

# « Mes fictions sur les peintres sont des mensonges, mais il faut les croire »

À propos de l'œuvre de Pierre Michon

par Giordana Charuty

Avant de nous donner à voir, par les seuls prestiges de l'écriture, un « célèbre tableau » de François-Élie Corentin, peintre que nul historien de l'art n'a jamais documenté (*Les onze* 2009)<sup>1</sup>, Pierre Michon a consacré à quelques grands artistes de brefs récits qui poursuivent une interrogation sur ce que c'est que faire œuvre de création. *Vie de Joseph Roulin* (1988) et *Maîtres et Serviteurs* (1990) suivent, de quelques années, *Vies minuscules* (1984), enquête généalogique sur la difficile gestation d'un devenir écrivain, où l'on trouve préfigurés de nombreux motifs de *Rimbaud le fils* (1991). Entre deux figures légendaires de la singularité artistique et existentielle, le peintre maudit et le poète voyant, le lecteur est invité à une remontée dans le temps qui interroge la « croyance dans les arts » propre à la modernité esthétique, au miroir des anciennes certitudes métaphysiques, en détournant le vénérable modèle des « vies<sup>2</sup> ». Accompagnés par une réflexion érudite que l'auteur a poursuivie d'entretien en entretien, ces textes suscitent désormais une abondante production critique à laquelle participent les historiens, alors que les échanges avec les anthropologues n'ont jamais pris un tour formalisé<sup>3</sup>.

Pourtant, dès leur parution, nous fûmes plusieurs à lire ces *Vies minuscules* que Michon associait mentalement aux vies des hommes infâmes de Michel Foucault à travers un pacte ethnographique. Elles ne relevaient pas, à l'évidence, des autobiographies campagnardes qui dialoguaient avec nos enquêtes de terrain. La langue somptueuse qui rehaussait la dimension romanesque d'existences animées d'un désir d'affranchissement voué à l'échec rejoignait une autre question – la capacité du grand roman réaliste du XIX<sup>e</sup> siècle à rendre compte d'un monde social – qui retenait alors l'attention des ethnologues et des sociologues. Des usages infimes, d'une désespérante banalité aux yeux de l'ethnologue, reprenaient soudain sens et éclat. Ainsi ce « saint nourricier de bois peint » flanqué d'un taureau révééré comme « le Petit Bœuf », à la robe « piquée des mille épingle que les filles rieuses, explorées, maladroites, y plantent en faisant vœu de trouver l'amour, les femmes, d'une main plus sûre et déjà lasse, en souhaitant d'engendrer », que visite le jeune garçon auquel son père explique « le monde inexplicable, comment les trou-peaux à chaude haleine dépendent d'idoles en bois froid, comment les choses peintes et impavides dans le noir règnent sur les grands champs de l'été » (*Vies minuscules*: 29-30). Ou encore, accrochées à toutes les breloques enfermées dans deux boîtes en fer-blanc – « les Trésors » –, ces « généalogies compliquées » que dévide une grand-mère pour distraire l'enfant malade.

**1.** L'auteur a reçu pour ce livre le grand prix du roman de l'Académie française.

**2.** Au poète et lexicographe Tristan Hordé qui l'interrogeait sur la reprise, d'un livre à l'autre, de ce terme, l'écrivain précisait dans *Le roi vient quand il veut* (2007 : 21-26) : « J'ajoute que dans toutes ces vies, tant minuscules que minusculement picturales, l'ancienne croyance dans les arts tient peut-être la place que Dieu occupait dans les hagiographies ».

**3.** Voir le dossier « Pierre Michon et l'histoire » issu d'une journée d'étude sous la direction d'Alain Viala, qui rassemble des contributions de Christian Jouhaud, Alain Boureau, Caroline Callard et Dinah Ribard (*Critique*, n° 694, 2005).



Cependant, les quelques traces du dialogue imaginaire que l'écrivain a lui-même entretenu avec l'anthropologie réservent cette compétence aux seuls spécialistes de l'ailleurs. À la question « Sur quoi, sur qui aimeriez-vous écrire? », Michon évoquait, en août 2001, « l'ethnologue Marcel Griaule », entre « Zara Yacob, roi d'Éthiopie au XIII<sup>e</sup> siècle » et Fausto Coppi (*Le roi vient...* : 228). Quelques mois plus tard, il déclarait trouver plus de plaisir à lire des comptes rendus scientifiques d'archéologues ou d'ethnologues que des romans contemporains. N'avait-il pas rêvé d'une interprétation structuraliste, par Claude Lévi-Strauss en personne, du bestiaire de *La Grande Beune* en lequel il convenait de voir un mythe dissimulé en récit? Et, dans le long temps de gestation des *Vies minuscules*, ne s'était-il pas essayé à décrire en ethnographe les coutumes d'une peuplade caucasienne qui aurait pour seul emblème un drap mortuaire, « l'étendard du Dernier Soupir », sur lequel on pourrait lire « le monde, l'avenir, les guerres, l'amour, les dieux, tout » (*ibid.* : 252, 271)?

Revenons alors à ces vies de peintres qui reprennent, en l'inversant, le principe d'éclairage oblique introduit dès l'écriture des *Vies minuscules*. Celles-ci faisaient déjà du détour par le tableau peint une ressource créatrice dont l'auteur s'est, maintes fois, expliqué. Comment ressaisir des personnages ou des situations « en danger de banalité ou d'insignifiance »? Projeter sur un vieil homme qui attend la mort dans un hôpital de province la figure poignante des vieux sages de Rembrandt neutralisait toute tentation de misérabilisme. Tout comme des traces d'œuvres d'art affectent notre perception et notre intelligibilité du monde, évoquer chez le lecteur des souvenirs d'art partagés – la chambre de Vincent van Gogh et les réveils de Marcel Proust – transfigurait un banal épisode biographique en liant l'image peinte à la page écrite (*Vies minuscules* : 69). Car, plus qu'une mémoire visuelle, l'entrée dans la peinture paraît s'apparenter, pour Michon, à une expérience hallucinatoire nourrie par sa mémoire littéraire, à en croire ce souvenir – soutenu par une logique toute proustienne – confié aux étudiants des Beaux-Arts de Nantes : « C'était un matin dans un bus, je n'avais pas couché chez moi et je rentrais pour écrire, je repassais en esprit des phrases que j'allais mettre noir sur blanc. Je relève la tête, il y avait une femme en face de moi, ni belle ni laide, ni vieille ni jeune, et elle m'est apparue à l'instant avec violence comme un Vélasquez [...]. J'ai détourné le regard pour y échapper, et debout il y avait un autre Vélasquez avec un attaché-case, et derrière des petits Vélasquez avec des cartables, des princes superbes et des nabotes, toute la cour d'Espagne à l'heure de pointe dans un bus de la ligne A. [...] C'est ce jour-là peut-être que je me suis dit que j'écrirais sur les peintres, je leur devais bien ça. » (*Le roi vient...* : 68)

*Vie de Joseph Roulin* puis *Maîtres et Serviteurs* inscrivent dès lors Michon parmi tous les écrivains qui, depuis son autonomisation, voient dans la peinture l'autre proche auquel confronter les ressources d'évocation de la langue ou demander une médiation pour formuler une esthétique, une philosophie. Que l'interrogation porte sur la personne de l'artiste ou sur l'œuvre, il s'agit de fabriquer un objet littéraire qui fera faire au lecteur une expérience homologue aux conflits créateurs que l'écrivain croit pouvoir identifier dans le travail pictural.

ci-contre

fig. 1  
xxx

## Pierre Michon

Les Onze



ci-contre

fig. 2  
xxx

### Le peintre et son témoin

Chaque récit décline une variante de la figure du témoin qui fait entendre les attentes d'une société ou d'un temps et installe la narration dans une forme d'oralité dont quelques commentateurs ont souligné les affinités avec celle du conte : les voix anonymes des dames de la cour, le modèle qui rejoint son portrait peint comme l'acteur rejoint son rôle, le disciple qui se souvient.

Comment affronter en Van Gogh une série de lieux communs qui, en l'espace d'un siècle, ont construit à l'échelle mondiale la très populaire figure du premier artiste moderne ? Comment rendre à nouveau sensible la rupture introduite par cette révolution symbolique à ce point réussie, nous dit Pierre Bourdieu à propos d'Édouard Manet, que nous avons oublié combien notre œil en était le produit ? On ne trouvera pas trace dans la *Vie de Joseph Roulin* de lectures érudites documentant, par exemple, l'importance du dessin pour le peintre durant ce séjour à Arles marqué par une très grande production réalisée au crayon, à la plume, au roseau taillé afin d'acquérir l'habileté et la vitesse d'exécution des peintres japonais. En revanche, le lecteur de Michon peut tout à la fois *entendre* Van Gogh et éprouver la singulière présence d'un « homme peint », saisie dans des portraits jusqu'alors peu reproduits et peu commentés, le « bon Roulin » ressuscité comme compagnon fraternel durant ces deux années 1888 et 1889 passées à Arles, les plus fertiles de la brève carrière du peintre.

Adopter le point de vue de Joseph Roulin, ce témoin minuscule d'une « abstraction faite chair », ne consiste ni à rappeler des données factuelles de la biographie du peintre, ni à mettre en scène un personnage naïf de la vie locale. La vie qui vient réanimer le tableau est construite comme un jeu de miroirs à partir de ce qu'un homme du commun, doté d'une intériorité construite sur les idéaux républicains, a mis en mouvement chez le peintre, et de l'« étonnement » qu'à son tour l'étranger du Nord venu, comme il l'écrit, « se faire les yeux » aux couleurs du Midi a fait surgir : en somme, la singulière relation qui s'instaure entre un peintre et son modèle lorsque la peinture s'autonomise de ses fonctions d'exposition et de consécration d'un ordre social et religieux, lorsque le peintre ne travaille plus sur commande.

Sa correspondance en fait foi, Van Gogh appréciait en Roulin le savoir et la trempe d'un républicain de 89, qui alliait dans sa voix « un doux et navré chant de nourrice » au « lointain résonnement du clairon de la France de la révolution » (Van Gogh 1988 : 458). C'était pour lui une présence protectrice faite de « gravités silencieuses » et de « tendresses comme serait un vieux soldat pour un jeune » (*ibid* : 481). En quoi l'on pourrait ne voir que la confirmation de cette alliance d'un parti pris esthétique et d'un parti pris social ou politique revendiqué par le discours de la modernité. Or, à détailler ces affinités entre l'artiste solitaire et un personnage connu et respecté de la société arlésienne, Michon suggère d'autres similitudes. Pour l'artiste qui choisit de s'installer dans une société autre, prendre possession de lieux, d'objets et de gens par une pensée visuelle en deçà des mots exige, tout comme pour l'ethnographe qui explore un monde vécu à partir d'outils conceptuels, la médiation de ceux qui, localement, ont plus que d'autres le goût de l'altérité.



4. Une exposition au musée d'Orsay a donné à voir cette lecture : *Van Gogh/Artaud. Le suicidé de la société* (mars-juillet 2014) ainsi que le catalogue (Cahn [dir.] 2014).

5. En février 1889 : « Il paraît que les gens ont une légende, qui leur fait avoir peur de la peinture, et que dans la ville on a causé de cela » ; durant le séjour à Saint-Rémy : « Les idées relativement superstitieuses qu'on a ici sur la peinture me rendent mélancolique plus que je ne saurais te dire parfois... » (Van Gogh 1988 : 469, 537).

« Cela a l'air d'être des Russes », observait Van Gogh à propos de cette généreuse famille qui lui offrait protection et hospitalité, en acceptant la tâche inédite de poser. La remarque motive, au début du récit, la longue évocation d'une même étrangeté « russe » qui englobe le peintre et son témoin tandis que les portraits peints de l'épouse et des enfants sont scrutés comme des condensés d'une trajectoire biographique à déployer. Des tableaux trop connus, comme *Le Café de nuit*, *La Maison jaune*, *La Chambre à coucher*, ne sont pas décrits comme des surfaces peintes, mais parcourus comme un espace empirique à inventorier et à animer en lieu réel de la narration. D'autres tableaux sont privés de leur dimension figurative au profit des seuls jeux de complémentarité des couleurs. Enfin, s'agissant de Roulin, l'écrivain s'emploie à réaliser le vœu de son portraitiste : éterniser des hommes et des femmes ordinaires en substituant aux symboles conventionnels de la sainteté cette aura que produit l'intensification et la vibration des couleurs.

L'étonnement du témoin se porte moins sur la personne que sur une activité qui détient l'étrange pouvoir de défamiliariser son monde domestique, celui des objets, des personnes, des paysages que « des jaunes épais, des bleus sombres, un tissu de runes illisibles » mettent, irrémédiablement, en crise (*Vie de Joseph Roulin* : 39). Le facteur Roulin acquiert l'acuité du regard d'Antonin Artaud qui, rejetant la lecture sacrificielle de Georges Bataille, incite à revenir à la manière du peintre ; il en parle le langage pour en reprendre l'interrogation : comment un métier utile et sage a-t-il pu se transformer en « cette besogne catastrophique<sup>4</sup> » ?

Le point de vue du facteur Roulin permet ainsi de reconnaître ce qui qualifie, de manière générique, le grand peintre : ébranler le monde auquel une société croit. Désignés comme éléments d'une construction culturelle à venir, le lecteur reconnaît quelques-uns des traits qui vont composer une variante de la mise en légende de l'artiste moderne, telle qu'une anthropologie de l'admiration l'explicitera quelques années plus tard (Heinich : 1991). Mais si le rôle des marchands parisiens et des galeries n'est pas oublié, la visite d'Ambroise Vollard à la famille Roulin relance la question, plus essentielle, de la valeur d'effigie de l'image peinte. Van Gogh a noté à plusieurs reprises dans sa correspondance combien les gens d'Arles avaient « peur » de la peinture<sup>5</sup>. Comme pour la conjurer, la circulation de l'image fait signe vers une autre logique d'usage : Roulin donnera son portrait au marchand parisien comme il lui avait été donné par l'artiste en personne, ce qu'il aimerait voir graver sur le cadre. Et, à sa mort, le témoin entre dans la peinture par le retour, dans le texte, de ces corbeaux qui, sur la toile, se précipitaient sur le peintre à la veille de sa mort.

Avec Antoine Watteau, un modèle devenu témoin se trouve, à nouveau, au cœur de la narration. Mais le dispositif s'inverse. C'est l'un des tableaux les plus scolarisés et les plus surchargés de commentaires – le très célèbre *Gilles* renommé *Pierrot* – que l'écrivain s'emploie à réanimer dans le second récit de *Maîtres et Serviteurs*, « Je veux me divertir ». Au point de départ, un déplacement. Sous le costume du Gilles d'un tableau peint à Nogent-sur-Marne – *Un concert dans une campagne* –, la critique reconnaissait, au début du xx<sup>e</sup> siècle, l'abbé Carreau, curé de Saint-Saturnin

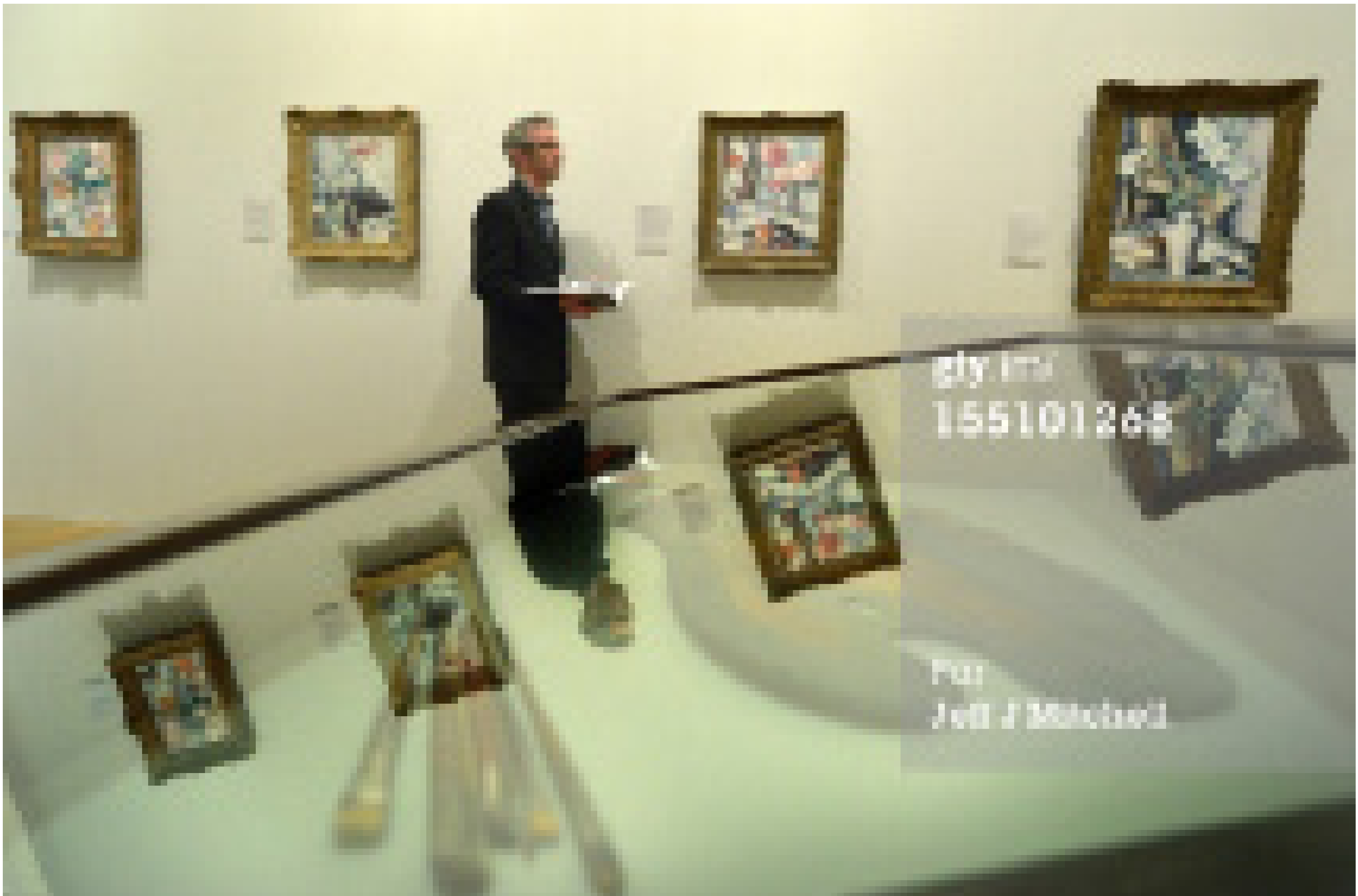
(Pilon 1912 : 153). Le narrateur qui, dans le récit, déclare fermement son identité – « Je suis curé de Nogent » –, se reconnaît avec peine le modèle d'un autre tableau : « D'ailleurs, la toile était presque achevée quand j'arrivai : c'était un grand Pierrot aux mains pendantes, au maintien stupide » (*Maîtres et Serviteurs* : 52, 54-55). Puis il remet au centre de l'attention le corps du peintre au travail, une technique – la « petite touche » –, une matière, la surface peinte, les couleurs et l'indécidable figure qui apparaît – « j'y vis quelque chose comme un homme du huitième jour » (*ibid.* : 57). Les commentaires érudits, les projections interprétatives que Michon connaît bien pour avoir lu Jean Starobinski et quelques autres n'apparaissent qu'en filigrane dans la voix énonciatrice qui relance la quête de sens, en suscitant l'étonnement du lecteur comme la figure peinte interpellait le spectateur. Elle en diffère la reconnaissance jusqu'à la chute du texte pour que s'opère mentalement, à la manière dont un tableau peut être dit achevé, la fusion entre ce narrateur épuisé, « Charles Carreau, par hasard curé de Nogent », et la figure peinte qui s'anime, d'un coup, par l'inversion du regard : « Je ne marche plus, je baisse les bras et je regarde vers vous » (*ibid.* : 85).

La vie dont le confesseur de « M. le peintre » se fait le témoin inverse les attributs retenus par les premiers biographes et remis en circulation au début du xx<sup>e</sup> siècle : sa douceur, son désir toujours insatisfait de beauté et de bonheur, son extrême mélancolie et, surtout, « la pureté de ses mœurs ». Ainsi la cérémonie du feu qui consume, comme une part secrète de l'œuvre, d'imaginaires tableaux érotiques ne témoigne plus d'un excessif scrupule, comme le voulait l'anecdote transmise par l'ancienne critique<sup>6</sup>, mais restituée à tout l'œuvre peint une sensualité qui lui fut longtemps déniée. L'idée n'est plus neuve mais elle conserve une part de son efficacité de la virtuosité de l'écrivain à capturer le lecteur dans les jeux du réel et de l'illusion. Le narrateur défait le travail d'allégorisation qui s'est emparé de quelques tableaux – tel, bien sûr, *Le Pèlerinage à l'île de Cythère* – en tenant en échec le travail d'identification des images que le lecteur s'efforce de poursuivre pour rétablir des frontières qui ne cessent de se dérober entre scènes peintes et scènes vécues ; en rétablissant, par là même, une contiguïté entre l'effet de rêverie féérique des fêtes galantes ainsi recréé et leur envers imaginaire de prédation, de violence et de jouissance. Séducteur et prédateur, le « tendre et un peu berger » peintre des fêtes galantes l'est à la manière du *Dom Juan* dont il reprend, au moment de mourir, l'exclamation de Sganarelle : « Mes gages ? » Ce faisant, dans la distribution des composantes sociales et psychologiques dont l'écrivain poursuit l'inventaire pour différencier des « tempéraments » d'artistes, s'agit-il seulement de désigner sous le nom de « Watteau » cette extrême proximité, qu'il est banal de reconnaître, entre une énergie pulsionnelle jamais entièrement domestiquée et l'envers policé des codes sociaux les plus raffinés ? Ou s'agit-il plutôt de redonner au qualificatif « libertin » son sens philosophique ?

### Théologies négatives

Une autre anecdote, rapportée par Giorgio Vasari au détour d'une « vie » de Piero della Francesca, fournit la matière du troisième récit de *Maîtres et Serviteurs*, « Fie-toi à ce signe ». Cette version renaissante du « chef-d'œuvre inconnu » semble renverser la hiérarchie académique

6. « Aucun vice ne le dominait et il n'a jamais fait aucun ouvrage obscène. Il poussa même la délicatesse jusqu'à désirer, quelques jours avant sa mort, de revoir quelques morceaux qu'il ne croyait pas assez éloignés de ce genre, pour avoir la satisfaction de les brûler, ce qu'il fit » (Pilon 1912 : 107). L'auteur emprunte l'anecdote à Caylus.



City ID#  
155101244

For  
Jodi J. McCreedy

7. On désigne ainsi la bibliothèque, les fiches documentaires et les carnets de travail conservés jusqu'en 1997, année où Pierre Michon quitte son appartement de la banlieue d'Orléans. Qualifiés de documents « génétiques » se rapportant aux trente premières années de son « œuvre », ils sont déposés à l'université de Saint-Étienne et font l'objet, depuis 2009, d'un programme de recherche à l'Institut des textes et manuscrits modernes, sous la responsabilité d'Agnès Castiglione. Voir à ce sujet, de Biasi *et al.* (dir.) 2013.-

entre le grand artiste porté par de puissants commanditaires et un obscur Lorentino, faiseur de saints privé de commandes et de disciples. Bien sûr, la réalité historique est autre. Les historiens de l'art italiens connaissent bien Lorentino d'Andrea – surnommé par Vasari Lorentino d'Angelo – auquel on doit de nombreuses fresques dans les églises et les chapelles d'Arezzo et de Pérouse. On sait aussi qu'il a travaillé avec Piero aux fresques de *La Légende de la Vraie Croix*, en particulier au groupe de femmes qui assistent à « la preuve formelle » dans l'épisode de la découverte de la croix par sainte Hélène. Et la légende vasarienne assure qu'il revint à Lorentino d'achever des peintures que la mort de Piero avait laissées « imparfaites ». Mais Michon ne fait pas œuvre d'historien.

Comme en témoignent ses carnets, l'écrivain s'est nourri de la lecture d'Yves Bonnefoy pour faire voir au lecteur les fresques de Piero comme « ce mur que travaillait du dedans la Révélation directe de grandes demoiselles théologiques » (*Maîtres et Serviteurs*: 97). Il s'est exercé à adopter les couleurs et le « point visuel très bas » qui allonge les corps pour composer la rencontre entre le vieux maître aveugle et son ancien disciple venu lui présenter son jeune fils. En somme, une fresque rêvée à l'intérieur de laquelle se glissent des personnages des fresques peintes: « Montefeltro, Malatesta, les grands capitaines, [qui] avaient eu peur de ces yeux-là, dans un sens, quand ces yeux les regardaient pour les faire passer dans l'éternité » (*ibid.*: 116). En revanche, l'état actuel de la critique génétique qui s'exerce sur le « corpus d'Olivet<sup>7</sup> » ne permet pas de documenter les lectures qui auraient pu lui inspirer la recomposition d'un usage dévotionnel vue du côté du faiseur d'ex-voto peints: ce même Lorentino qui a conservé, inscrit dans son corps de jeune apprenti, le souvenir du maître qui savait figurer la condition heureuse d'hommes et de femmes agrandis par la lumière d'une idéalité que Michon nomme, tantôt avec révérence, « Dieu », tantôt avec désinvolture « la buée de midi ». Aussi bien, la voie fictionnelle qui s'empare d'un ancien régime du légendaire de l'artiste suggère-t-elle une sorte de parenté ou de complémentarité entre ces catégories inverses d'images faites l'une de « main théologale », l'autre simplement « de main d'homme », qui réserve au grand peintre le pouvoir de restaurer la ressemblance perdue pour déléguer à l'artisan l'exercice d'un art cultuel au service du peuple. Serait-ce le ressouvenir de ses relations enfantines – vécues ou rêvées – avec saint Goussaud qui ont suggéré à l'écrivain de hausser la « magie » au rang d'une théologie pour redonner un peu de sens à un art minuscule ?

Choisir Goya, c'est, en revanche, opter pour un grand peintre qui a posé à l'histoire de l'art le problème de l'unité d'une œuvre à cheval sur le XVIII<sup>e</sup> et le XIX<sup>e</sup> siècle: comment peut-on être à la fois le portraitiste à la mode de la haute société madrilène, le peintre de la chambre du roi, l'auteur des *Caprices* et celui des *Peintures noires* de la Quinta del Sordo ? On sait qu'à cette question, qui retient toujours les spécialistes, les réponses varient selon la définition de la modernité que l'on tient pour pertinente. Le grand artiste ne sera pas traité à partir d'un témoin minuscule, l'écrivain décide plutôt de le rabaisser sous les regards des dames de la cour pour mieux faire apparaître la distance sociale à franchir avant d'accéder au monde esthétique auquel, jeune provincial, il aspirait.

double page précédente

fig. 3  
xxx

Les carnets préparatoires attestent une attention à l'œuvre à partir des catalogues, qui précède la lecture d'historiens de l'art, tel Élie Faure, mais surtout d'écrivains et d'artistes: Eugène Delacroix, Théophile Gautier, Charles Baudelaire, André Malraux, Emil Cioran<sup>8</sup>. Michon a rassemblé un grand nombre de données biographiques, y compris sur les maladies du peintre, de données historiques sur les bouleversements politiques dont il est le témoin, de données sociologiques sur sa carrière académique. Comme pour les autres *Vies*, transformer ces lectures en écriture actualise la vieille métaphore du corps-alambic<sup>9</sup>: telle l'extraction d'une essence, la narration ne fait pas se succéder une partie diurne – celle du conformisme social et esthétique comme peintre de cour – puis une partie nocturne – les dessins, les peintures noires, les peintures de la guerre –, mais insère la dualité de l'œuvre dans une dualité de la personne et dans un moment de rupture révélatrice. Tout en empruntant la voix du conte, on ne saurait, pour qualifier un grand peintre qui inaugure la modernité, retenir le motif médiéval de l'habileté enfantine qu'un de ses premiers biographes, Charles Yriarte, pouvait encore rappeler – un moine de Saragosse voyant l'enfant dessiner un porc sur un mur engage ses parents à lui confier le jeune artiste – pour identifier une première figure tutélaire: don Felix Salvador, du monastère de Santa Fe, près de Saragosse, qui conduisit le tout jeune Goya dans l'atelier de José Lusan, le vieux peintre aragonais, et avec lequel l'artiste resta longtemps en relation épistolaire. Au motif usé, Michon substitue par une attention à des petits faits, historiquement attestés mais le plus souvent jugés insignifiants, une jeunesse faite d'application studieuse à l'atelier et d'ensauvagement à l'extérieur à travers les jeux de taureaux qui font figure de coutume des garçons. Pour payer son voyage en Italie, le jeune Goya ne s'est-il pas engagé dans une *quadrilla* – des jeux de taureau itinérants – et ne signe-t-il pas les lettres qu'il envoie à son ami Martín Zapater du nom de « Francesco de los Toros » ?

Aussi bien, celui qui, dans le regard des dames de la cour, ne peut être que le « petit gros de Saragosse » est-il un être double, mélange d'application toute provinciale dans le métier, de maladresse empressée dans ses efforts pour se faire admettre à Madrid, de rire blasphémateur, de sensualité populaire et de colère. Un être double dont l'écrivain retrace tous les efforts pour devenir Goya, selon quelques robustes règles sociologiques: reconnaître le monde de ces peintres académiques qui possèdent les commandes, la richesse, les femmes, et s'allier, par le mariage, avec un peintre qui pourra vous introduire auprès d'eux. Efforts auxquels s'opposent les menus signes d'une irréductible altérité qui favorise la reconnaissance du « vrai » maître et exige, en retour, l'invention esthétique d'une singularité propre par conversion positive des défauts, des manques, des limites<sup>10</sup>.

Ce parcours, offert à la reconnaissance du lecteur, est condensé dans un « tableau » qui conjugue les deux manières de Goya. D'abord formulé en clé d'ascension sociale, le mariage est alternativement traité, en tant que cérémonie ritualisée, à la manière du peintre de cour et à la manière de l'auteur des peintures noires: la boue, la pluie, le vent, le noir, le sale envahissent momentanément la scène comme l'envers du tableau coloré et heureux du rite nuptial. Conquête sur l'artiste conventionnel, cette singularité porte en elle la menace de la folie: « Allons, c'étaient des songes. » (*Maîtres et Serviteurs*: 29)

8. Le travail documentaire qui accompagne l'écriture de « Dieu ne finit pas » est analysé par Amel Jegham (2013), qui assimile aux propriétés du conte le passage du référentiel au fictionnel.

9. L'auteur fait sien le terme de « percolation »; voir de Biasi 2013.

10. Jean-Pierre Richard (2008) met en évidence les principes sociologiques de cette trajectoire.

11. L'interprétation de Bonnefoy s'appuie sur le commentaire de deux tableaux, *Le Chien* et *Léocadie*, 1819-1823.

Chercher des indices de l'auteur des peintures noires dans les œuvres de l'artiste académique que fut Goya, c'est aussi ce que fera, quelques années plus tard, Bonnefoy (2006) en quête de l'intériorité qui a pu donner naissance à une pensée figurale extraordinairement complexe. Parmi les expériences décisives, nous dit-il, il y a celle de la fièvre, du délire, des hallucinations de l'hiver 1792 à Séville, suivie de la convalescence du peintre chez son ami Sebastián Martínez, à Cadix, qui lui fait découvrir son immense et exceptionnelle collection de tableaux et de gravures – notamment des Blake et des Füssli qu'on ne pouvait voir à la cour. Et, après les horreurs de la guerre et la déception politique, une seconde maladie, en 1820, lors de ce retrait à la campagne dans la fameuse Quinta del Sordo, dont il reste un ex-voto profane: une action de grâce envers son médecin, autant dire envers le seul dévouement d'un être humain pour un autre. Paradoxalement, les moyens techniques pour dire le néant, le non-sens, la prédation généralisée comme unique règle de ce qu'on dit être la réalité font émerger quelque chose de cette compassion dont l'a gratifié le médecin et qui émane, aussi, de quelques visages féminins<sup>11</sup>.

Michon ne fait pas de la maladie et du délire un événement biographique qui aurait affecté l'être-au-monde du peintre. Il ne s'attache pas non plus, en critique d'art, à renouveler un langage descriptif qui soit au plus près de l'expression figurale du peintre ou du dessinateur. Il dissémine le vent de la folie et les images troubles du songe au cœur même d'un tableau qui ne fut jamais peint mais qui éveille, dans la mémoire visuelle du lecteur, le souvenir des peintures les plus connues de la Quinta del Sordo comme cette part d'ombre, de résistance, de révolte et d'angoisse nécessaire à tout acte de création.

«Je voulais les laver de leur usure», a pu dire Michon à propos de cet intérêt pour des tableaux et des peintres trop célébrés, trop scolarisés, à restaurer dans leur valeur de références communautaires. Comme en d'autres arts de la mémoire qui, au lieu de nos usages de l'écriture, ont associé la narration verbale à des images peintes et mentales, l'écrivain s'installe à la frontière de plusieurs techniques d'évocation pour faire faire au lecteur des expériences inédites d'illusion perceptive et auditive qui soient, à chaque fois, en résonance avec une manière picturale, un état de la langue, un statut du créateur et divers moments de leur réception. Elles composent autant de techniques d'intensification au service d'un geste de réparation qui convoque la littérature au secours de la peinture afin de relancer une relation esthétique à un monde commun: en somme, créer cet étendard où l'on peut lire «le monde, l'avenir, les guerres, l'amour, les dieux, tout».

## Bibliographie

### Biasi, Pierre-Marc de

**2013** « Les carnets de Pierre Michon », *in* Pierre-Marc de Biasi *et al.* (dir.) *op. cit.* : 137-157.

### Biasi, Pierre-Marc de, Castiglione, Agnès et Viart, Dominique (dir.)

**2013** *Pierre Michon - La lettre et son ombre. Actes du colloque de Cerisy-la-Salle, août 2009*. Paris, Gallimard (« Les cahiers de la NRF »).

### Bonnefoy, Yves

**2006** *Goya, les peintures noires*. Bordeaux, William Blake &Co.

### Cahn, Isabelle (dir.)

**2014** *Van Gogh/Artaud. Le suicidé de la société*. Paris, musée d’Orsay-Skira.

### Farron Ivan et Kürtös Karl (dir.)

**2003** *Pierre Michon entre pinacothèque et bibliothèque*. Berne, Peter Lang.

### Jegham, Amel

**2013** « Du carnet de travail au texte : l'exemple de *Dieu ne finit pas* », *in* Pierre-Marc de Biasi *et al.* (dir.) *op. cit.* : 173-192.

### « Mes fictions sur les peintres sont des mensonges, mais il faut les croire » Par Giordana Charuty

### Heinich, Nathalie

**1991** *La Gloire de Van Gogh. Essai d’anthropologie de l’admiration*. Paris, Minuit.

### Michon, Pierre

**1984** *Vies minuscules*. Paris, Gallimard.

**1988** *Vie de Joseph Roulin*. Lagrasse, Verdier.

**1990** *Maîtres et Serviteurs*. Lagrasse, Verdier.

**1991** *Rimbaud le fils*. Paris, Gallimard.

**2007** *Le roi vient quand il veut. Propos sur la littérature*. Agnès Castiglione avec Pierre-Marc de Biasi (éd.) Paris, Albin Michel.

**2009** *Les Onze*. Lagrasse, Verdier.

### Pilon, Edmond

**1912** *Watteau et son école*. Paris, G. van Oest & Cie.

### Richard, Jean-Pierre

**2008** *Chemins de Michon*. Lagrasse, Verdier.

### Van Gogh, Vincent

**1988** *Lettres à son frère Théo*. Traduit du néerlandais par Louis Roëdlant, Pascal Bonafoux (éd.) Paris, Gallimard (« L’imaginaire »).