

## Sallenave

### Prospettive finte ou Les ruines peintes en trompe-l'oeil

Suzanne Robert

---

Volume 28, numéro 5 (167), octobre 1986

URI : <https://id.erudit.org/iderudit/31072ac>

[Aller au sommaire du numéro](#)

---

Éditeur(s)

Collectif Liberté

ISSN

0024-2020 (imprimé)

1923-0915 (numérique)

[Découvrir la revue](#)

---

Citer cet article

Robert, S. (1986). Sallenave : prospettive finte ou Les ruines peintes en trompe-l'oeil. *Liberté*, 28(5), 58–63.

SUZANNE ROBERT

**SALLENAVE****PROSPETTIVE FINTE****ou Les ruines peintes en trompe-l'œil**

*mais peut-être comme dans la division  
cellulaire le même se sépare du même*

Existe-t-il un jeu, sans adversaires ni compétition, qui consisterait à exalter le sens de la comparaison chez les partenaires? «Les feuilles de l'arbre? — Comme de larges pattes d'oiseaux. Les pattes d'oiseaux? — Comme des avancées d'eau dans une lagune. La lagune? — Comme l'étranglement d'une pensée entre deux frontières, comme une hésitation, un doute. Le doute? — Comme...» Et le joueur qui se trouverait subitement en panne d'éléments comparatifs mettrait fin à une sorte d'errance entre les images analogiques et les descriptions allégoriques peuplant la longue galerie des miroirs où se déforme chaque nouveau pas dans l'imaginaire. Ce jeu, grave et hallucinant, semble avoir servi de fondement au premier roman de Danièle Sallenave *Paysage de ruines avec personnages* (Paris, Aubier-Flammarion, 1975), roman qui, du moins au Québec, est passé sous silence.

C'est avec son troisième roman, *Les portes de Gubbio* (Hachette, 1980), que Sallenave a percé le mur de l'anonymat. Nul crédit n'a été accordé à son second ouvrage, *Le voyage d'Amsterdam ou Les règles de la conversation* (Flammarion, 1977), et on a fait peu de cas de son recueil de nouvelles *Un prin-*

*temps froid* (Hachette, 1983). Née en 1940, Danièle Sallenave, professeur à l'Université de Paris X-Nanterre, a publié des études de poétique et de sémiotique textuelle; elle a traduit de l'italien *Le fou impur* de Roberto Calasso, *La divine Mimesis* de Pier Paolo Pasolini et *Si par une nuit d'hiver un voyageur* d'Italo Calvino.

Le premier roman d'un auteur, dit-on souvent, souffre d'obésité, de ronflantes références autobiographiques et de maladresses, principe qui se révèle peut-être juste chez beaucoup d'écrivains, mais auquel n'obéit pas *Paysage de ruines avec personnages*, chef-d'œuvre à la fois sobre dans ses propos et sa ponctuation (pas de majuscules, aucune virgule) et d'un art consommé dans ses descriptions. Un chef-d'œuvre de descriptions à teneur méditative, voilà qui définit bien ce *Paysage* toujours mouvant sur sa pierre d'angle, se montrant tour à tour sous ses multiples facettes et perspectives, allant de la fresque aux détails infimes, aux reflets, à la fragmentation, à l'abstraction. Comme les scènes — fougères, palais, villes incendiées, personnages, motifs géométriques — que la nature a peintes sur les «pierres de rêves» des Chinois, les *gamahés*, les *septaria*, et les *paesine* (pierres-aux-mesures de Toscane) dont parle Roger Cailliois dans *L'écriture des pierres*, comme une collection de minéraux ouvragés par le temps, illustrant tout autant la préhistoire de l'Humanité que son errance, sa matérialité, sa morbidité, les étapes de sa vie et les visages qu'emprunte sa mort, le premier roman de Sallenave, ce roman «comparatif», non seulement contient déjà toute son œuvre, mais la dépasse, la transcende, réunit les thèmes dont traitera plus tard, par segments, chacun de ses livres.

Ce *Paysage* changeant fait office de musée que le lecteur parcourt, dont il consulte les archives et où il voyage sans cesse entre la mémoire collective et l'intimité de ses souvenirs et de sa pensée. Les titres des neuf chapitres du livre évoquent d'ailleurs les salles d'un cabinet de collections: L'allée des tombeaux, Inscriptions, Fouilles, Portiques, *Prospettive finte*,

Cryptes, Alignements, Trophées et Suites. Le premier chapitre, celui de «L'allée des tombeaux», entraîne d'emblée dans la profondeur préhistorique de l'Humanité. Il s'ouvre sur une allée de boîtes noires (en fait, des sépultures) exposées dans un musée de province et accompagnées d'une série de photographies sépia qui relatent leur découverte et étonnent, écrit l'auteur, «par la mélancolie secrète qui se dégage de la tournure un peu fanée des hommes et des choses» (p. 12). On y voit des scènes de fouilles archéologiques datant de 1905: ouvriers, sites en chantier, ouverture de brèches, restes et artefacts, fémurs et crânes, etc. On y voit aussi le chef de l'expédition, un archéologue portant «de petites lunettes à monture d'argent comme un universitaire ou comme un typographe anarchiste» (p. 13); «il ne sait pas qu'il pose en ce moment pour l'éternité comme une allégorie songeuse de la fragilité humaine et de la grandeur mélancolique de la science» (p. 15). D'image en image, les boîtes-sépultures passent d'un état à un autre, d'une essence à une autre, et vont d'un renversement de sens à un autre par le travail de la comparaison. De tombeaux qu'elles étaient à l'origine, elles deviennent en dernier lieu des «boîtes de bois noir verni où sont fixés par des épingles les papillons écartelés avec des yeux féroces et cernés comme des masques de fête sur leurs ailes largement éployée ou comme les feuilles dépliées après qu'on y a écrasé une goutte d'encre le soir à l'étude» (p. 19).

Dans le chapitre intitulé «Inscriptions», des objets étalés sur une table fournissent un prétexte à une minutieuse description ethnographique. «Sur cette table de gauche à droite comme sur tant d'autres en la lisant comme on fait d'un livre» (p. 25), il y a une boîte de cigarillos, une lampe de terre, une théière, un plateau anglais de métal bleu, deux bols de porcelaine, un journal replié, une facture de restaurant, etc. Nous avons quitté le musée de la préhistoire; nous sommes maintenant quelqu'un qui marche en rond, chez lui, dans une pièce étroite et qui fait de la disposition d'éléments épars sur sa table une

lecture toujours différente «comme l'allégorie de la recherche butée froide sans objet où tu t'enfonces comme dans l'épaisseur de la forêt (...) ou bien encore quand rien n'a commencé et que tu t'enfonces dans la musique trop sonore (...) ou encore comme un été romain aux thermes de Caracalla» (p. 30-31). Du retour inexorable des réminiscences, et pendant le long détour parmi les objets porteurs d'illusions, surgit une école de village où une enfance mythique, source de descriptions en va-et-vient, nous conduit dès après au décor quotidien d'une maison de vieillards. Sallenave passe et repasse les seuils au gré de sa quête qui nous ramène, à la fin du chapitre, «dans la fraîcheur des fontaines et l'arôme du jasmin où sont rangés au hasard tombeaux stèles trophées et sarcophages pareils aux restes non identifiés d'une catastrophe de pierre» (p. 40).

Il en va ainsi de tous les chapitres de *Paysage de ruines avec personnages*. La mutation de l'image, de la méditation et des mouvements de la mémoire passe par la comparaison. Le «comme» imprime à l'énoncé qui le précède une faible déformation, parfois à peine tangible, et fait dévier de façon aléatoire le cours de la pensée; il fait sauter un à un les obstacles qu'érigent la conscience raisonnée et ses déterminations («et les voûtes sautaient une à une sous la poussée des branches» p. 46); il le fait méticuleusement, pas à pas, beaucoup plus lentement que la métaphore. La comparaison, comme une progression arithmétique de l'image; la métaphore, comme une progression géométrique du sens. Tel un rayon traversant un prisme, le même se détache du même et dévie de sa route; de ces détachements et détours successifs naît un état de veille où le veilleur, «guettant sans le laisser paraître comme un animal rusé feint l'indifférence au point culminant de sa chasse» (p. 55), scrute l'horizon «comme un enfant guette dans l'ouverture du diaphragme d'un appareil photographique ouvert le paysage qui vient fugitivement s'y peindre» (p. 67), puis s'engage sur des voies oniriques «comme un homme échafaude de nouveaux rêves pour n'être

pas arraché au sommeil» (p. 96) et se laisse enfin sombrer dans des artifices de perspectives et d'enchantement architectures en trompe-l'œil, «tel un esclave qui ne souhaite pas d'être réveillé lorsqu'il jouit dans son sommeil de toutes les ivresses de la liberté» (p. 104).

De toutes ces pages admirables, celles du second intermède inséré dans le chapitre «*Prospettive finte*» restent les plus chavirantes. Cet intermède, intitulé «Acteon ou bien Amyntas», met en scène une toile (représentant le chasseur Acteon de Thèbes qui, ayant surpris Artémis au bain, fut métamorphosé en cerf et dévoré par ses propres chiens), une copiste qui reproduit la toile devant un chevalet, un gardien de musée, un store, une fenêtre et une scène aperçue par cette fenêtre. Un jeu de prolongements, de perspectives, de plans superposés, de lignes méplates, qui relie le contenu de la toile à son environnement extérieur, abolit les frontières entre tous les éléments mis en scène et les intègre dans un même réseau: «le regard mourant (d'Acteon) filtre entre les paupières et vient se poser dans son prolongement imaginaire sur une lame de parquet près du pied gauche du gardien; (...) le regard de la femme (copiste) va sans arrêt de sa palette à son cadre et de son cadre au tableau; rencontrant la lueur filtrée par les paupières du jeune dieu ou guerrier mourant et celui du gardien; passant par-dessus celui de l'homme à tête de cerf; de ces regards croisés naît un étrange réseau qui s'épaissit régulièrement» (p. 85-86). Par la fenêtre, on voit une barque descendant le fleuve; sur la barque, une femme, qui disparaît dans le montant droit de la fenêtre près du chignon de la copiste, et un chien, qui «se déforme et plonge dans le défaut de verre puis réapparaît un instant» (p. 87). Le gardien se lève et tire sur la cordelette du store; sa veste lustrée monte le long d'un rocher peint sur la toile; lorsqu'il revient à sa place, le rond de sa casquette passe sous l'aisselle de la nymphe; sur le store, une tache sombre dessine un étagement de nuages ou un pavillon aux pointes retroussées. A la fin de l'intermède, «le pinceau de la

---

copiste quitte alors jusqu'à demain les beaux bras nus de la nymphe et laisse dans le chiffon la marque d'un plumet rose oriental et il est cinq heures du soir» (p. 89).

J'aime que Danièle Sallenave considère son lecteur comme un veilleur de nuit. A l'affût, épiant l'ombre et les froissements, si absorbé par son guet qu'en proie à des visions hallucinatoires, le lecteur-veilleur perçoit l'existence humaine «comme le déroulement d'une toile de diorama devant des spectateurs immobiles ou inversement comme une marche lente le long d'une fresque immense» (p. 79).