

Absence et désir : moteurs de création dans *Amandes et melon* de Madeleine Monette

Kirsty Bell

Université Mount Allison
Canada

Dans la légende gréco-latine qui raconte les débuts de la peinture, l'absence et le désir sont indissociables. Selon Plinie l'Ancien, le geste fondateur du portrait serait le profil de son amoureux qu'une jeune femme trace sur un mur. Puisque le jeune homme part le lendemain, la femme veut fixer sa présence, elle veut une trace tangible de l'être aimé. Selon le critique de l'art Bernard Noël : « [...] c'est le désir de garder la trace du corps aimé afin de l'étreindre avec les yeux qui aurait dicté ce premier trait » (2008 : 24). La fonction presque indicielle de la silhouette que la jeune femme trace sur le mur d'après l'ombre projetée en contre-jour souligne aussi un paradoxe du portrait : alors que le modèle s'absente, l'œuvre d'art conserve dans ses traces matérielles une présence réelle. Les débuts de la portraiture, voire de la peinture, sont ainsi irrévocablement reliés tant à l'absence qu'au désir d'une présence.

De nombreuses conceptions contemporaines de l'art visuel adhèrent encore au rapport étroit qui se tisse entre l'absence et le désir. Certainement, l'acte de contempler un tableau peut en générer diverses possibilités : en comblant un manque, l'image peut assouvir un désir; l'image peut aussi susciter des désirs qui ne seront jamais réalisés puisque l'image ne fait que se substituer à l'être ou l'objet absent. Dans le domaine de la théorie, l'on pose également la question de l'absence et du désir. En intitulant un de ses ouvrages *What Do Pictures Want?*, W.J.T. Mitchell joue sur le double sens de « want » en anglais : Que désirent les images? Que leur manque-t-il? Comme il l'explique : « Demander ce que veulent les images, ce n'est pas uniquement leur attribuer de la vie et du pouvoir et du désir, mais c'est aussi soulever la question de ce qu'elles manquent, ce qu'elles ne possèdent pas, ce qu'on ne peut pas leur attribuer »(2005 : 10 [je traduis])¹. L'absence et le désir convergent dans ces propos de Mitchell, soulignant à la fois les dimensions paradoxales de l'image et la force que détient l'image – même lacunaire – de nous faire penser, rêver et désirer.

Le roman *Amandes et melon* de Madeleine Monette joue sur ces complexités, mettant en scène Elvire, une artiste qui a recours à la peinture pour comprendre l'absence de sa nièce Marie-Paule, les émois de sa famille et la sensualité de la vie quotidienne. Tout au long du roman un enchevêtrement de récits, de portraits et de natures mortes décrites témoigne du rapport complexe qui se tisse entre la création artistique, l'absence et le désir. *Amandes et melon* présente une structure et une narration intersémiotiques qui ont recours au portrait et à la nature morte pour représenter l'absence et le désir, pour cerner le travail d'une plasticienne et pour figurer la composition même du roman. Du point de vue de l'analyse, c'est un roman qui se prête bien à ce que Liliane Louvel appelle la critique intermédiaire, c'est-à-dire une pratique qui s'intéresse à ce que « l'image-en-texte révèle du texte » et qui considère le pictural comme « un bon outil » pour rendre compte de textes à « forte saturation picturale » (2010 : 103). Par le biais d'une analyse de l'entrelacement, voire de l'émulsion des stratégies littéraires, du portrait et de la nature morte dans *Amandes et melon*, nous nous pencherons sur la portée de l'absence et du désir comme moteurs de création tant pour le personnage peintre que pour l'écrivaine.

Raconter l'absence

Amandes et melon raconte la disparition de Marie-Paule et les réactions de sa famille lorsque la jeune femme ne revient pas de son voyage en Turquie. Partie un an auparavant dans une sorte de quête de soi, Marie-Paule annonce dans une lettre son intention de revenir auprès de sa famille. Nerveux à l'idée de retrouver sa fille, Charles embarque presque toute la famille à l'aéroport

pour attendre Marie-Paule qui ne sera pourtant pas parmi les passagers du vol en provenance d'Istanbul. La disparition inexpliquée de Marie-Paule agit comme le moteur narratif du récit et comme un déclencheur existentiel pour les personnages qui se cherchent à travers son absence. L'on y trouve un écho de ce que dit Roland Barthes dans *Fragments d'un discours amoureux* : « je, toujours présent, ne se constitue qu'en face de *toi*, sans cesse absent » (471; Barthes souligne)². Comme l'explique Georgiana Colville, *Amandes et melon* est un roman « de l'abstrait et de l'absence, où le désir se redéfinit constamment par un manque perpétué [...] » (1999 : 112). L'absence de Marie-Paule incite les membres de sa famille tant à confronter des souvenirs et à livrer des récits qui recréent la jeune femme dans leur imaginaire qu'à ressentir plus vivement leurs désirs et plus douloureusement leurs propres manques et pertes. Les parcours des nombreux personnages montrent à quel point la disparition de Marie-Paule les propulse dans des situations et des états d'âme jadis impensables.

Autrefois apathique, Charles passe un an à rechercher sa fille. Malgré la grande douleur de l'échec, Charles finit par reconnaître que sa quête donne naissance à d'autres projets. Marion, la mère de Marie-Paule et la première femme de Charles, éprouve des sentiments de culpabilité puisqu'elle avait abandonné Marie-Paule à Charles lors de leur divorce. Cependant, elle en vient aussi à revivre un grand amour maternel pour sa fille disparue. La deuxième femme de Charles, Jeanne, réexamine sa vie de femme rangée; elle parvient aussi à comprendre que son apparente froideur masque une crainte d'être rejetée par Charles et par leurs enfants. Les trois enfants de Charles et Jeanne subissent également des bouleversements : Alex, le fils de 8 ans qui commet des délits afin d'attirer l'attention de Jeanne, finit par retrouver l'amour de sa mère; Vincent, 11 ans, souffre d'anorexie et cherche à se détacher de l'étreinte suffocante de Jeanne pour constituer sa propre identité; Céline, 16 ans, vit un éveil sexuel et une avidité pour les sensations lorsqu'elle s'engage dans une relation amoureuse avec un ancien petit ami de Marie-Paule. Quant à Elvire, celle-ci prépare une série de toiles qui exposeront toutes ces vicissitudes et intimités et qui lui permettront de comprendre, voire de combler l'absence de sa nièce. Dans ses tableaux, Elvire « poursuivait sa réalité à elle » et « depuis que la disparition de Marie-Paule en pays étranger rendait hypothétique son existence même, les tableaux s'organisaient autour de l'absence » (*Amandes et melon*, 1981 : 119)³.

Pour raconter la disparition de la jeune femme, les désarrois de sa famille et les démarches d'Elvire, le roman de Madeleine Monette adopte une forme narrative complexe qui reflète et multiplie les nombreux effets d'absence et de désir. L'incipit s'ouvre sur une réminiscence de Marie-Paule racontée au présent : « Oui, elle se souvient, elle se souvient même très bien [...] après plus de vingt ans, elle se souvient et ça lui fait un peu mal » (35). Pourtant, sans que rien dans le prologue ne l'annonce, ce personnage sera ensuite gommé de la narration, faisant du prologue une énigme; l'on ne sait avec certitude ni où elle se livre à ces réminiscences, ni si elle revit ces scènes d'enfance avant ou après sa disparition en Turquie. Les dix chapitres subséquents sont racontés au passé et sont focalisés par tous les personnages sauf Marie-Paule. Celle-ci réapparaîtra seulement dans les souvenirs et les récits des autres personnages, dans les pièces de théâtre de sa mère, Marion, et notamment dans les toiles de sa tante Elvire. D'une certaine manière d'ailleurs, cette approche mime pour le lecteur l'expérience des personnages : le prologue permet au lecteur de connaître Marie-Paule par le biais de sa propre focalisation, une sorte de présence narrative, alors que les autres chapitres la reconstruisent à travers les récits livrés par des autres.

La structure et les techniques narratives du roman permettent à Monette de mettre en scène plusieurs personnages qui se construisent et qui réinventent Marie-Paule. Dans les mots de Brigitte Roussel, le récit, « rempli de flash-backs, de retours, de fantasmes, de réminiscences, de plongées dans l'avenir incertain », est livré « par le biais de multiples points de vue, et lance le lecteur dans une exploration du texte fictif qui ne permet pas une lecture passive, chronologique [...] » (1999 : 160). Raconté à la troisième personne, le récit étale analepses, monologues

intérieurs et discours indirects libres afin de percer la conscience des personnages, d'exprimer leurs pensées et leurs affects. S'y greffent aussi de nombreuses descriptions des tableaux d'Elvire qui fonctionnent comme mise en abyme ou comme miroir des événements vécus par les personnages.

Notons à cet égard que l'ekphrasis, ce procédé qui est défini comme la représentation verbale d'une représentation visuelle (Heffernan, 1993 : 3), est également marquée par l'absence. Comme c'est le cas dans d'autres romans de peintres (ceux de Balzac, de Zola, des frères Goncourt, ou plus récemment, ceux de Philippe Le Guillou ou de Pierre Michon), *Amandes et melon* évoque des tableaux fictifs qui miroitent, reprennent et réfléchissent le récit dans une mise en abyme tout en renvoyant à des tableaux qui ne se prêtent pas à la contemplation directe. Il s'agit d'un manque qui advient « notamment par le truchement de l'ekphrasis qui ne dit pas autre chose que cette absence même » (Paillard, 2008 : 13). Pour le voir autrement, tout comme Marie-Paule est une sorte de présence spectrale, une trace ou un reflet dans la vie et dans les (re)constructions imaginaires, mémorielles et artistiques de ses proches, l'ekphrasis est informée par une tension entre la présence et l'absence de la toile. Pour dynamiques et réussis qu'ils soient, les passages ekphrastiques laissent toujours un résidu qui n'est pas dicible. Il est clair aussi que les renvois au pictural ne peuvent pas littéralement donner à voir. La notion de manque est ainsi inscrite non seulement dans l'histoire d'un individu qui disparaît, mais dans les procédés mêmes qui assurent l'interpénétration de récits et d'images et les mises en abyme interartistiques.

Un effet qui découle des récits multiples et des mises en abyme interartistiques est celui de la stratification : récits et descriptions du pictural se superposent pour donner une impression de profondeur. Le roman montre que la création artistique – celle du roman par l'écrivaine et celle des tableaux par le personnage peintre – fait prendre conscience des arrangements, des structures, voire des couches de texte et de descriptions du pictural qui sous-tendent illusion et désillusion. Le récit s'ouvre à la stratification et à l'épaisseur grâce au recours à la peinture qui, comme les démarches d'Elvire le montrent, est littéralement faite par couches. Ces effets de profondeurs rendent bien compte de l'interpénétration des mots et des images dans la façon dont les personnages vivent l'absence et le désir; *Amandes et melon* conçoit l'absence et le désir comme des expériences qui incitent la création de récits et d'images alors que l'absence et le désir sont aussi orientés par ces mêmes récits et images.

Les nombreux récits et tableaux organisés autour du personnage absent donnent également lieu à un discours sur la vérité, voire sur la réalité. Tous les récits présentent des vérités différentes, jusqu'à ce que la notion même de vérité soit ébranlée : « tant qu'elle n'était pas là, leurs suppositions étaient toute la vérité » (214). De même, les tableaux d'Elvire, motivés par l'absence de Marie-Paule, les pertes et les fantasmes de ses proches, remettent en cause la notion de vérité :

[...] l'artiste ne voyait plus que son travail, un développement fictif, un arrangement imaginaire, une épaisseur de pâte où s'incrustaient les lignes, les masses et les couleurs, bref une peinture. L'histoire vraie était prise en charge par le tableau, qui rendait impertinente sa vérité. (505)

Le roman de Monette souligne la complexité de la vérité en suggérant que la vérité de Marie-Paule devient moins ce qui s'est réellement passé que ce que ses proches construisent tantôt à partir d'événements qu'ils ont vécus, tantôt à partir de scènes déformées par le temps ou par la mémoire, tantôt même à partir de scènes imaginées. Les personnages semblent reconnaître qu'ils sont en train de recréer Marie-Paule et que leur fiction repose sur leurs propres incertitudes, désirs et espoirs⁴. Comme le souligne Anne-Marie Gronhovd, « Marie-Paule reste création du désir des autres et de leurs récits » (1999 : 147).

Dans la mesure où la vérité, voire la réalité, est construite selon les spéculations, les récits, les souvenirs et les toiles des autres, le personnage de Marie-Paule est une fiction au sein d'une fiction. Dans la narration donc, son absence ne constitue nullement un vide. L'absence est un ressort de création chez les personnages qui inventent et qui se réinventent face à la disparition de la jeune femme. Puisqu'elle oblige tous les personnages du roman à confronter les difficultés de leur vie familiale et amoureuse, l'absence est présentée comme une technique d'appréhension du monde. Par ailleurs, Marie-Paule se fait désirer car son absence appelle le geste créateur, à savoir la volonté de remplir le vide par la fiction. Précisons que lors de son séjour en Turquie, la famille continue sa vie quotidienne sans chamboulements. Ce n'est que lorsque Marie-Paule disparaît qu'elle devient un objet de désir parce que c'est à ce moment-là que sa famille se met à la reconstruire et qu'elle appartient ainsi moins à la réalité qu'à l'imaginaire.

L'absence de Marie-Paule agit comme une sorte de miroir qui réfléchit les désirs des autres personnages. L'exemple de Céline en est flagrant. Celle-ci rencontre Jérôme, un ancien petit ami de Marie-Paule, dans l'espoir de découvrir quelque chose sur la disparition de sa demi-sœur. Céline s'engage vite dans une relation sexuelle avec le jeune homme, alliant ainsi une quête de la sœur, une quête de sensations et une quête de connaissance⁵. En faisant l'amour avec Jérôme, Céline se substitue au corps absent de Marie-Paule; elle cherche ainsi à reconstituer les émotions et la sensualité que Marie-Paule aurait connues. Ce n'est qu'un exemple parmi plusieurs car l'ombre, le reflet ou le souvenir de Marie-Paule plane sur les fantasmes et les désirs de presque tous les personnages. D'où les réfractions tant de l'absence de Marie-Paule que des émotions et sensations de la vie quotidienne de tous les personnages, reflets qui semblent passer par un prisme tellement ils réverbèrent tout au long du roman et jusque dans les toiles d'Elvire.

Trompe-l'œil et natures mortes

C'est grâce à ces divers aspects de l'intrigue, de la narration et des stratégies littéraires que l'on peut caractériser *Amandes et melon* comme un « roman post-moderne où les dévoilements progressifs ne sont jamais absolus et où le suspense est constamment entretenu » (Roussel, 1999 : 168); comme un roman qui propose « un récit épisodique, une sorte de vidéo fragmentée, fabriquée de clins d'œil et de *flashes* à la peinture » (Potvin, 2006 : 384-385); ou encore, à l'instar de Jean-François Chassay, comme un roman hyperréaliste qui multiplie les trompe-l'œil et les mises en abyme (1999 : 102-103). Effet visuel et genre pictural, le trompe-l'œil permet à Chassay de parler d'un jeu d'illusions qui, à son sens, définit *Amandes et melon*.

Cette notion de trompe-l'œil est inscrite dans le récit lorsque Charles observe sa famille de la même façon qu'un spectateur contemplerait un tableau :

Ils semblaient *de petites figures en trompe-l'œil* contenues dans les limites du châssis. [...] Non seulement Jeanne et les enfants étaient-ils indépendants de lui, mais en voulant refermer les bras sur eux il n'avait jamais embrassé que des ombres, des reflets, *de même que les spectateurs qui s'éprenaient des tableaux d'Elvire*. Bien sûr, il faisait partie du portrait de famille, lui aussi, des scènes de la vie commune qui se succédaient du matin au soir à la manière *des images d'un zootrope* [...]. (53; je souligne)

En peinture, le trompe-l'œil est une technique qui exploite l'artifice, la facticité ou l'illusion. Dans sa forme idéale, il vise à « faire oublier sa qualité de peinture » et il « prétend être un fragment de la réalité » (Sterling, 1985 : 122). Le zootrope, jouet très à la mode au milieu du XIXe siècle, est aussi producteur d'images et d'illusions⁶. Au niveau de la diégèse, lorsque Charles évoque le trompe-l'œil et le zootrope, il transmet son impression que les personnages naviguent dans un monde statique où le mouvement n'est qu'une illusion. Cette évocation du trompe-l'œil

met en place un parallèle entre ce genre pictural, ce jeu d'illusions et les stratégies de mise en abyme que Monette déploie dans son roman. Bien que le roman de Monette joue sur les illusions et l'artifice, la romancière n'emploie aucune « exécution fondue, invisible » (Sterling, 1985 : 122). Les multiples focalisations et la transmission des pensées intimes de huit personnages ne nous laissent pas oublier la nature romanesque de l'entreprise. Notre conscience de la littérarité du roman est d'autant plus aiguë que Monette construit un personnage peintre qui parle explicitement de procédés picturaux, ceux-ci pouvant être saisis comme analogues aux procédés littéraires. *Amandes et melon* thématise ainsi sa propre construction à l'aide d'une représentation visuelle, celle du trompe-l'œil.

Mais que dire du trompe-l'œil à la lumière de l'absence et du désir qui informent tant les discours des personnages que les tableaux d'Elvire? Tandis que la notion du trompe-l'œil exploitée par Chassay convient certainement à évoquer les effets de facticité et les multiples mises en abyme du roman, l'on ne peut pas ignorer le fait que Monette restitue l'affect et la sensualité à son trompe-l'œil littéraire. Le trompe-l'œil pictural par contre connote souvent une certaine froideur, puisque c'est la technique qui l'emporte sur le poids affectif. Certes, le roman met les personnages sous la loupe et les fait évoluer dans un univers circonscrit, mais comment ne pas ressentir un pincement de cœur devant les descriptions touchantes de la fragilité de Vincent? Comment ne pas remarquer la sensualité qui caractérise les descriptions d'aliments savoureux ou les renvois aux couleurs et aux textures des toiles? Plutôt qu'un trompe-l'œil qui crée l'illusion d'un phénomène qui n'existe pas, c'est la nature morte qui rend compte des sensations, voire de la sensualité de la vie quotidienne, tout en évoquant celle qui n'est plus parmi les siens.

Si les chapitres du roman brossent des portraits intimes des personnages, le roman présente également des effets qui jouent sur les mêmes principes qu'une nature morte, ce genre pictural qui, selon Glenn Lowry, présente « des assemblages ou des narrations extrêmement factices, construits afin d'amplifier le quotidien par la réfraction et la magnification, transformant ainsi l'ordinaire en objet de désir » (1997 : 7 [je traduis])⁷. Le concept de la nature morte ainsi que le louvoiement du portrait et de la nature morte dans la production picturale d'Elvire permettent de bien rendre compte du désir et de l'absence dans le jeu de fiction et de réalité qui caractérise *Amandes et melon*.

Comme le portrait, la nature morte est souvent une sorte de microcosme d'absence et de désir, bien que le fonctionnement des deux genres se distingue. D'une part, l'absence joue un rôle fondamental dans la nature morte parce qu'après la complétion du tableau l'arrangement des objets existera seulement sous forme picturale; le tableau se substitue au modèle absent. D'autre part, la nature éphémère des objets représentés assure un rapprochement extraordinaire entre désir et nature morte, comme l'explique Margit Rowell :

Les objets de désir ne sont pas réels, mais fictifs, vus à travers une lentille qui déforme. Ils participent aussi d'une structure de désir qui est un système narratif fermé. Puisque la pulsion du désir, afin d'être soutenue, doit rester insatisfaite, les objets désirés [...] sont à jamais distants ou différés. C'est ainsi que les objets d'une nature morte, bien qu'ils semblent être accessibles, sont de fait inaccessibles, fictionnels, créés [...] (1997 : 9-10 [je traduis])⁸

D'après cette conception de la nature morte, c'est la tension entre l'attraction et l'inaccessibilité qui suscite des désirs. Par extension, le jeu entre la vie quotidienne, concrète et atteignable, et la fiction, une projection de fantasmes et insaisissable, caractérise les désirs déployés dans *Amandes et melon*.

Pour ce qui est de la vie quotidienne, il importe de noter que la place privilégiée de la domesticité dans le roman renforce le lien avec la nature morte. Le roman de Monette présente un univers fictif et une trame narrative qui, à l'exception de la disparition de Marie-Paule, privilégient le quotidien, les détails tantôt banals, tantôt sensuels de la vie domestique et amoureuse. Autrement dit, alors que c'est un drame familial qui déclenche l'intrigue, d'amples détails sur les vêtements, sur le décor de la maison et notamment sur les repas soigneusement préparés par Charles, tous présentés par touches successives, mettent en relief la sensualité, voire l'esthétique de la vie quotidienne ou domestique. Certainement, la maison, la table, les tissus et la nourriture sont des motifs qui participent pleinement du genre de la nature morte. Comme l'explique Norman Bryson, « personne ne peut se soustraire aux conditions de vie des créatures, le boire et le manger et la vie domestique, dont il s'agit dans la nature morte » (1990 : 13-14 [je traduis])⁹. Ou encore, comme le dit Charles Sterling : « les choses inanimées, si étroitement mêlées à nos jours, représentent le commerce le plus immédiat de l'homme avec la matière » (1985 : 128). Dans le cadre du roman, les artefacts du paysage domestique ancrent les personnages dans un monde où les objets, autant que les individus, véhiculent des sensations et des souvenirs. Grâce aux allusions à la nature morte, les objets du quotidien constituent des indices matériels d'une vie qui s'est évanouie, une vie qui comprenait la présence de Marie-Paule parmi les siens.

Dans ce roman, la nature morte n'est pas non plus dissociée du portrait ou des caractérisations des personnages. Aussi insolite que cela puisse paraître, le rapport entre les deux genres passe souvent par le motif de la nourriture. Les descriptions culinaires présentent l'univers des personnages comme étant un arrangement presque statique et apprivoisé. En même temps, elles sont souvent indissociables de certains individus, d'où un amalgame du portrait et de la nature morte :

[Charles] avait passé la matinée à démouler des aspics et des mousses, à décortiquer des crevettes et à lier des sauces, à couper des millefeuilles, à fourrer et à glacer des éclairs, à disposer des hors-d'œuvre dans la vaisselle des grandes occasions et à surveiller le lapin en civet qui mijotait sur le feu, heureux d'avoir tant à faire parce qu'ainsi Marie-Paule n'était qu'indirectement l'objet de ses pensées. (43)

Plus loin, lorsque Charles pense à Marion en termes gastronomiques, le récit transforme du même coup un personnage en une sorte de nature morte, tout en soulignant le désir que Charles ressent pour cette femme et sa passion pour les arts culinaires :

Des figues !... s'exclamait-il. D'abord vous égouttez des figues en boîte, puis vous ajoutez au sirop une pincée de muscade et du cognac. [...] vous répartissez les fruits dans les coupes à dessert, versez dessus un peu de sirop épicé et ajoutez de la crème fraîche. Vous parsemez le tout d'amandes émincées, et voilà, vous avez une petite Marion ! (98)

Le titre *Amandes et melon* ainsi que la toile dans le roman qui est coiffée du même titre montrent aussi à quel point les personnages ressemblent à, voire deviennent, des natures mortes. Il est clair que le titre *Amandes et melon* et plusieurs titres de chapitres (tels *La vaisselle des grandes occasions*, *Dans la pêche sombre luit le noyau*, *Un fruit dans vos déserts amoureux*) suggèrent un lien avec de véritables natures mortes, comme *Pêches et raisins* de Renoir (1900; collection privée). Dans le cas d'Elvire, le titre appartient à une toile de son neveu Vincent qu'elle considère aussi pour toute son exposition : « Elvire avait même envisagé de donner à l'ensemble de son exposition le même titre que cette toile, *Amandes et melon*, les sons étaient si agréables qui assuraient presque à eux seuls la sensualité de l'expression [...] » (388).

Dans le roman, Elvire désire ajouter la toile de Vincent, un jeune poète anorexique qui rappelle à la fois Jean Le Maigre de Marie-Claire Blais et Vincent Van Gogh¹⁰, à un de ses tableaux alors que

les poèmes de Vincent s'inspirent aussi des tableaux de sa tante. Un de ces poèmes exploite le motif récurrent des fruits : « Le premier [poème] imaginait un tableau peint par Elvire, où les taches de couleur étaient des fruits dont la chair s'était épandue et la forme avait coulé, couvrant la toile d'éclats de lumière jaune, verte ou mauve » (232). Ce qui est particulièrement frappant, c'est que le fruit découpé pour exposer sa chair évoque tous les personnages du roman dont l'intimité sera exposée dans les toiles d'Elvire. Lorsque Vincent reprend dans un dessin cette association étroite entre les individus et les fruits, les figures humaines basculent encore dans une nature morte :

Deux figures formaient un couple aveugle, dont les yeux étaient de petits fruits opaques, des amandes à la peau rugueuse. Le rendu était assez fidèle pour une main d'enfant, mais la composition imaginative. Le souci du détail minutieux ne retenait pas Vincent d'improviser, à preuve ces yeux-là, à preuve aussi la bouche dont le récent jaune orangé évoquait la chair du cantaloup. (469)

Autre effet de stratification ou de profondeur, la superposition du portrait et de la nature morte se cristallise dans ce tableau. Par ailleurs, dans le cas de Vincent, un anorexique qui ne mange pas les plats exotiques préparés par son père, les fruits prennent leur pleine valeur uniquement comme motifs dans un poème ou dans un tableau. Il s'agit donc d'une nature morte double en quelque sorte : les plats sont pour Vincent réduits à un objet esthétique dépourvu de toute saveur et de toute fonction nourricière. Les fruits dans ses poèmes, dans ses dessins et dans les tableaux de sa tante, grâce au fait même qu'ils sont représentés, deviennent aussi des scènes de désir, une substance qu'il ne peut pas atteindre.

C'est grâce à ces effets thématiques et stylistiques que la vie quotidienne des personnages est amplifiée à tel point que l'accumulation de détails brosse non seulement un portrait minutieux des individus, mais aussi une sorte de nature morte où les personnages circulent dans un univers circonscrit qui est bien évidemment le résultat des gestes créateurs de l'écrivaine. De même, bien qu'Elvire s'inspire d'*individus*, ses tableaux relèvent aussi des mêmes mécanismes qui régissent le genre de la nature morte. Les descriptions des toiles dans le roman semblent ainsi confondre et mélanger les genres, prêtant aux portraits des caractéristiques de natures mortes et créant dans les natures mortes une place pour les personnages. Tout comme un artiste de la nature morte arrange les objets qu'il va ensuite peindre, Elvire imagine certaines scènes intimes entre ses proches qu'elle va ensuite recréer dans ses toiles; elle leur crée une seconde réalité qui a des recoupements avec la première, mais qui l'amplifie, la réfracte ou la multiplie¹¹.

Effets de stratification, reflets impressionnistes

À la lumière des commentaires sur l'enchevêtrement du portrait et de la nature morte, considérons aussi les procédés picturaux d'Elvire. Les réflexions sur la technique sous-tendent une conception de l'absence comme étant fondamentale au processus créateur. Les procédés picturaux d'Elvire confirment notamment qu'elle représente l'absence par strates : elle recrée sur la toile « leur histoire à tous par approximations successives et voilées » (117). À cet égard, l'histoire des personnages qui accumulent récits et souvenirs de Marie-Paule reflète à la fois le processus d'Elvire qui ajoute des pigments à la toile, couche par couche, et le roman qui propose une accumulation de récits et d'images décrites. D'ailleurs, sans présenter un véritable palimpseste, le roman agence les récits des personnages de telle façon que chaque récit s'ajoute aux précédents, les étoffant, les modifiant, les démentant, les confirmant, mais toujours en laissant paraître les traces de ce qui précède.

Les tableaux d'Elvire sont figuratifs, mais font preuve d'un « caractère primitif du tracé, trop vif pour être ressemblant » (477) et d'une « manière impressionniste, de moins en moins abstraite sans confiner au réalisme » (118). Certainement, alors que le processus d'Elvire semble

correspondre à un récit, dans la mesure où elle procède par accumulation, le « condensé de sensation » qu'elle dit peindre révèle un rapport avec la nature morte, ce genre pictural qui met sous les yeux une scène statique :

[...] elle ne crayonnait pas des ébauches pour ne faire ensuite que remplir un dessin, mais donnait une forme au tableau en y mettant de la couleur, jusqu'à ce que surgissent les perspectives, les tonalités et l'éclairage, pourchassait une intuition et explorait l'instant absurde au lieu d'étaler le récit cohérent, bref produisait un condensé de sensation. (468)

Les tableaux d'Elvire sont moins une reconstruction des événements provoqués par la disparition de Marie-Paule que des impressions. Notons à cet égard que le roman rapproche Elvire des impressionnistes du XIXe siècle, ces peintres qui cherchaient à se distancier du réalisme académique pour privilégier une vision plus subjective du sujet représenté. Comme nous l'avons déjà constaté, Elvire dit poursuivre dans ses toiles « sa réalité à elle » (119), en évoquant les expériences que vit sa famille. Plutôt que de capter sur la toile la ressemblance physique de ses proches, elle veut saisir les sensations qu'ils auraient vécues à des moments particuliers.

En représentant des instants épars au lieu d'une suite continue, la série des toiles assume également l'absence, c'est-à-dire qu'elles passent sous silence de nombreuses scènes de vie familiale pour en privilégier seulement quelques-unes. Le manque devient un moteur des démarches picturales chez Elvire. Dans les tableaux mettant en scène la famille, « [u]ne seule composante avait disparu, enfin s'était déplacée, et tout l'ensemble se réarrangeait sur la toile » (119). L'absence organise la présence, voire la représentation picturale. L'absence peut ainsi être vue comme un mode de création, notamment dans ces scènes picturales qui montrent l'univers que l'artiste imagine pour ses proches.

C'est justement une sorte d'absence qui fait le pont entre l'art et la réalité chez Elvire. L'artiste veut saisir tout ce qui lui est donné à voir, mais elle reconnaît aussi que

[l]e moment viendrait assez vite où la réalité lui échapperait, où ses effets se décanteraient en la laissant anxieuse de peindre mais interdite, face à une toile dont elle ne voudrait surtout pas faire oublier la blancheur, les limites et la texture, à l'instar des écrivains soucieux de préserver un fond de silence. (96)

Le rapprochement de la blancheur et du silence souligne d'ailleurs la visée intersémiotique du roman et de la vision de l'art que le roman étale. Le sens se construit autour de l'absence, c'est-à-dire autour des zones vides de la toile et autour des silences dans un texte. Le silence et l'absence sont ainsi parmi les multiples strates qui composent une œuvre d'art. Qui plus est, alors que dans certaines productions interartistiques un art se loge dans un autre, il reste encore un écart, des interstices qui produisent du sens et qui permettent même une interaction entre les formes d'expression. Dès lors, même si le roman ne présente pas des images à voir, il présente, par l'entremise de son personnage peintre et des parallèles entre le roman et différentes formes plastiques, une conception de la création comme étant à la fois nécessairement lacunaire et nécessairement interartistique.

Pour ce qui est des procédés d'Elvire, la blancheur de la toile peut être perçue comme une absence puisque elle constitue littéralement l'absence d'autres pigments. En même temps, la blancheur joue un rôle métaphorique puisqu'elle signale aussi le manque inhérent dans toute représentation de la réalité, dans le fait que la réalité échappe à la peintre avant que celle-ci ne se mette à travailler. En ce sens, l'absence est peut-être moins un phénomène à représenter qu'un aspect irréductible de la peinture lorsque celle-ci doit composer avec la réalité.

D'autres descriptions des techniques et des matériaux se cristallisent dans une conception du rapport entre la peinture et le vide ou l'absence : Elvire se surprend « à peindre blanc sur blanc ou à séparer les masses de couleur en donnant l'illusion que la toile se vidait, que les formes s'évanouissaient pour ne donner à voir que de la lumière » (119). Comme pour confirmer que le vide dans le tableau n'est qu'une illusion, le récit poursuit : « Dans la blancheur qui s'emparait de la surface, les éléments restants semblaient suspendus et vibrants, en passe de se retourner sur eux-mêmes et d'exposer leur dedans à vif, onctueusement sombre, palpitant » (119). Le blanc des toiles est encore ici une métaphore extraordinaire, cette fois pour le récit dans lequel l'être absent fait vibrer les autres personnages. Comme nous l'avons déjà suggéré, l'absence est une sorte de miroir qui réfléchit d'une manière éclatante les parties cachées de ceux qui se regardent. D'ailleurs, le motif du fruit coupé que Vincent affectionne dans son tableau *Amandes et melon* est aussi une analogie pour l'intimité des personnages, intimité qui est exposée tant dans leurs récits que dans les toiles d'Elvire. Cette comparaison relie encore plus étroitement les représentations des personnages au genre de la nature morte.

De surcroît, certaines réalités ne sont perceptibles que par le truchement de l'art. Au moment du vernissage, lorsqu'Elvire dévoile son interprétation picturale du drame familial, elle transforme du même coup les sujets de ses tableaux en spectateurs, les obligeant « à visualiser la scène existentielle comme un portrait, une nature morte en quelque sorte [...] » (Potvin, 2006 : 386). Puisqu'Elvire agit comme une sorte d'interprète des manques et des désirs des autres, elle transgresse les attentes de sa famille en leur révélant une version déformée et artistique de leur intimité. Cette transgression, voire ce pouvoir d'ouvrir les yeux de ses proches est perçue comme étant nécessaire, surtout par Céline qui devine « qu'Elvire traquait un nombre limité de figures, faisant un univers, et isolait un thème qui choquerait des spectateurs de sa connaissance » (397). Encore plus, Céline espère que les bouleversements provoqués par les toiles d'Elvire vont secouer ses parents, vont les faire sortir de leur médiocrité ainsi que du mépris qu'ils affichent l'un pour l'autre :

Bien sûr, quand des vérités intimes devenaient des tableaux et étaient exposées à la vue du public, avec des déformations flagrantes mais nécessaires, qui leur donnaient l'air d'être forgées par une imagination immodérée, plutôt noire, on pouvait protester que c'était méchant, abusif. Mais justement, Céline espérait une commotion autant le jour du vernissage que n'importe quel autre jour, et elle s'en remettait à l'artiste. Car cette femme, qui la veille lui parlait de 'l'affreux bonheur' avec une ironie légère, en ajoutant que, tiens ! ça ferait un joli titre d'exposition, avait seule à ses yeux la force de repenser la fatalité, de la secouer, de s'opposer à ses parents qui faisaient de fausse nécessité vertu. (397-98)

Si cela semble accorder à la nature morte – ce genre qui, dans le roman de Monette, semble aussi incorporer les portraits des personnages – trop de pouvoirs de transgression, il est néanmoins pertinent de voir l'univers pictural d'Elvire comme le moteur d'un changement qui peut advenir justement parce qu'elle isole les thèmes et les figures, accentuant ainsi les comportements de ses proches. C'est encore Roland Barthes qui nous permet d'élucider la puissance de l'image dans ce contexte : « Image. Dans le champ amoureux, les blessures les plus vives viennent davantage de ce que l'on voit que de ce que l'on sait » (583). Il est clair que les tableaux d'Elvire bousculent sa famille car c'est devant les toiles que Charles, Jeanne, Marion et les enfants doivent enfin *voir* leurs propres comportements.

L'artiste est celle qui voit et qui fait voir. D'ailleurs, Elvire est douée de pouvoirs presque prémonitoires. Lorsque la famille reçoit la lettre annonçant le retour de Marie-Paule, Elvire soupçonne déjà que Marie-Paule ne reviendra pas : « La lettre en main ce jour-là, Elvire avait conçu que Marie-Paule ne serait peut-être pas au rendez-vous [...] » (86). Ce même pouvoir de pressentiment permet à l'artiste de créer sur la toile des scènes intimes dont elle n'est jamais

témoin. Certes, Elvire s'inspire parfois de ses propres souvenirs pour certains tableaux, mais elle fait preuve aussi d'une perspicacité remarquable lorsqu'elle représente, par exemple, les gestes amoureux de Céline et Jérôme, sans avoir vu le couple et même sans avoir connaissance de leur liaison. Loin de présenter Elvire comme une voyante mystique, le roman souligne plutôt le fait que l'artiste s'imprègne « des émotions des autres en contenant les siennes », qu'elle prête « l'œil à ce qu'il était si facile d'ignorer » (51). L'artiste voit au-delà des apparences pour saisir les pensées et les sentiments des sujets qu'elle peint. De cet art pictural qui guide l'œil découle une sorte de lucidité. Face aux tableaux qui montrent leurs vicissitudes et leurs réactions non simplement à l'absence de Marie-Paule, mais aussi à sa souffrance ou sa mort potentielles, les personnages doivent reconnaître, voire assumer leurs propres faiblesses et leurs propres désirs. Point de mire de tout le roman, la peinture condense et élucide les pensées et les émotions de chaque personnage, transformant les récits en une sorte de foyer optique. Autrement dit, l'absence de Marie-Paule provoque une multiplicité de pensées, d'affects et de souvenirs qui convergent ensuite en la peinture d'Elvire.

C'est ainsi que la peinture peut révéler ce qu'on ne verrait pas sans elle. Ce n'est cependant pas seulement dans la diégèse que le personnage peintre a le don de la monstration. Du point de vue de la lecture ou de l'interprétation, Elvire serait aussi celle qui ouvre « l'œil du texte », pour reprendre l'expression de Liliane Louvel (1998), puisque les rapports texte-image marquant les thèmes, les discours et les techniques littéraires de ce roman passent par ses démarches, par son recours à la peinture pour combler l'absence d'un être aimé et pour comprendre le désarroi et les exaltations de toute sa famille. À l'instar d'autres critiques, je souligne le lien étroit entre *Amandes et melon*, titre du roman, et *Amandes et melon*, titre qu'Elvire envisage pour son exposition. Le fait que le roman et un des tableaux portent le même titre veut dire qu'il est difficile de déterminer si les tableaux agissent comme le miroir des récits des divers personnages ou bien si les récits sont le miroir des toiles. Alors qu'il peut paraître banal de souligner les multiples couches de création étalées dans le roman, c'est-à-dire le dessin de Vincent auquel Elvire donne un titre qui est aussi le titre que Madeleine Monette choisit pour son roman, ces phénomènes gommant la notion de mimésis et soulignent le rôle incontournable des interventions artistiques. Elvire et Monette se ressemblent à cet égard. Comme le souligne Claudine Potvin : Elvire est le « reflet jusqu'à un certain point de l'écrivaine dont l'exercice littéraire se trouve axé sur une réflexion de nature esthétique avant tout (art pictural, théâtral, poétique, culinaire, mécanique, etc.) » (2006 : 385). Le roman établit un échange, une circulation entre la peinture et l'écriture qui joue tant dans les gestes créateurs de Madeleine Monette que dans l'univers fictif.

Pour mettre en œuvre son personnage artiste, l'écrivaine va elle aussi au-delà des apparences en élaborant un roman qui est composé de reprises, de retours en arrière, de mises en abyme et de rapports étroits entre la peinture et l'écriture. Les tableaux d'Elvire dans *Amandes et melon* mettent en lumière le fait que certaines réalités existent seulement grâce à l'art, d'où encore des ressemblances à la nature morte. Selon Rowell, la nature morte est « distincte de la réalité qu'elle est censée représenter [et] elle correspond à un système de signes autogénéré, autoréférentiel et autonome » (1997 : 16 [je traduis])¹². Soulignons encore que cette idée d'autogéné est particulièrement pertinente puisque à la différence de ce qui se passe dans des portraits ou des paysages, le modèle pour la nature morte est établi et disposé *pour* la peinture. C'est pour cette raison qu'André Verret caractérise la nature morte comme une sorte de rebus : « Elle exprime. Elle s'exprime » (2006 : 7). Le roman de Monette est pareil : il affiche un haut degré de réalisme qui est néanmoins miné par les mises en abyme, les focalisations multiples et les rapports entre écriture et peinture; le roman souligne ainsi un va-et-vient complexe entre la fiction et la réalité tout en accentuant les pouvoirs de la fiction à séduire, à nous encourager à réfléchir sur nos propres désirs et manques.

Les trois créateurs – Vincent, Elvire et Madeleine Monette – s'identifient au genre de la nature morte puisque même plus que le portrait, la nature morte est à la fois un modèle et une œuvre d'art entièrement conçus par l'artiste. De plus, la nature morte fixe l'absence et le désir, elle reflète notre monde, mais elle y participe surtout à titre d'objet plastique. Autrement dit, les fruits et les fleurs si souvent représentés dans une nature morte sont éphémères et transitoires. C'est la création picturale qui assure leur présence continue, sous forme d'un objet ou d'une composition qu'on désire tantôt parce que sa réalité ne peut être saisie, tantôt parce qu'on veut garantir la continuation de ces objets dont l'existence est fragile. De même, comme l'explique W.J.T. Mitchell, le désir et la création d'images s'engagent dans une relation d'influences réciproques : le désir génère les images, les images génèrent le désir (2005 : 58). Il n'en va pas autrement de tout l'univers fictif puisque les récits, les souvenirs et les tableaux des personnages suscitent le désir de l'être absent, désir qui donne lieu à encore d'autres récits et à d'autres images.

Si l'on revient aux fonctions de l'image dans le texte, force est de constater que l'absence et le désir planent sur toute description littéraire d'œuvre visuelle. Pour ce qui est du désir, le texte peut désirer l'image, cet autre art qui détient d'autres pouvoirs d'expression et de communication. En même temps, la représentation littéraire du pictural est souvent caractérisée par le manque puisque le texte ne peut pas tout saisir de l'image. En introduisant un discours sur la peinture et des descriptions de toiles au sein de son roman, Madeleine Monette explore les pouvoirs et les limites du langage. Plus précisément, son écriture nous incite à nous interroger sur la façon dont le langage met en scène des images visuelles qu'on ne peut jamais voir, c'est-à-dire des images *in absentia*. Lorsque le texte décrit le tableau, l'on peut parler de la présence du texte et de l'absence de toute véritable image picturale.

Enfin, tel le roman, telles les natures mortes et les portraits peints par Elvire. Toutes les figures évoluent dans les contraintes de l'univers créé par l'artiste ou l'écrivaine. Sans vouloir réduire tous les propos sur l'art visuel à des commentaires sur l'écriture ou sur la littéraire, il importe de reconnaître que le roman présente une certaine conception de l'art, qu'il soit littéraire ou pictural, comme une seconde réalité, comme un monde à part qui s'entremêle néanmoins à notre monde. À l'instar du discours amoureux de Barthes qui explore en les repoussant les frontières entre la réalité, le fantasme et l'invention, dans *Amandes et melon*, l'appel à la peinture – ce médium qui ajoute des couches de complexité à l'absence et au désir ainsi qu'une véritable profondeur au roman – permet de basculer du vrai au faire semblant et encore du faire semblant au vrai. Mettre en scène une peintre et ses démarches créatrices, c'est aussi questionner la représentation, le pouvoir de cette dernière à montrer ce que l'on ressent et ce que l'on vit.

Notes

¹ « To ask, what do pictures want? is not just to attribute to them life and power and desire, but also to raise the question of what it is they lack, what they do not possess, what cannot be attributed to them » (Mitchell).

² *Fragments d'un discours amoureux* présente l'amour comme une création du langage. Acte de création, le discours du titre renvoie aux propos que Barthes articule – amoureuxment me semble-t-il – sur l'amour. L'amour dans *Amandes et melon* – sous forme du désir des personnages pour un être aimé absent – est aussi sujet et objet du discours. Dans ce roman, l'absence, la souffrance, l'amour et le désir naissent des récits tout en provoquant d'autres récits.

³ Désormais, les références à cet ouvrage seront indiquées par le numéro de page uniquement, et placées entre parenthèses dans le corps du texte.

⁴ À cet égard, il est intéressant de tenir compte de ce que Barthes dit au sujet de l'absence comme moteur de fiction. Il suggère que puisqu'il faut supporter l'absence, on la manipule : « transformer la distorsion du temps en va-et-vient, produire du rythme, ouvrir la scène du langage (le langage naît de l'absence [...]). L'absence devient une pratique active, un affairement (qui m'empêche de rien faire d'autre); il y a création d'une fiction aux rôles multiples (doutes, reproches, désirs, mélancolies) » (473).

⁵ À l'instar de nombreux mythes et histoires de la tradition judéo-chrétienne, la transgression est associée à la connaissance. Qui plus est, les motifs des fruits dans *Amandes et melon* évoquent le fruit défendu qui mène à la connaissance.

⁶ Un zootrope présente une série d'images imprimées sur une bande et placées à l'intérieur d'un tambour muni de fentes. Chaque dessin représente une phase d'un mouvement; lorsqu'on fait tourner le tambour et qu'on regarde par les fentes, le dessin semble s'animer. Le zootrope produit ainsi une illusion de mouvement continu.

⁷ « highly contrived assemblages or narratives, carefully constructed to amplify the quotidian by refracting and magnifying it, turning the commonplace into an object of desire » (Lowry).

⁸ « Objects of desire are not real but fictive, seen through a distorting lens. They furthermore enact a structure of desire that is a closed narrative system. Because the drive or pulsion of desire, in order to be sustained, must be unsatisfied, the objects desired [...] are ever distant or deferred. Thus the objects of a still life, although they appear accessible, are actually inaccessible, fictional, created [...] » (Rowell).

⁹ « no-one can escape the conditions of creaturalty, of eating and drinking and domestic life, with which still life is concerned » (Bryson).

¹⁰ Vincent a quelques traits en commun avec Jean Le Maigre de Marie-Claire Blais : les deux sont jeunes poètes malades et les deux se réfugient chez une femme qui leur offre une certaine protection (Elvire pour Vincent et Grand-mère Antoinette pour Jean Le Maigre) tandis que les autres membres de leur famille ne les comprennent pas. Par ailleurs, ce n'est pas uniquement le pronom Vincent qui rapproche le jeune poète dans *Amandes et melons* du peintre célèbre. Jeanne craint que le désarroi de Vincent ne frôle le tragique, comme chez Van Gogh; elle a peur « de ne pas le voir se lever le matin, traîner dans le salon ou rentrer de jouer, comme [si] une chevelure rosée ou une oreille coupée lui aurait fait cruellement défaut chaque fois qu'il y aurait mis la main » (558). Ce renvoi ainsi que la ressemblance à Jean Le Maigre soulignent l'interaction entre la peinture et l'écriture au sein du roman.

¹¹ Il est vrai qu'Elvire crée certains tableaux à partir de ses souvenirs, mais comme nous le verrons plus loin aussi, elle imagine et peint des scènes qui se sont produites mais dont elle n'était même pas au courant.

¹² « [d]istinct from the reality it is assumed to depict, it corresponds to a self-generated, self-referential, and self-contained system of signs » (Rowell).

Bibliographie

Barthes, Roland. 1995 [1977]. *Fragments d'un discours amoureux* dans *Oeuvres complètes*, tome III, 1974-1980, Éric Marty (éd.). Paris : Seuil, pp. 459-686.

Bryson, Norman. 1990. *Looking at the Overlooked. Four Essays on Still Life Painting*. London : Reaktion Books.

Chassay, Jean-François. 1999. « Les Stratégies du trompe-l'oeil : la représentation dans *Amandes et melon* ». In : Janine Ricouart (dir.). *Relectures de Madeleine Monette*. Birmingham, Alabama : Summa Publications, pp. 101-109.

Colville, Georgiana. 1999. « *Amandes et melon* ou l'anatomie d'une nature morte ». In : Janine Ricouart (dir.). *Relectures de Madeleine Monette*. Birmingham, Alabama : Summa Publications, pp. 111-132.

Gronhovd, Anne-Marie. 1999. « *Amandes et melon*, histoire de femmes ». In : Janine Ricouart (dir.). *Relectures de Madeleine Monette*. Birmingham, Alabama : Summa Publications, pp. 145-158.

Heffernan, James. 1993. *Museum of Words*. Chicago/London: University of Chicago Press.

Louvel, Liliane. 1998. *L'Oeil du texte*. Toulouse : Presses Universitaires du Mirail.

---. 2010. *Le Tiers pictural. Pour une critique intermédiaire*. Rennes : Presses Universitaires de Rennes.

Lowry, Glenn D. 1997. « Foreward ». In: Margit Rowell, *Objects of Desire : The Modern Still Life*. New York : The Museum of Modern Art/Harry N. Abrams, pp. 7-8.

Mitchell, W.J.T. 2005. *What Do Pictures Want?* Chicago : University of Chicago Press.

Monette, Madeleine. 1997 [1981]. *Amandes et melon*. Montréal : TYPO.

Noël, Bernard. 2008. *Les Peintres du désir*. Paris : Éditions Gutenberg.

Paillard, Marie-Christine. 2008. « Avant-propos ». In : Marie-Christine Paillard (dir.). *Le Roman du peintre*. Clermont-Ferrand : Presses universitaires Blaise Pascal. pp. 7-14.

Potvin, Claudine. 2006. « La Rhétorique du visuel : *Amandes et melon* de Madeleine Monette ». In : Annette Hayward (dir.). *La Rhétorique au féminin*. Québec : Nota bene, pp. 381-399.

Roussel, Brigitte. 1999. « Perspectivisme et différence féminine dans *Amandes et melon* », In : Janine Ricouart (dir.). *Relectures de Madeleine Monette*. Birmingham, Alabama : Summa Publications, pp. 159-174.

Rowell, Margit. 1997. *Objects of Desire : The Modern Still Life*. New York: The Museum of Modern Art/Harry N. Abrams.

Sterling, Charles. 1985. *La Nature morte. De l'Antiquité au XXe siècle*. Paris : Macula.

Verret, André V. 2006. *Passion de la nature morte*. Paris : Oskar éditions.