialogue entre littérature et art, peuvent prendre des formes variées : la peinture peut être sujet d'un texte littéraire, un peintre peut devenir héros de fiction, un roman peut contenir des réflexions esthétiques sur l'art ou tenter d'imiter un style de peinture particulier dans sa forme. Ces techniques renvoient alors à des noyaux – à des thèmes et formes –, sur lesquels nous nous attarderons.

Le premier groupe – les thèmes picturaux – se manifeste, dans *Le Turquetto*, dans les descriptions des méthodes de travail du peintre, des ateliers et de la réception de l'œuvre picturale.

Les techniques utilisées par l'artiste s'associent à deux étapes de sa vie. D'abord, l'auteur décrit son apprentissage de la calligraphie auprès de Djelal Baba, qui transmet au jeune héros les secrets de la fabrication de l'encre et le sensibilise au détail. Malgré les interdits religieux et les réprimandes de son père, le garçon fait aussi des dessins inspirés des fresques d'une église orthodoxe ou des scènes quotidiennes. Il s'y exerce d'abord mentalement, en imaginant des portraits : « Elie s'asseyait en tailleur, fermait les yeux, cachait son visage de ses mains et, tout à l'intérieur de lui-même, s'imaginait en train de dessiner. Une mine de plomb à la main, il traçait un premier trait, par exemple un ovale de visage ou une ligne d'épaule, puis un deuxième, comme s'il dessinait vraiment, et ainsi de suite jusqu'à ce que le dessin soit en place. Il le regardait alors avec intensité, ajoutait ici une ombre, là un dégradé, fronçait un regard, marquait une tension sur un muscle, exactement comme si tout ce qu'il faisait était réel » (Arditi 2011 : 15–16). Le passage cité, qui met en relief le talent de l'enfant, devient aussi sous la plume du romancier un vrai tableau, celui d'un artiste en train de peindre, une image mentale qui prend forme à la lecture. L'auteur souligne également le côté salutaire de l'art qui rassure et libère le protagoniste des interdits : « Dans de tels instants, un sentiment de suprématie le portait tout entier. Rien ne lui semblait impossible. Il travaillait à la plume, au pinceau, ou à la mine d'argent, utilisait mille couleurs, donnait des effets d'ombre ou de clair-obscur, en un mot, il dessinait selon son bon vouloir. Il était, enfin, maître de sa vie » (Arditi 2011 : 16).

Ensuite, le travail de l'artiste est montré de la perspective du peintre reconnu. Comme apprenti, Elie suit le style du maître et peint en coloriste. Mais les fresques de la chapelle des Scrovegni à Padoue

l'éclairent sur la technique à adopter, qui réunit le trait précis de la calligraphie et les couleurs : « Sa manière de peindre se transforma. Une obsession de netteté l'envahit et il commença chacune de ses toiles par une esquisse élaborée. Il retrouva les gestes de la calligraphie, et fabriqua tous ses vernis à partir de cristaux d'encens, de la même manière que Djelal les utilisait comme liant pour ses encres » (Arditi 2011 : 100). Désormais, il est connu comme « le seul à avoir réussi la fusion miraculeuse du *disegno* et du *colorito*, de la précision florentine et de la douceur vénitienne » (Arditi 2011 : 89). L'idée d'unir la calligraphie et la peinture se présente ici comme une mise en abyme des jeux intermédiaires : la réflexion sur l'esthétique hybride menée par le peintre peut refléter celle de l'écrivain sur son mode d'écriture dans un contexte riche en interactions interartistiques.

Le deuxième indice thématique de la picturalité apparaît dans la présentation des ateliers, avec leur organisation, les relations entre l'apprenti et le maître et les rapports entre le peintre et le modèle. Le narrateur rappelle d'abord l'apprentissage d'Elie auprès du Titien et montre le fonctionnement des ateliers, avec les étapes nécessaires pour gagner la maîtrise de l'art : « Elie avait appris à récurer des brosses, fabriquer des enduits (de trente sortes au moins), broyer des cristaux (jusqu'à obtenir le granulé juste), mélanger les poudres aux huiles et aux résines, et, pour chaque nuance, à obtenir les proportions parfaites, les couleurs et les transparences. Après deux ans d'atelier, il eut le droit de préparer les couches de fond. D'abord les simples, puis celles qu'il fallait appliquer en dégradé. Un an encore et il put travailler le fini des toiles. Il apprit à peindre des drapés, des dentelles et des visages, des chevelures et des nez, des bouches, des oreilles, et, pour finir, des mains, des gants et des regards. Un an plus tard, on le mit à reproduire certaines œuvres du maître dont on lui commandait des copies » (Arditi 2011 : 96). Ces informations sont complétées par des précisions concernant les confréries, les commandes d'œuvres sacrées ou de portraits flatteurs. Avec les mots, la littérature reflète symboliquement la réalité du milieu artistique vénitien de la Renaissance. C'est un trait qu'elle partage avec la peinture, laquelle repose sur le rapport analogique entre la figuration visuelle et l'objet (Bergez 2004 : 45).

Quant à la relation maître-apprenti, elle est présentée en filigrane dans le roman, pourtant son poids est déterminant. Les scènes d'interaction entre les deux sont en fait peu nombreuses, mais le texte fait sentir remarquablement la gratitude et l'estime de l'apprenti envers le maître. Elie est reconnaissant envers le Titien de l'avoir initié aux arcanes de la peinture. En signe de reconnaissance, il lui offre un tableau, le portrait de son père en jeune patricien. Au moment de sa révélation, Elie se rappelle aussi les leçons reçues de Djelal Baba et décide alors de fusionner ses deux éducations : « [...] la vérité de son art se trouvait là, dans la prolongation de cette pensée, qu'il fallait peindre de manière à la fois tendre et nette, somptueuse mais fidèle au trait, comme la calligraphie de Djelal Baba. Ce qu'il avait appris du maître devait trouver sa place dans une peinture nouvelle, qui marierait la précision du dessin à la magnificence de la couleur » (Arditi 2011 : 100). Le choix du protagoniste est marqué par une nuance intermédiaire des enjeux esthétiques : l'originalité peut surgir du changement de posture auctoriale, de l'interaction de différents arts.

En ce qui concerne les rapports peintre-modèle, ils jouent un rôle décisif dans la trame. Rachel, une jeune Juive du ghetto vénitien qu'Elie embauche comme modèle, suscite en lui un sentiment d'embarras ; il éprouve à la fois de l'angoisse et du soulagement. Ce personnage féminin sert de véritable déclencheur du processus qui conduira Elie à révéler son passé et à reconnaître sa vraie identité. Caché sous son faux nom d'orthodoxe converti, Ilias Troyanos, il a évité tout contact avec les Juifs, mais avec Rachel, il se

retrouve brusquement devant son passé. D'une part, la figure du modèle est un autre élément du pictural, de l'autre, elle devient prétexte à s'exprimer sur le statut des Juifs au temps de la Renaissance.

Le thème de la réception de l'œuvre d'art – la troisième manifestation de la picturalité –, occupe les trois premières parties du roman. Au début, l'auteur présente Elie comme un enfant génial. Un pope qui regarde le dessin d'une mosaïque copiée par Elie s'étonne : « Le dessin manquait d'habileté, mais sa construction était saisissante. La disposition des personnages, les proportions, le mouvement d'ensemble, tout y était. La quantité de détails qu'avait reproduite Elie l'avait laissé incrédule » (Arditi 2011 : 62). Arsinée, une fournisseuse et testeuse de concubines, se rend compte que l'enfant a un regard pénétrant, transperçant tous les secrets des personnes observées. L'étonnement et l'admiration manifestés devant les premiers dessins d'Elie reviennent ensuite dans les réactions des commanditaires des œuvres et du public au moment de la présentation de la Cène, peinte dans le réfectoire de la confrérie de Filippo Cueno. La scène du dévoilement rappelle le thème des salons, pendant lesquels le public découvrait des œuvres de peintres ou de sculpteurs vivants. L'auteur réussit à saisir l'atmosphère d'une telle exposition : « Il y eut un "Oh" général. Cuneo devint blanc. Le souffle court, il murmura : – *Oddio*... Le doge ouvrit la bouche mais n'émit aucun son. Chacun cherchait à retrouver ses esprits. Le tableau qui venait d'être dévoilé était d'une beauté, d'une force, et d'une audace jamais vues. Mais ce n'était pas celui que les convives attendaient » (Arditi 2011 : 155). Le pictural surgit ici également dans la mise en abyme du thème de la peinture vénitienne. Les noms des grands peintres vénitiens, dont les apôtres de la Cène ont les traits, sont évoqués par les spectateurs : le Titien, les frères Bellini, le Véronais, le Tintoret. Après le premier choc, le public commente la toile avec vivacité et frénésie, et toute la scène rappelle l'hypotypose, procédé qui consiste à présenter un récit ou une description à la manière d'un tableau. La représentation de Jésus et de ses apôtres en rabbins et l'inclusion de symboles de la religion juive renvoie aux conventions qui régissaient la peinture sacrée à l'époque, ce qui est un signe de la dynamique intermédiaire du roman.

Une dernière attitude que nous pouvons associer aux réactions du public réside dans la tentative du nonce Gandolfi de sauver les toiles de l'autodafé. C'est ainsi que s'expliquerait la disparition totale de l'œuvre du Turquetto, à l'exception d'un portrait offert au Titien, dont la signature aurait été contrefaite par ce dernier dans un acte « indigne [...] même obscène » (Arditi 2011 : 227), mais salvateur.

La perspective

Les manifestations du pictural au niveau technique doivent être saisies dans le contexte de la lecture, parce que ce type de présence de la picturalité se déploie en fonction de la « compétence esthétique » du lecteur (<https://books.openedition.org/pur/40826> [consulté le 13/02/2023]). Nous vérifierons si elle contribue à la restitution par le texte de l'aspect visuel de la peinture. Les manifestations du pictural sur le plan formel dans *Le Turquetto* seront examinées en référence à la typologie de l'inscription du pictural dans le texte littéraire proposée par Liliane Louvel. Cette théoricienne différencie plusieurs marqueurs en fonction de leur degré de saturation picturale, entre autres la vue pittoresque, le tableau vivant, la description picturale et l'ekphrasis (<https://books.openedition.org/pur/40826> [consulté le 13/02/2023]).

La vue pittoresque, qui s'applique aux lieux à dimension évocatrice, crée l'effet pictural par la réminiscence : « L'effet-tableau se produira par le truchement de la mémoire, qui souvent « recompose »

les détails d'une scène en tableau « pittoresque », donnant ainsi accès au sens caché d'un souvenir » (*ibidem*). Metin Arditi obtient cet effet pictural par les descriptions des paysages ou des situations qu'Elie voudrait peindre à Constantinople, où il s'est enfui de Venise grâce à l'aide du nonce Angelo Gandolfi. Les scènes du repas offert aux gueux par le sultan deviennent un spectacle « d'une force et d'une sérénité inouïes » (Arditi 2011 : 251) ; l'atmosphère du Bazar est dominée par les regards perspicaces, les cris et les gestes ; le coucher du soleil réveille le plaisir des gestes du peintre : « Et le soir, lorsque le soleil d'Andrinople se couchait aux coupes des reflets d'argent mêlés de vert, Elie avait devant lui la beauté indicible du Bosphore incendié, ouvert sur l'infini » (*ibidem*). Pour Elie, ces scènes rappellent le bonheur d'artiste perdu ; pour le lecteur, les détails saisis peuvent activer sa mémoire en quête de tableaux représentant le grand bazar de Constantinople (par François d'Orléans ou Amadeo Preziosi), le paysage du Bosphore (un véritable *topos* de la peinture, représenté par Ivan Aivazovski, François Prieur-Bardin ou Charles Clément Calderon) et les levers et couchers de soleil. L'effet pictural s'intensifie avec les associations faites par le lecteur, qui adopte de nouvelles postures devant ces jeux interartiels.

Des tableaux vivants, c'est-à-dire des passages dépeignant des « personnes arrangées en des poses “parlantes” reproduisant un tableau ou une scène célèbre de l'histoire » (<https://books.openedition.org/pur/40826> [consulté le 13/02/2023]), peuvent être identifiés dans les descriptions du marché d'esclaves. Elie observe la scène de présentation d'une jeune captive : le marchand, la fournisseuse qui déshabille l'esclave, le vizir qui la scrute de près forment un arrangement significatif. L'impression qu'il s'agit d'un tableau vivant est accentuée par le fait que la scène est vue par Elie de l'extérieur, du haut de sa cachette, qui lui donne une vue complète. D'ailleurs, cette perspective fait de lui un « personnage-voyeur », ce qui est une autre marque de la picturalité (Louvel 1997 : 485). Pour le héros, ces scènes sont des leçons d'anatomie dont il profitera une fois devenu peintre. À travers la focalisation passant par Elie, Metin Arditi réussit à faire sentir la honte, l'épouvante de la captive et la concupiscence du vizir.

La description du marché d'esclaves se rapproche aussi de la description picturale. Dans ce type de marqueurs, « le lecteur devra ‘savoir’ reconnaître le pictural [...] » (Louvel 1997 : 481), ce qui indique l'importance de la compétence esthétique du lecteur. Ici, le lecteur peut découvrir des allusions à la peinture orientaliste, aux tableaux *Le Marché d'esclaves* de Jean-Léon Gérôme ou *Le Marché d'esclaves* d'Horace Vernet. De plus, la description picturale se distingue par des « opérateurs d'ouverture et de fermeture du texte à l'image » (<https://books.openedition.org/pur/40826> [consulté le 13/02/2023]). Dans l'extrait évoqué, ces opérateurs correspondraient aux moments où Elie s'installe au galetas pour observer les marchands et les esclaves et où il quitte sa cachette.

Le cas de l'*ekphrasis*, enfin, est particulier parce qu'il prend dans *Le Turquetto* la forme d'un jeu proposé dans le paratexte. Le roman commence par une note au lecteur dans laquelle l'écrivain évoque une analyse du tableau du Titien, *L'homme au gant*, effectuée à l'occasion de l'exposition organisée à Genève en 2001. Selon le rapport, qui suit la note, la signature de cette toile présente une anomalie chromatique. Dans le nom de l'auteur « Ticianus », la lettre T diffère des suivantes par une autre couleur, ce qui peut signifier que la signature aurait été faussement attribuée au Titien. De plus, l'expertise du vernis du tableau révèle la présence d'encens, dont l'utilisation ne correspond pas à la technique utilisée au XVI^e siècle. Cet élément du paratexte est faux, mais Metin Arditi mène l'histoire d'une telle façon que le lecteur commence à croire à la supercherie du grand peintre de la Renaissance, qui aurait contrefait la signature de son disciple. Or, le tableau réel qui nourrit la trame du roman sert de prétexte à entamer des

réflexions sur la quête identitaire, le rôle de l'art, les conventions et préceptes imposés dans la famille, les sociétés et les religions.

250

La description du tableau *L'homme au gant* est faite au moment où Elie Soriano le peint. Dans la typologie des rapports entre texte et image établie par Bernard Vouilloux, cette description se rapproche plutôt de l'allusion, car elle renvoie au tableau sans le nommer, à la différence de l'énoncé référentiel, qui se distingue par l'emploi explicite du nom du peintre et du titre du tableau (Bernard Vouilloux 1994 : 27). Pourtant, le lecteur se rappelle la note et le rapport liminaires et peut identifier le tableau. Sous cet angle, la description du tableau s'inscrit en partie dans la catégorie de l'*ekphrasis*. En partie, car l'œuvre picturale est perçue en parallèle avec la description de la préparation de la toile. Les étapes du travail correspondent aux étapes de la perception du tableau, de la vue globale aux détails. L'ordre de la description semble suivre les mouvements de l'œil d'un spectateur :

Il commença le portrait d'un jeune patricien, le bras gauche en appui sur un bloc de marbre rose, dans un laisser-aller qui lui donnait grande allure. Sa main gauche, vêtue d'un gant, en serrait un autre, très chiffonné, et Elie peindrait ses deux gants emmêlés avec tant de finesse qu'ils sembleraient surgir de la toile. Il mettrait dans son regard cette sorte d'impatience bienveillante qu'ont seuls certains riches, et rendrait tous les détails de sa personne avec une précision extrême. Pour les couleurs, il userait d'une palette restreinte, à l'exception d'une touche de rouge orangé, pour le bijou que porterait le jeune homme. Le reste du portrait serait dans les tonalités blanches, grises et noires, faites de blanc de plomb, d'ocre et de terre d'ombre (Arditi 2011 : 168).

Conclusion

Le roman de Metin Arditi montre que le dialogue entre les arts, littérature et peinture, n'a perdu rien de son inspiration créatrice. Nous avons vu plus haut les sources de la prédilection de l'auteur pour l'art et le rôle de différentes cultures et traditions dans la création d'un univers de fiction éclectique. Cet accord de plusieurs notes n'est aucunement dissonant parce que toutes les composantes relèvent de l'expérience personnelle de l'auteur et de sa conviction que l'art est salutaire. En nous référant à la typologie des manifestations du pictural dans l'écriture, nous avons pu observer que la picturalité est très visible dans le roman, indépendamment de l'axe d'analyse, et que toutes les formes de sa présence concourent à l'hypothèse initiale qu'il s'agit d'une pratique interartielle, que nous qualifions aussi d'écriture picturale, mais qui n'est pas l'imitation de la peinture par l'écriture⁵. Qui plus est, l'étude a démontré qu'il était difficile de classer les présences du pictural dans une catégorie concrète, mais comme l'observe Liliane Louvel, « le même texte peut évoluer d'une catégorie à l'autre, voire les fondre ensemble » (<https://books.openedition.org/pur/40826> [consulté le 13/02/2023]). Nous avons voulu vérifier aussi si les manifestations de la picturalité impliquent un lecteur *érudit*. À voir la structure du roman, la façon de mener l'intrigue, d'introduire les faits dans la fiction, on peut constater que Metin Arditi est loin de tels impératifs. C'est pourquoi tantôt il explique des mots juifs, arabes ou italiens, tantôt il décrit avec un lexique technique le travail du peintre, tantôt il *émet* des doutes sur l'authenticité de certains faits et active ainsi le lecteur, tantôt encore, pour son plaisir, il laisse l'intrigue se dérouler comme dans un

5 Pour Daniel Bergez, l'écriture picturale consiste en l'imitation de la technique de peinture par l'écrivain : « [...] la peinture devient pour l'écrivain le modèle intérieur de son style : l'auteur écrit comme on peint [...] » (2020 : 264).

roman d'aventures. Cette oscillation entre catégories, cette mouvance du texte reste à l'image de la vie de l'écrivain. En fin de compte, indépendamment de la compétence du lecteur, à travers une écriture à dynamique interartielle, Metin Arditi montre des dangers qui n'étaient pas seulement d'actualité au temps de la Renaissance – le fanatisme, l'intolérance, l'indifférence, l'orgueil –, si souvent dénoncés dans la littérature comme dans l'art.

Bibliographie

- Arditi, Metin (2011) *Le Turquetto*. Arles : Actes Sud.
- Arrouye, Jean (2019) « La peinture, miroir de la société. » [In :] S. Provini et M. Bost-Fievet (éds.), *Renaissance imaginaire. La réception de la Renaissance dans la culture contemporaine*. Paris : Classiques Garnier ; 105–119.
- Bergez, Daniel ([2004] 2020) *Le texte et la toile. Peintre et écrivains en dialogue*. Paris : Armand Colin.
- Bergez, Daniel (2004) *Littérature et peinture*. Paris : Armand Colin.
- Bricco, Elisa et Murzilli, Nancy (2012) « Introduction. » [In :] *Cahiers de Narratologie*. [En ligne], 23 (2012). <https://journals.openedition.org/narratologie/6639?lang=es> (consulté le 28/04/2023).
- Louvel, Liliane (1997) « La description “picturale”. Pour une poétique de l'iconotexte. » [In :] *Poétique*. 112 ; 475–490.
- Louvel, Liliane (2002) « Modalité du pictural. » [In :] *Texte/Image : Images à lire, textes à voir*. Rennes : Presses universitaires de Rennes ; 15–44. <https://books.openedition.org/pur/40826> (consulté le 13/02/2023).
- Meyer, Christine (2016) « Guerres esthétiques et conflits communautaires : le roman d'artiste comme riposte au “choc des civilisations” (Orhan Pamuk, Rafik Schami, Metin Arditi). » [In :] Ph. Alexandre (éd.), *Orients et orientalismes dans les pays de langue allemande au XX^e siècle : perceptions, appropriations, constructions et déconstructions*. Nancy : Presses universitaires de Lorraine ; 365–383. <https://hal-upicardie.archives-ouvertes.fr/hal-03482415/document> (consulté le 15/02/2023).
- Méchoulan, Éric (2003) « Intermédialités : Le temps des illusions perdues. » [In :] *Intermédialités*. 1 ; 9–27.
- Moser, Walter (2007) « L'interartialité : pour une archéologie de l'intermédialité. » [In :] M. Froger et J.E. Müller (éds.), *Intermédialité et socialité. Histoire et géographie d'un concept*. Mouakhar, Nizar (2018) « Introduction à l'intermédialité. Pour une méthodologie interdisciplinaire de l'art. » [In :] *Arts médiatiques & cyberculture*. <http://archee.qc.ca/wordpress/introduction-a-lintermedialite-pour-une-methodologie-interdisciplinaire-de-lart/> (consulté le 29/04/2023).
- Müller, Jürgen E. (2000). « L'intermédialité, une nouvelle approche interdisciplinaire : perspectives théoriques et pratiques à l'exemple de la vision de la télévision. » [In :] *Cinemas*. 10 (2–3); 105–134. <https://doi.org/10.7202/024818a> (consulté le 28/04/2023).
- Müller, Jürgen E. (2006) « Vers l'intermédialité : histoires, positions et options d'un axe de pertinence. » [In :] *MédiaMorphoses. L'identité des médias en question*. 16 ; 99–110.
- Turkeld, Lydie (2017) « Metin Arditi, le Chercheur de vérité ». <https://www.consultor.fr/articles/metin-arditi-le-chercheur-de-verite> (consulté le 06/02/2023).
- Vouilloux, Bernard (1994) *La peinture dans le texte (XVIII^e–XX^e siècles)*. Paris : CNRS Éditions.
- Zacheo, Rocco (2006) « Metin Arditi, prince lettré. » [In :] *Le Temps*. <https://www.letemps.ch/culture/metin-arditi-prince-lettre> (consulté le 20/09/2022).

