

ÉCOLE DOCTORALE DES HUMANITÉS (ED 520)

Europe des lettres (EA 1337)

Thèse présentée par :

**Seyed Mohammad Nasser Nabavi**

pour obtenir le grade de Docteur de l'Université de Strasbourg

Discipline/Spécialité : Littérature Générale et Comparée

**L'artiste aux prises avec la société et l'histoire  
dans l'œuvre de Pierre Michon**

Travail dirigé par :

**M. DETHURENS Pascal**, professeur, Université de Strasbourg

Jury :

**Mme DOUZOU Catherine**, professeur, Université François Rabelais de Tours (Rapporteur)

**M. BERQUIN François**, HDR, Université du Littoral Côte d'Opale (Rapporteur)

**M. WERLY Patrick**, HDR, Université de Strasbourg (Membre du jury)

**21 septembre 2018**

**L'artiste aux prises avec la société et l'histoire  
dans l'œuvre de Pierre Michon**

**Seyed Mohammad Nasser Nabavi**

À : mon père « inaccessible et caché comme un dieu »

« Voilà pourquoi j'aime l'Art. C'est que là, au moins, tout est liberté, dans ce monde de fictions. On y assouvit tout, on y fait tout, on est à la fois son roi et son peuple, actif et passif, victime et prêtre. Pas de limites ; l'humanité est pour vous un pantin à grelots que l'on fait sonner au bout de sa phrase comme un bateleur au bout de son pied. »  
(Gustave Flaubert)

## INTRODUCTION

Depuis le début des années 1980, une nouvelle ère apparaît dans le champ littéraire français. Il s'agit d'une prise de distance par rapport à l'héritage littéraire des décennies précédentes marquées par la prédominance du structuralisme, du nouveau roman et de *Tel Quel*. C'est dans un tel contexte que s'inscrit un retour vers le sujet et l'énonciation, le réel et la mémoire (individuelle et collective), ainsi qu'une relecture des traditions littéraires parfois très anciennes. À propos de ces changements, Dominique Viart écrit :

« Sans ignorer les critiques des décennies précédentes, la littérature contemporaine redonne des objets à l'écriture qui s'en était privée. »<sup>1</sup>

L'écrivain, surtout en ce qui concerne ce qu'on peut nommer « les écritures de soi » et « les écritures de vie », n'est plus escamoté de son œuvre, sa voix s'y résonne tantôt par rapport à lui-même - ce qui donne naissance à une multitude de textes autobiographiques ou autofictionnels -, tantôt en lien plus ou moins direct avec les autres êtres humains ; cette deuxième démarche a engendré un autre grand axe de la littérature contemporaine baptisé sous le nom de « Vie imaginaire »<sup>2</sup>.

Parmi les écrivains contemporains français, Pierre Michon est un exemple sublime de cette nouvelle littérature. Une grande part des enjeux de la littérature d'aujourd'hui retrouve son écho dans l'œuvre de cet écrivain : écriture de soi, Vie des hommes illustres et non-illustres, Histoire, culture, filiation, origine, énonciation, style, *etc.*<sup>3</sup> ; il en va de même pour la question de l'art et de la création artistique, ainsi que pour la figure complexe de l'artiste comme cible de curiosités et d'imaginations des auteurs depuis bien des siècles. En effet, la littérature contemporaine, notamment dans la catégorie de « Vies imaginaires », est marquée par un

---

<sup>1</sup> VIART Dominique et VERCIER Bruno, *La littérature française au présent. Héritage, modernité, mutations*, Paris, Bordas, 2005, p. 14.

<sup>2</sup> Selon cette approche égalitaire ayant pour l'origine le fameux recueil de Marcel Schwob (*Vies imaginaires*), chaque homme ordinaire mérite de faire l'objet d'une biographie. De plus, aucun critère prédéfini ne s'applique au choix du biographe. Il en va de même pour le cas des hommes illustres. Dans ce cas, le biographe choisit une figure qui l'intéresse et se met à relater la vie de celle-ci comme il la voit, comme il la conçoit, voire comme il l'imagine.

<sup>3</sup> C'est précisément son premier livre, *Vies minuscules* publié en 1984, qui déclenche d'un seul coup toutes ces nouvelles tendances qui vont marquer la littérature des années à venir, surtout dans les domaines de l'autobiographie et de la biographie. Sur ce dernier point, Jean Pierre Richard écrit : « Ces huit mini-biographies [...] finissent par n'en constituer qu'une seule, une sorte d'autobiographie oblique et éclatée. » Voir : RICHARD Jean-Pierre, *Chemins de Michon*, Lagrasse, Verdier, coll. « Verdier/poche », 2008, p. 10.

nombre croissant de romans, de récits et de monographies poétiques au sujet des artistes. Il suffit de rappeler des noms tels que Pascal Quignard, Gérard Macé, Michel Schneider, Guy Goffette, Jean Echenoz et Jean Marie Gustave Le Clézio ayant tous écrit sur les artistes pour voir combien cette inclination est flagrante chez les écrivains contemporains. La compassion, sinon l'affection, que ces écrivains ressentent pour cette figure n'est pas surprenante, car ils appartiennent au même territoire, celui de la création et donc partagent les mêmes tentations, les mêmes souffrances et les mêmes espérances qui correspondent à la carrière artistique.

L'œuvre de Michon, empreinte qu'elle est de figures appartenant à divers domaines de l'art, illustre cette orientation. Que ce soit Van Gogh (*Vie de Joseph Roulin*), Rimbaud (*Rimbaud le fils*), Priscus Attalus (*L'empereur d'Occident*), Gian Domenico Desiderri et Claude le Lorrain (*Le Roi du bois*) ou François-Élie Corentin (*Les Onze*) la figure de l'artiste se situe au centre des prédilections biographiques de Michon ; « biographiques », certes, mais aussi autobiographiques, car dans le peu de textes qu'il a écrit sur lui-même (particulièrement *Vies minuscules* et « Le ciel est un très grand homme »), sont de surcroît mises en lumière les souffrances qu'un processus labyrinthique de « devenir écrivain » lui a infligées.

Notre travail dans cette thèse porte sur ce même thème, celui de l'artiste dans l'œuvre de Michon. Il est à remarquer que l'artiste dans le contexte de notre étude peut être aussi bien peintre, photographe ou musicien que poète, sculpteur ou écrivain. Si nous soulignons ce point, c'est plutôt pour justifier le choix de notre corpus basé effectivement non sur la totalité de l'œuvre de Michon, mais exclusivement sur les textes dans lesquels l'artiste est conforme à la définition qui nous intéresse. Mais quelle est-t-elle cette définition ? Avant de répondre à cette question, citons la sociologue de l'art Nathalie Heinich qui esquisse dans un passage de son ouvrage *L'élite artiste. Excellence et singularité en régime démocratique* les différentes manières d'observer le terme « artiste » par les écrivains :

« Les limites de la catégorie varient [...] d'un écrivain à l'autre : certains assimilant *artiste* aux écrivains (Paul Bourget), d'autres aux peintres, graveurs, dessinateurs (Joris-Karl Huysmans), aux écrivains et aux peintres (Jules Lemaître), ainsi qu'aux musiciens (Romain Rolland), éventuellement augmentés des comédiens, voire des couturiers et coiffeurs (Proust).

La variation peut aussi intervenir chez un même écrivain, selon les ouvrages, comme chez Zola [...] »<sup>4</sup>

Chez Michon, probablement à cause de sa passion pour la peinture, la figure préférée parmi tous les types d'artiste est le peintre ; comme preuve de cette préférence, il suffit de rappeler l'abondance des personnages peintres dans son œuvre. Mais le peintre est un biais par lequel Michon réfléchit, en dernière analyse, sur le statut de l'artiste en général. Comme le note Sylviane Coyault :

« [...] les vies de peintres permettent à Pierre Michon de réfléchir de manière oblique sur la figure de l'artiste [...] »<sup>5</sup>

L'artiste en tant que pratiquant d'une carrière professionnelle liée à la création picturale, poétique, musicale *etc.* (voici notre définition !) est une figure compliquée, car il habite à la lisière d'un monde intérieur propre à lui seul et de l'univers socio-historique qui l'entoure et qui oriente, voire manipule, ses essais. Ainsi, le travail créatif devient une échappatoire pour l'artiste qui ne supporte plus la fissure entre l'intérieur et l'extérieur. Maurice Blanchot dans *L'espace littéraire* décrit cette situation particulière comme suit :

« Le plus souvent, on dit de l'artiste qu'il trouve dans son travail un moyen commode de vivre en se soustrayant au sérieux de la vie. Il se protégerait du monde où agir est difficile, en s'établissant dans un monde irréel sur lequel il règne souverainement. [...] L'artiste donne souvent l'impression d'un être faible qui se blottit peureusement dans la sphère close de son œuvre, là où, parlant en maître et agissant sans entrave, il peut prendre la revanche de ses échecs dans la société. »<sup>6</sup>

Représenter un tel caractère pose, certes, des problèmes devant l'écrivain qui décide d'écrire sur un artiste ou, chose encore plus difficile, de créer lui-même un personnage artiste. L'étude du thème de « l'artiste » devient plus complexe notamment lorsqu'il s'agit du point de vue d'un auteur comme Michon chez qui le style condensé de l'écriture, l'association des phrases et des idées ainsi que la distance du narrateur par rapport à ce qu'il relate rendent les thèmes

---

<sup>4</sup> HEINICH Nathalie, *L'élite artiste. Excellence et singularité en régime démocratique*, Paris, Gallimard, 2005, p. 188.

<sup>5</sup> COYAULT Sylviane, « Les *Illuminations* de Pierre Michon », in : FARRON Ivan et KÜRTÖS Karl (dir.), *Pierre Michon entre pinacothèque et bibliothèque*, Berne, Peter Lang, coll. « Variations », volume 4, 2003, p. 35. C'est exactement ce que Michon dit dans un entretien sur le statut symbolique du peintre dans son œuvre : « Mes peintres valent aussi pour des écrivains : c'est le type du créateur [...] » Voir : MICHON Pierre, *Le roi vient quand il veut. Propos sur la littérature*, Paris, Albin Michel, 2007, p. 104.

<sup>6</sup> BLANCHOT Maurice, *L'espace littéraire*, Paris, Gallimard, coll. « Folio Essais », 1988, p. 57.

profondément indistincts. Ainsi, la question de l'artiste chez notre auteur ne peut être abordée qu'en compagnie des autres thèmes qui marquent son œuvre, des thèmes comme la filiation ou l'Histoire. Pour cette raison, il semble indispensable d'étudier ce thème dans un large cadre qui le dépasse pour le confronter avec les autres thèmes importants de cette œuvre. Ces autres thèmes, on peut les catégoriser, en lien ténu avec celui de l'artiste, sous deux ensembles : l'un, la sociologie et l'autre, l'Histoire. Comme le note Jean-Pierre Mourey :

« Les textes de Pierre Michon exposent et proposent une mythologie et une sociologie de l'artiste. »<sup>7</sup>

La mythologie de l'artiste se base avant tout sur son parcours personnel, parcours qui commence par une vocation intérieure découverte à un moment donné de la vie et qui se développe ensuite dans le cadre d'une carrière professionnelle tantôt réussie tantôt avortée. De toute façon, une telle mythologie, pour être accomplie, n'a que passer par la société. Quoique Michon déclare qu'il n'est pas sociologue<sup>8</sup>, un fort aspect sociologique est bien remarquable dans son œuvre, notamment en ce qui concerne la sociologie de l'art. Ainsi, Michon, en tant que lecteur de Bourdieu, met en scène les divers procédés qui mènent à la distinction de l'artiste au sein de la société. Comme le remarque Laurent Demanze :

« [...] Pierre Michon [...] ne cesse d'analyser au fil de ses récits et de ses portraits les champs littéraires, la mécanique de la gloire et les trajectoires sociales avortées ou triomphantes. »<sup>9</sup>

Mais comme le dit Jean-Pierre Mourey :

« Michon ne sociologise pas seulement la pratique d'art, il la resitue dans le jeu complexe des facteurs, des instances qui dictent, achètent, décident des valeurs et des buts qui l'initient, la motivent, la relancent. »<sup>10</sup>

Donc, la société n'est pas le seul facteur déterminant dans le jeu de la reconnaissance de l'artiste. Il existe aussi l'Histoire comme le cadre le plus large possible dans lequel l'artiste poursuit sa quête odysseenne de la gloire à travers les instances et les déterminations qui

---

<sup>7</sup> MOUREY Jean-Pierre, « Sociologie et mythologie de l'artiste selon Pierre Michon », in : CASTIGLIONE Agnès (dir.), *Pierre Michon, l'écriture absolue*, Saint-Etienne, Publications de l'Université de Saint-Etienne, 2002, p. 60.

<sup>8</sup> Dans un entretien, il dit : « Je ne suis pas sociologue. » Voir : MICHON Pierre, *Le roi vient quand il veut*, op.cit., p. 49.

<sup>9</sup> DEMANZE Laurent, « Pierre Michon et l'épreuve de la grandeur », in : DE BIASI Pierre-Marc, CASTIGLIONE Agnès et VIART Dominique (dir.), *Pierre Michon. La lettre et son ombre*, Paris, Gallimard, coll. « Les cahiers de la NRF », 2013, p. 76.

<sup>10</sup> MOUREY Jean-Pierre, « Sociologie et mythologie de l'artiste selon Pierre Michon », art.cité., p. 61.

marquent une époque. Dans ce cadre, l'artiste est affronté avant tout avec l'histoire de son domaine pour trouver sa place au sein de celle-ci, mais aussi - si l'occasion se présente - avec les événements historiques d'une époque plus ou moins agitée, ce qui n'arrive d'ailleurs pas pour tous les artistes. Une telle participation rend importante et incontournable la question du comportement de l'artiste par rapport au pouvoir, que ce soit royal ou révolutionnaire. Comme l'artiste est évoqué, ici et là dans l'œuvre de Michon, par la métaphore du « roi », « devenir roi » devient un thème sous-jacent dépendant toujours de celui de « devenir artiste ».

Partant de ces observations, nous pouvons maintenant expliquer le corpus choisi qui formera la base de nos analyses tout au long de cette thèse. En effet, l'artiste en tant que pratiquant des carrières créatives comme peinture, musique, photographie et littérature ne se trouve que dans dix livres de Michon, selon l'ordre chronologique de parution : *Vies minuscules*, *Vie de Joseph Roulin*, *L'empereur d'Occident*, *Maîtres et serviteurs*, *Rimbaud le fils*, *Le Roi du bois*, *Trois auteurs*, *Corps du roi*, *Les Onze* et *Tablée*.<sup>11</sup> Le manque d'une figure qu'on peut nommer « artiste » (dans le sens que nous avons évoqué plus haut) est la raison pour laquelle nous avons renoncé à trois livres de Michon : *La Grande Beune*, *Mythologies d'hiver* et *Abbés*.

Du point de vue méthodologique, notre travail est bel et bien une étude thématique. Chaque chapitre de chaque partie présentera ainsi un thème séparé - toujours attaché au thème englobant de « l'artiste » - qui dans l'ensemble (accompagné des autres thèmes abordés dans la même partie) aurait pour vocation d'éclairer une part de la problématique de notre thèse. Pour ce faire, nous nous focaliserons sur les passages et les fragments qui sont le plus manifestement représentatifs du thème analysé. De cette façon, nous essaierons de pratiquer une lecture attentive des citations choisies, mais tâchant en même temps de les associer et d'en découvrir le fil conducteur, toujours sous la lumière des critiques universitaires sur l'œuvre de Michon, d'un côté, et des sciences humaines et sociales au sujet de l'artiste, de l'autre.

Comme l'expliquent Ernst Kris et Otto Kurz dans *La légende de l'artiste* :

---

<sup>11</sup> Bien sûr, le livre d'entretiens de Michon (*Le roi vient quand il veut*) se place au sein du même corpus principal, car dans cet ouvrage clé Michon parle aussi de l'art et de la place de l'artiste dans son œuvre, ce qui nous aidera à justifier plus aisément nos interprétations et nos analyses.



« L'« énigme de l'artiste » - la magie émanant de lui et le mystère qui l'enveloppe - peut être considérée de deux manières : soit l'on s'interroge sur la nature de qui a le pouvoir de créer une œuvre d'art que nous admirons - c'est la question de la *psychologie* ; soit au contraire l'on s'attache à la manière dont il est jugé par son milieu, sachant que nous prêtons d'ordinaire à son œuvre une certaine valeur - c'est la question de la *sociologie*. »<sup>12</sup>

Ils continuent :

« Les deux voies d'approche indiquent des recherches historiques. De toute évidence, les diverses conditions d'où surgit une aspiration à la création artistique, ainsi du reste que la somme de ces qualités qui nous en imposent comme « talent », peuvent difficilement s'expliquer par des présuppositions immuables, lesquelles ne permettent pas non plus de déduire le rôle dévolu à l'artiste à l'intérieur de la communauté. Tout ceci est bien plutôt sujet à de multiples ajustements et tient aux conditions particulières de chaque époque. »<sup>13</sup>

Ils insistent ainsi sur les côtes individuel, social et historique du devenir artiste, bien que ceux-ci ne soient pas en réalité si distincts et isolés. Ce schéma montre d'ailleurs un développement logique dans le processus de devenir artiste, étant donné que tous les artistes départent de leur situation personnelle pour s'intégrer, en fin de compte, au sein de la société ; mais rares sont ceux qui entrent, au bout de leur chemin, dans un contact plus ou moins direct avec l'Histoire.

À partir de ce schéma méthodologique au sujet de l'artiste, nous pouvons ébaucher le plan de notre travail en trois parties.

La première partie intitulée « L'artiste dans le cadre de sa carrière » renferme six chapitres. Dans le premier chapitre, nous aborderons la question essentielle de motifs de l'art, de pulsions qui poussent un être humain à créer ; nous mettrons surtout l'accent sur deux origines dont, selon Michon, jaillit la création artistique : la pulsion sexuelle et l'ambition de l'ascension sociale. Puis, nous analyserons la manière dont on devient artiste ; c'est un procédé qui commence par la découverte du talent artistique, continue dans la relation que le jeune artiste en tant que disciple entretient avec un maître de son domaine et se termine par la prise de position de l'artiste à l'égard de grands maîtres du passé. À la suite de cette partie, nous étudierons la façon dont les artistes du même domaine se traitent ; comment

---

<sup>12</sup> KRIS Ernst et KURZ Otto, *La Légende de l'artiste*, traduit de l'allemand par Laure Cahen-Maurel, Paris, Allia, 2010, p. 15.

<sup>13</sup> *Idem*.

deviennent-t-ils amis l'un de l'autre et pourquoi parfois se détestent-t-ils ? Dans le quatrième chapitre, nous entreprendrons le thème du modèle, d'un côté la relation de l'artiste (peintre ou photographe) avec son modèle et de l'autre, l'artiste (écrivain ou poète) en tant que modèle. Le chapitre suivant est consacré au moment de la création artistique, quand le peintre ou le photographe se met à créer une œuvre. À la fin de cette partie nous nous occuperons de la question de l'artiste raté dans l'œuvre de Michon.

La deuxième partie a pour titre « L'artiste dans la société ». Dans le premier chapitre, nous étudierons le rapport que l'artiste entretient avec son père et sa mère. Dans le chapitre suivant, nous mettrons l'accent sur le rôle que jouent la richesse et la misère dans la vie des artistes ; dans ce même chapitre, nous parlerons aussi de la commande et de son rôle essentiel dans l'évolution de la carrière d'un peintre. L'autre point à souligner concerne la relation entre le peintre et le marchand d'art. Dans le troisième chapitre, nous examinerons la place que les grandes villes (les foyers de l'art et de la littérature) comme Paris, Florence et Madrid occupent dans la vie artistique. L'artiste dans certains textes de Michon est un carrefour par lequel les extrémités sociales et culturelles se croisent ; donc, nous prendrons aussi en considération la question de la relation de l'artiste avec les classes sociales. L'artiste du point de vue de Michon ne possède jamais une situation stable et équilibrée ; il est toujours en mouvement, un mouvement parfois destiné à la réussite, à la grandeur, à la gloire sociale (durant sa vie ou après sa mort) et parfois condamné à l'échec qui pourrait être même total et ainsi une menace non seulement pour sa carrière, mais aussi pour sa propre vie. Donc, le dernier point que nous relèverons dans les deux derniers chapitres de cette partie, c'est l'image de la supériorité et de la perfection de l'artiste en parallèle avec sa décadence physique et psychique : maladie, mélancolie, folie, vieillesse et mort.

La dernière partie s'intitule « L'artiste et les puissances ». Dans le premier chapitre, nous soulignerons le rapport de l'artiste avec l'Histoire comme l'ensemble des grands événements qui marquent une époque. Dans ce sens, le dernier roman de Michon, *Les Onze*, est une mine à explorer, car dans ce livre la notion de l'Histoire ainsi que la relation de l'artiste avec celle-ci est plus largement développée que dans tout autre livre de Michon. Les deux chapitres suivants sont consacrés respectivement au statut du peintre dans l'histoire de l'art et à celui de l'homme de lettres dans l'histoire littéraire. L'artiste face au pouvoir royal constitue le sujet du quatrième chapitre de cette même partie. Dans ce chapitre, nous étudierons la façon dont un peintre, un musicien ou un poète agit à la proximité du pouvoir, les éléments essentiels qui

doivent se rassembler pour que ce voisinage puisse avoir lieu et les qualités et les inconvénients que peut susciter l'intimité entre l'artiste et le pouvoir. Dans le chapitre final de cette thèse, nous observerons la figure bipartite de l'écrivain quand il se situe en lien direct avec le pouvoir ; d'une part, l'écrivain/le fils comme parricide, de l'autre l'écrivain/le fils - après avoir tué son père - comme roi ou père.

Le thème de l'artiste est étudié, ici et là d'une manière fragmentaire, dans certains articles faisant partie des actes de colloques soutenus sur Michon, ainsi que dans quelques études consacrées uniquement à cet écrivain ou à un ensemble d'écrivains contemporains.<sup>14</sup> Le manque d'une étude exclusivement portant sur la figure de l'artiste dans l'œuvre de Michon nous a incité à consacrer l'ensemble de notre travail à cette thématique. Ainsi, cette thèse pourra au moins ouvrir la voie aux recherches ultérieures qui étudieront, certes, avec plus de précision et de force analytique la place de cette figure chez cet écrivain.

---

<sup>14</sup> Comme tous ces textes sont largement cités dans notre thèse, nous nous abstenons ici de les présenter.

**PARTIE I**

**L'Artiste dans le cadre de sa carrière**

## CHAPITRE 1

### Sur les origines d'un désir

« Si l'Écrit m'était donné, pensais-je, il me donnerait tout. »<sup>15</sup>

La quête de « tout » est ce qu'on pourrait traduire en « désir » chez les artistes dont la vie est relatée par Pierre Michon. Une telle recherche, en principe, ne connaît pas de limites ; pourtant, elle a quelques axes majeurs bien relevables ici et là dans toute cette œuvre. La question consiste à savoir quels motifs intimes, voire indicibles, poussent un être humain à devenir artiste. Pour quelle raison quelqu'un décide de consacrer sa vie à l'art ? Jean-Pierre Richard reformule cette question comme suit :

« Pourquoi se met-on à écrire, à peindre ? Quand, à partir de qui, de quoi ? Toute l'œuvre de Michon a tourné jusqu'ici autour du caractère incompréhensible, merveilleusement indicible, d'un devenir-écrivain, d'un se-découvrir-peintre. »<sup>16</sup>

La question de motifs de l'art et de la littérature se pose dès le premier livre de Michon. Au début de « Vie de Georges Bandy » (sixième « Vie » de *Vies minuscules*), le narrateur, obsédé par l'ambition de devenir écrivain et entouré des livres « bienveillants et recueillis », tente vainement de « préparer la Grâce » :

« Chaque matin, je posais la page sur mon bureau, et attendais en vain que la remplît une faveur divine ; [...] Elle ne vint pas. »<sup>17</sup>

L'échec du narrateur se reflète dans sa manière brutale de traiter Marianne, compagne de sa vie au début des années 1970 :

« Je jetai mon solex dans le fossé, les valises éparpillées s'ouvrirent, la littérature haïe décala dans la boue ; sous les arbres noirs près du lac noir, ma silhouette gesticula, infime et forcenée, je criai dans le *christus venit*, insultai ma compagne comme un ouvrier qui part mal remis de la cuite de la veille, et dont l'épouse a oublié de préparer la gamelle ; j'aurais voulu être un de ces livres chavirés et insensibles que je piétinais. »<sup>18</sup>

---

<sup>15</sup> MICHON Pierre, *Vies minuscules*, Paris, Gallimard, coll. « Folio », 1996, p. 166.

<sup>16</sup> RICHARD Jean-Pierre, *Chemins de Michon*, op.cit., p. 35.

<sup>17</sup> MICHON Pierre, *Vies minuscules*, op.cit., p. 165.

<sup>18</sup> *Ibid.*, p. 164.

Le fait qu'il piétine ses livres en insultant sa compagne montre que pour lui la littérature et Marianne vont ensemble. Cependant, lorsqu'il s'efforce d'écrire, il ne pense plus à ce qui l'attache si passionnément à l'écriture ; le vocabulaire janséniste<sup>19</sup> qu'il utilise, fonctionne en tant qu'un voile pour couvrir ce qui est la base de toutes ses déambulations intellectuelles. Ce voile tombe juste après la perte de Marianne ; c'est à ce moment de vide qu'il essaie de réfléchir, une autre fois et sous un angle nouveau, sur sa propre relation avec l'écriture :

« Je ne pouvais tolérer la perte de ce lecteur fictif qui feignait, avec de si tendres égards, de me croire gros d'écrits à venir : il y avait longtemps que moi-même n'y croyais plus, et en elle seule survivait un semblant de croyance ; elle était en quelque façon, sous mes yeux et dans ma main, tout ce que j'avais écrit et pourrais jamais écrire ; je dirais mon œuvre, si cela n'était grotesque - et n'est que trop vrai. »<sup>20</sup>

À ce stade, le narrateur s'aperçoit que c'était bien l'existence de Marianne, son amour perdu, qui formait jusqu'alors le noyau de tout ce qu'il avait écrit ou avait eu envie d'écrire.<sup>21</sup> Donc, la perte de Marianne signifie la fuite de toute écriture possible et le narrateur cesse de se croire écrivain tout en perdant les liens qui l'unissaient auparavant au monde.

Dans la deuxième partie de cette « Vie », lorsque le narrateur retourne en arrière et se souvient des sermons de l'abbé Bandy, il met l'accent sur le langage époustouflant que ce dernier utilisait afin de « séduire » :

« [...] il s'enivrait des échos de son verbe, s'émouvait de l'émoi qu'il causait aux chaires des femmes et aux cœurs des enfants, en un mot il faisait du charme. »<sup>22</sup>

L'abbé Bandy, tout comme le narrateur lui-même, est un artiste ou - plus particulièrement - un « beau parleur » qui cherche à séduire le monde par la langue. Le vocabulaire janséniste que le narrateur utilise pour décrire ses tentatives de devenir écrivain, réapparaît dans l'évocation des sermons éloquentes de l'abbé Bandy. L'éloquence et la grandeur dans les deux cas sont en

---

<sup>19</sup> Selon la doctrine du jansénisme, « [...] l'homme est corrompu par le péché originel et que Dieu, par pur miséricorde, n'accorde sa grâce qu'à un petit nombre, abandonnant les autres à leur sort. » Voir : LEGRAIN Michel, *Dictionnaire de la Bible et du christianisme*, Paris, Larousse, 2008, p. 264. Michon croit - ou plutôt : feint de croire - à cette doctrine : « Les œuvres sont les seules preuves de la grâce - mais sans grâce, pas d'œuvre. » Voir : MICHON Pierre, *Le roi vient quand il veut*, op.cit., p. 149.

<sup>20</sup> MICHON Pierre, *Vies minuscules*, op.cit., p. 174.

<sup>21</sup> Michon dans un entretien considère son amour pour une femme comme l'un des ressorts intimes de *Vies minuscules* : « [...] il y avait aussi une femme que j'aimais et à qui je pouvais donner ce texte comme justification. » Voir : MICHON Pierre, *Le roi vient quand il veut*, op.cit., p. 179.

<sup>22</sup> MICHON Pierre, *Vies minuscules*, op.cit., p. 185.

fonction de déguiser le désir sexuel sous la « belle langue ». Comme le note Sylviane Coyault dans *La province en héritage* :

« [...] la belle langue constitue toujours dans *Vies minuscules* l'obscur objet du désir. Le fantasme de la langue-femme prend parfois un tour plus pervers, notamment auprès de Claudette, dont le narrateur aurait voulu « la chair aussi habile que [le lui] étaient les mots » (VM, p. 221). En effet, le pouvoir qu'il souhaite exercer sur la langue est de l'ordre de la possession sexuelle, de la domination virile : l'épouser, comme André Dufourneau, et en tirer une jouissance comparable à celle que ponctuent les femmes... ou la « forcer » pour reprendre un registre métaphorique déjà observé. »<sup>23</sup>

Tout comme le narrateur qui perd d'abord sa compagne et ensuite la possibilité de toute écriture, l'abbé Bandy perd respectivement le « verbe » et le « baiser » :

« Du verbe et du baiser, de la richesse orale jadis tant aimée, lui restait seul ce vestige têt réduit en cendres, cette cigarette à grain blond et bout doré, à odeur de femme. »<sup>24</sup>

Ainsi, la décadence de l'abbé Bandy n'est qu'une projection de l'échec du narrateur lui-même sur la double voie de l'amour et de l'écriture.

La relation entre la création artistique et la sexualité est développée dans les récits qui suivent *Vies minuscules*. Comme le note Coyault :

« *Vies minuscules* est la première variation, première interrogation aussi, sur ce qui « tient ensemble » la création poétique et la sexualité. Mais les vies d'artistes ultérieures confortent cette alliance initiale. »<sup>25</sup>

Dans la séquence de la création picturale considérée par Richard comme « scène cruciale »<sup>26</sup> de *Vie de Joseph Roulin*, on trouve Van Gogh se préparant à peindre sous les yeux de son ami Joseph Roulin :

---

<sup>23</sup> COYAULT-DUBLANCHET Sylviane, *La province en héritage : Pierre Michon, Pierre Bergounioux, Richard Millet*, Genève, Droz, 2002, p. 64.

<sup>24</sup> MICHON Pierre, *Vies minuscules*, op.cit., p. 197.

<sup>25</sup> COYAULT-DUBLANCHET Sylviane, *La province en héritage*, op.cit. p. 90.

<sup>26</sup> Charif Majdalani à propos des « scènes » de Pierre Michon écrit : « La visualité et la théâtralité de cette écriture atteignent un paroxysme dans ce que l'on pourrait appeler les « scènes », ces moments où chaque récit michonien se fige soudain en un véritable tableau. Que ce soit la princesse pissant dans le *Roi du bois* ou la réunion à l'intérieur de l'église Saint-Nicolas dans *Les Onze*, que ce soit, toujours dans *Les Onze*, la stupéfaction des deux femmes rutilantes tombant à l'arrêt devant les travailleurs limousins œuvrant dans la fange, que ce soit la célèbre dispute de Peluchet père et fils dans *Vies minuscules* ou la soirée dans la tente d'Alaric dans *L'Empereur d'Occident*, la « scène » est la base même de la charpente de chaque récit de Pierre Michon, la clef

« Il [Joseph Roulin] a fait d'abord la causette puis s'est tu, car l'autre répond entre ses dents, hors de lui et pressé, considérant ce champs de melons et le maigre tas des Alpilles là-bas comme si toutes les petites bonnes femmes fardées de la rue des Récollettes y dansaient en levant leurs jupes, bondissaient vers lui, l'appelaient, se refusaient [...] »<sup>27</sup>

Ainsi, la première réflexion du narrateur sur une telle scène relie la création artistique au désir sexuel. Van Gogh, dans cette scène, se mettant à créer son œuvre ne cherche que réaliser son désir, un désir qui, comme la grande étendue devant laquelle il s'est situé, ne connaît pas de limite, ni de nom.

Dans *L'empereur d'Occident*, la problématique du ressort de l'art est moins nette ; il existe uniquement un passage où il est question des danseuses qu'aime le musicien Priscus Attalus :

« Il était bien loin de son compte : les danseuses sont belles et nues, elles se courbent à votre lyre, mais toutes ne sont pas à vous quand la musique s'est tue [...] »<sup>28</sup>

Si dans les livres qui précèdent *L'empereur d'Occident* la pulsion sexuelle engendre la littérature et la peinture, dans *L'empereur d'Occident* elle stimule la musique. Le son de lyre devient ainsi un geste aussi capable de séduire que la plume d'un écrivain ou le pinceau d'un peintre.

Dans *Maîtres et serviteurs*, on trouve plus approfondies et mieux développées les idées germées dans les ouvrages précédents au sujet du rapport entre la création artistique et la sexualité. Au début du premier récit intitulé « Dieu ne finit pas », le jeune Goya ambitieux et persévérant, essayant à tout prix d'attirer l'attention des maîtres de Madrid, semble en même temps curieux des images qu'il voit sur les plafonds des palais :

« [...] l'œil jugeait la femme sous la robe, calculait le coût des bottes et des manchettes de l'Italien, et pourtant vénérât passionnément la main large, le savoir-faire dans les ciels et les Saintes-Trinités, la compétence mythologique et la séduction native du peintre à femmes, à académies et à plafonds [...] »<sup>29</sup>

---

de voûte de son écriture et donne toujours à son texte quelque chose à la fois de dynamique et de figé, à l'instar des plus beaux tableaux figuratifs de la tradition picturale occidentale. » Voir : MAJDALANI Charif, « La fresque sous la miniature », in : Pierre Michon. *La lettre et son ombre*, op.cit., p. 226.

<sup>27</sup> MICHON Pierre, *Vie de Joseph Roulin*, Lagrasse, Verdier, 1988, p. 38.

<sup>28</sup> MICHON Pierre, *L'empereur d'Occident*, Lagrasse, Verdier, coll. « Verdier/poche », 2007, p. 32.

<sup>29</sup> MICHON Pierre, *Maîtres et serviteurs*, Lagrasse, Verdier, 1990, p. 13.



Aux yeux du jeune Goya, la femme peinte sur les plafonds est aussi attirante que les bottes et les manchettes des courtisans italiens. La liaison de ces deux attributs au sein du même exercice d'ekphrasis nous aide à tirer une conclusion selon laquelle la volonté inlassable du jeune Goya pour devenir peintre masque un désir plus profond, un double désir d'ascension sociale<sup>30</sup> et de séduction libertine. En effet, quand le narrateur se met à raconter le passé de Goya à Aragon, il évoque les relations que ce dernier aurait entretenues avec « les filles du peuple » et avance l'hypothèse selon laquelle Goya « les a-t-il dessinées » :

« Non, il est fort peu probable qu'il les ait peintes ainsi ; peu probable même qu'il ait joui d'elles, car la jouissance il se la mettait de côté pour plus tard, quand enfin il serait Mengs ou Tiepolo, quand on étreint des comtesses et qu'on peint des plafonds [...] »<sup>31</sup>

Dans la perspective que le jeune Goya s'est imaginée, les plafonds et les comtesses forment la ligne d'horizon, le point qui appelle plus d'enthousiasme et qui exige plus d'effort. L'image du « plafond » renforce cet effet de distance apparemment ineffaçable. Il est possible d'interpréter cette image en une métonymie de « l'art » :

« [...] l'art enfin, ailé comme un ange et facile comme une maja. »<sup>32</sup>

La gloire si recherchée une fois acquise, Goya commence à profiter de sa situation pour jouir, autant que l'occasion est propice, des femmes qui tombent sous sa main ; ses premières proies sont ses modèles, des « majas » :

« [...] vous le savez, Madame, il nous aimait beaucoup, comme on dit, pour peu que belles ou non nous lui tombions sous la main ; il nous peignait, sans histoire nous atteignait, sous la table ou pardessus, en paroles, de cette manière ou de celle-là nous touchait, et sans histoire nous consommait [...] »<sup>33</sup>

---

<sup>30</sup> Le désir d'ascension sociale rapproche le Goya de Michon des figures héroïques. En effet, comme le remarquent Ernst Kris et Otto Kurz, « [...] l'ascension sociale de l'artiste, un motif dont nous savons déjà qu'il plonge ses racines dans les formules biographiques de Duris de Samos, ou ces obstacles que l'artiste surmonte par son talent paraissent encore plus éclatants si nous les comparons aux épisodes de la vie des héros, qui savent triompher de toutes les adversités du destin alors qu'ils partent souvent d'une situation misérable et servile. » Voir : KRIS Ernst et KURZ Otto, *La légende de l'artiste*, op.cit. p. 46.

<sup>31</sup> MICHON Pierre, *Maîtres et serviteurs*, op.cit., p. 16.

<sup>32</sup> *Ibid.*, p. 32. La complexité de la conception michonienne de l'art est bien perceptible dans ces allégories. L'art, de ce point de vue, est en même temps concret et abstrait, profane et sacré, terrestre et céleste.

<sup>33</sup> *Ibid.*, pp. 34-35. Selon Kris et Kurz : « [...] aux yeux des biographes, l'amour, l'amour pour l'amant, est le moteur de la création artistique. » KRIS Ernst et KURZ Otto, *La légende de l'artiste*, op.cit. p. 116.

Cet extrait révèle l'entrelacement du désir sexuel et de la volonté de puissance chez l'artiste michonien. Le Goya de Michon rend les filles qui posent pour lui des objets de son désir et les « consomme » aisément « sans histoire ». C'est le statut magistral de l'artiste qui lui favorise cet accès facile à toutes les femmes qu'il désire :

« [...] c'est que maintenant il se donnait le droit de jouir, ce n'était plus de lavandières, on pouvait les montrer, et quand on peint des plafonds pour les princes et qu'on veut se divertir on en a le droit, comme un prince. »<sup>34</sup>

Donc, l'artiste cherche à devenir « prince » pour satisfaire sa libido. Comme le remarque Sylviane Coyault :

« Tout grand artiste est d'ailleurs à ce que pense Goya, « un peintre à femmes » (MS, p. 13). »<sup>35</sup>

Dans la perspective dessinée plus haut, il faut d'abord accéder au pouvoir (métaphoriquement parlant : au plafond) dans son niveau le plus élevé pour pouvoir ensuite séduire les femmes.

Le début du deuxième récit intitulé « Je veux me divertir » relance plus explicitement la question du rôle du désir sexuel dans la carrière de l'artiste :

« Dans sa jeunesse, ne pas avoir toutes les femmes lui avait paru un intolérable scandale. Qu'on m'entende bien - lui, on ne peut plus l'entendre : il ne s'agissait pas de séduire ; il avait plu, comme tout un chacun, à ces deux, sept, trente ou cent femmes qui à chacun sont imparties, selon sa taille et sa figure, son esprit. Non, ce dont il enrageait, dans la rue, dans les coulisses et les échoppes, à la table de tous ceux qui l'accueillirent, chez les princes et dans les jardins, partout enfin où elles passent, c'était de ne pouvoir arbitrairement décider de disposer d'une, épouse du mécène, fillette ou vieille catin, de l'index la désigner, qu'à ce geste elle vînt et tout aussitôt s'offrît, et que la jetant là ou l'emportant ailleurs, tout aussitôt il en jouît. Qu'on m'entende encore : il n'était pas question de les y contraindre, qu'une loi ou quelque autre violence les y contraignît ; non, mais qu'elles le voulussent comme il les voulait, indifféremment et absolument, que ce désir leur ôtât tout discours comme à lui-même il l'ôtait, que d'elles-mêmes enfin elles courussent au fond du bois muettes, allumées, sans le souffle, s'y disposassent pour qu'il les consommât, sans autre forme de procès. »<sup>36</sup>

Il s'agit effectivement d'un « être de désir » selon la belle formule de Michon :

---

<sup>34</sup> MICHON Pierre, *Maîtres et serviteurs*, op.cit., p. 35.

<sup>35</sup> COYAULT-DUBLANCHET Sylviane, *La province en héritage*, op.cit., p. 90.

<sup>36</sup> MICHON Pierre, *Maîtres et serviteurs*, op.cit., pp. 51-52.

« Celui que j'appelle Watteau est un être de désir qui rêvait d'une communauté minimale et perverse, celle du harem. Pour réaliser son rêve de posséder toutes les femmes, il s'est retranché. Pour assouvir son désir, il est passé par cette médiation tellement épuisante qu'est l'art. »<sup>37</sup>

Les femmes dans ce rêve s'offrent au désir de l'artiste non sous une contrainte, une violence, une loi quelconque, mais de leur propre volonté, voire par amour. L'image de cette utopie révèle avant tout une volonté surhumaine de toute-puissance. Plus loin, le narrateur (Charles Carreau le curé de la campagne où Antoine Watteau passe ses derniers jours) rappelle la première scène où les deux filles (Elisabeth et Agnès) posent pour Watteau ; il a l'impression d'avoir été témoin d'une tentative de séduction :

« Elles lui coupaient le sifflet ; en leur présence, ces petits cœurs surnaturellement nippés, embrasés d'être vus et de se savoir tenus à merci, il devenait un autre, son goût de la farce disparaissait, tout esprit lui faisait défaut [...] »<sup>38</sup>

Dans ce deuxième volet du livre, tout comme le récit précédant, les femmes qui posent pour l'artiste sont objets de son désir, ses « proies ». Ici, l'analogie entre l'artiste et le chasseur de femmes est plus évidente. Watteau est représenté comme un « ogre affamé aiguisant sous la table ses couteaux ».<sup>39</sup> Cette image désigne d'un côté l'artiste préparant ses pinceaux et de l'autre (la connotation métaphorique) l'homme désirant les femmes qui posent pour lui. Pourtant, contrairement au rêve dans lequel les femmes amoureuses choisiraient librement le peintre, dans la réalité il leur impose une certaine contrainte lors de la pose. La scène suivante montre crument la face cachée de l'idéal décrit au début du texte :

« J'arrivais à égale distance du bâtiment et du chemin, je surplombais encore l'un et l'autre ; une porte là-bas s'ouvrit violemment, avec un fracas de vitres mates dans l'écran de la pluie ; quelqu'un sortit et courut sur le sol détrempé, avec fougue mais maladresse comme courent les filles : c'était Elisabeth en satin bleu, délacée, ruisselante, que je reconnus comme elle passait sans me voir à quelques mètres de moi, au milieu de la prairie ingénue, sous le ciel sale ; [...] elle regardait le ciel blanc et pleurait, la bouche grande ouverte pour une sorte de rire ; elle relevait sa jupe à deux mains et trébuchait lourdement sur ses bas blancs, dans l'herbe boueuse.

---

<sup>37</sup> MICHON Pierre, *Le roi vient quand il veut*, op.cit., p. 33. Michon admet, dans un autre entretien, le côté autobiographique de ce récit : « Pour le reste, s'il est un texte autobiographique, c'est bien celui que je consacre à Watteau dans *Maîtres et serviteurs*. J'y rends compte de l'inavouable, étant entendu que l'inavouable est d'ordre évidemment sexuel. » Voir : *Ibid.*, p. 181.

<sup>38</sup> MICHON Pierre, *Maîtres et serviteurs*, op.cit., p. 61.

<sup>39</sup> *Idem.*

Agnès la suivait, loin, marchant vite mais ne courant pas, sa mante relevée sur sa tête ; il me semble qu'elle l'appelait, et elle aussi pleurait ou riait. »<sup>40</sup>

Nous ne saurions pas la raison pour laquelle les filles sortent brusquement du pavillon et pleurent (ou rient) en courant, mais l'adjectif « violemment » utilisé pour décrire la manière dont la porte du bâtiment s'ouvre désigne-t-il en filigrane une violence survenue dans les coulisses de cette scène. Les vêtements mal remis des filles est l'autre indice de ce qui s'est passé dans le pavillon. Ce qui révèle le sens du passage ci-dessus, c'est la scène centrale du texte où le narrateur visite les salles abritant les tableaux clandestins de Watteau :

« Ce n'était pas grand-chose, en vérité ; seulement des femmes toutes nues au comble du désir, [...] Ces ravissements avaient des visages ; c'étaient les mêmes femmes, celles de toujours, [...] les Agnès, les Elisabeth [...] mais ce n'étaient pas tout à fait les mêmes ; car celles-ci étaient suspendues au bon vouloir de cet homme sombre penché vers elles, ce maestro dont le profil perdu se confondait avec les feuillages [...] elles s'en allaient encore, à merci clouées là elles échappaient, [...] elles offraient à rien encore une fois, au vent des parcs, au soir qui vient, le tumulte de leur bouche, la convulsion de leurs reins, et tout ce blanc jailli depuis l'œil blanc jusqu'au ventre. Elles fuyaient. »<sup>41</sup>

Ce que le narrateur découvre dans ces salles, c'est l'autre face de la peinture que tout le monde connaît de Watteau<sup>42</sup>, avec des scènes joyeuses et galantes animées par des princes et des princesses élégamment vêtus en train de danser ou de discuter « en plein air » ou comme le dit Jean Starobinsky dans *L'invention de la liberté* sur la représentation du plaisir chez les artistes du XVIII<sup>e</sup> siècle :

« Un jeu de miroirs, un art qui veut dispenser le plaisir, en prenant le plaisir même pour sujet ; des peintures qui cherchent à séduire en représentant des scènes de séduction. »<sup>43</sup>

Le passage que nous avons cité plus haut montre la réalisation picturale du désir inassouvi du peintre. En effet, comme l'explique Jean-Pierre Mourey :

---

<sup>40</sup> *Ibid.*, pp. 62-63.

<sup>41</sup> *Ibid.*, pp. 75-77.

<sup>42</sup> Cette dualité menant à estomper une partie au profit de la mise en relief de l'autre se trouvait aussi dans le caractère de Watteau. En effet, selon l'un des témoignages sur la vie de ce peintre, « La pureté de ses mœurs lui permettait à peine de jouir du libertinage de son esprit, et on s'en apercevait rarement dans ses discours. » Voir : ROSENBERG Pierre, *Vies anciennes de Watteau*, Paris, Hermann, 1984, p. 86.

<sup>43</sup> STAROBINSKY Jean, *L'invention de la liberté*, suivi de : 1789, *les emblèmes de la Raison*, Paris, Gallimard, 2004, p. 61.

« [...] par-delà toutes ces conquêtes et ces échecs, c'est en peinture que Watteau fait crier la chair. Dans l'aile sud d'un bâtiment, dans les boudoirs, le curé de Nogent découvre une peinture qui exalte le corps de la femme. Corps en gloire, [...] Femmes dans le ravissement, « surnaturellement défaites ». Le peintre vise à un superlatif, une surnature, un abîme de la jouissance. Peindre le cri intense, la chair qui se convulse, et non pas telle relation particulière, personnelle de lui Watteau à elles, Élisabeth ou Agnès. »<sup>44</sup>

Cette incarnation, en dernière analyse, n'est que la représentation de la sexualité du peintre. Comme le note Stéphane Chaudier :

« Il ne peint pas la chair de la femme aspirant à jouir, mais sa propre incapacité à vivre le lien érotique. »<sup>45</sup>

Dans le cinquième chapitre de *Rimbaud le fils*, le narrateur traite l'histoire d'amour entre Rimbaud et Verlaine :

« [...] et il arriva que dans une chambre noire derrière des persiennes ils fussent l'un devant l'autre nus, dressés, et en deçà de tout poème ils s'abouchèrent ; derrière ces persiennes ils trépignèrent dans la vieille bourrée aveugle des corps nus, l'un l'autre se cherchèrent *l'œillet violet*, l'ayant trouvé s'y arrimèrent et, suspendus à ce mât qui n'était pas la tringle, il arriva qu'ils tressaillissent et disparussent un instant de ce monde, de la chambre noire, des persiennes de septembre, le corps universellement épandu et pourtant tout entier rassemblé dans le mât, les yeux morts, la langue perdue. »<sup>46</sup>

Le langage métaphorique utilisé pour décrire cette scène est plein de références à la poésie de Rimbaud et à la versification. D'abord, il est à remarquer les allusions à un poème de Rimbaud « L'Idole, Sonnet du Trou du Cul »<sup>47</sup> : d'un côté, « *l'œillet violet* » vient directement du premier vers de ce poème : « Obscur et froncé comme un œillet violet » ; de l'autre, le verbe « s'aboucher » se trouve dans le premier vers de la troisième strophe du même poème : « Mon Rêve s'aboucha souvent à sa ventouse ». Ensuite, il y a deux termes appartenant à la versification française qu'il faut mentionner : « rime » dans le verbe « s'arrimer » et la

---

<sup>44</sup> MOUREY Jean-Pierre, « Sociologie et mythologie de l'artiste selon Pierre Michon », art.cité, p. 64.

<sup>45</sup> CHAUDIER Stéphane, « La chair se fait verbe : poétique de Pierre Michon », in : *Pierre Michon, l'écriture absolue*, op.cit., p. 144.

<sup>46</sup> MICHON Pierre, *Rimbaud le fils*, Paris, Gallimard, coll. « Folio », 1993, p. 64.

<sup>47</sup> RIMBAUD Arthur, *Œuvres complètes*, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 2009, p. 171.

« tringle » qui désigne l'alexandrin<sup>48</sup>. Ces termes sont utilisés pour métaphoriser la relation sexuelle entre les deux poètes.

Dans *Le Roi du bois*, le narrateur (Gian Domenico Desiderii) au début du deuxième fragment du texte déclare : « J'ai peint pour être prince. »<sup>49</sup> La suite de ce fragment, sous la forme d'une scène fantasmagorique placée au cœur du texte, éclaire le sens de cette phrase :

« J'entendis venir de loin une voiture lourde, à petit train ; je me cachai et me tins coi : le plein soleil frappait la route et j'étais là dans l'ombre à regarder cette route au soleil, pas plus haut que la terre, invisible. A dix pas de moi et de mes porcs dans la lumière de l'été un carrosse s'arrêta, peint, chiffré, avec des bandes d'azur ; de cette caisse armoriée jaillit une fille très parée qui riait, elle courut comme vers moi ; elle m'offrit ses dents blanches, la fougue de ses yeux ; toujours riant elle se suspendit à la limite de l'ombre, résolument me tourna le dos, un interminable instant elle se campa dans ce soleil marbré de feuilles où flambèrent ses cheveux, ses jupes d'azur énorme, le blanc de ses mains et l'or de ses poignets, et quand dans un rêve ces mains se portèrent à ses jupes et les levèrent, les cuisses et les fesses prodigieuses me furent données, comme si c'était du jour, mais un jour plus épais ; brutalement tout cela s'accroupit et pissa. Je tremblais. Le jet d'or au soleil sombrement tombait, faisait un trou dans la mousse. La fille ne riait plus, tout occupée à serrer haut ses jupes et sentir d'elle s'évader cette lumière brusque ; la tête un peu penchée, inerte, elle considérait le trou que cela fait dans l'herbe. La défroque d'azur lui bouffait à la nuque, craquante, gonflée, avec extravagance offrant les reins. Dans le carrosse, dont la porte peinte battait encore un peu tant la pisseuse l'avait allégrement poussée, il y avait un homme accoudé, en pourpoint de soie défait, qui la regardait. Il avait autant de dentelles à son col qu'elle en avait aux fesses ; il souriait comme on le fait quand nul ne nous voit sourire, avec du dédain et un plaisir mélangé, à la fois modeste et fat, avec une tendresse féroce. Le cocher regardait ailleurs, policé et bestial. Le jet dru de la belle s'épuisait ; le prince lui dit une gentillesse, assortie d'un mot abject qu'on réserve aux plus basses catins ; il souriait plus franchement, plus tendrement. Les mains de la femme se crispèrent dans la dentelle qu'elles troussaient, et elle eut un gloussement peut-être servile, suppliant ou ravi qui me

---

<sup>48</sup> La « tringle », comme Jean-Pierre Richard le signale, fait allusion au sexe : « [...] cette sexualité, si l'on écoute bien, se retrouve dans le fonctionnement même de la prosodie, dans le jeu propre du vers dont les éléments s'« échauffent » les uns les autres jusqu'à produire, au bout de leur besogne, une exaltation toute physique, quelque chose comme une jouissance. Le mot *tringlerie* l'indiquait d'ailleurs, qui suggère un verbe au sens peu ambigu. » Voir : RICHARD Jean-Pierre, *Chemins de Michon*, op.cit., p. 42. Le même procédé d'apparenter le sexe aux lettres se retrouve moins explicitement dans la « Vie de Claudette », la septième « Vie » de *Vies minuscules* : « [...] de ses cris au moins je me croyais la cause, ils étaient des mots à quoi je la contraignais. »<sup>48</sup> Voir : MICHON Pierre, *Vies minuscules*, op.cit., p. 221.

<sup>49</sup> MICHON Pierre, *Le Roi du bois*, Lagrasse, Verdier, 1996, p. 13.

combla ; elle avait relevé la tête et le regardait aussi. J'imaginai ce regard comme du sang. [...] elle ne souriait pas. Le prince, si. »<sup>50</sup>

Le narrateur se retrouve au sein d'une certaine apparition. Les gestes de la fille jaillissant du carrosse, aux yeux du narrateur, appartiennent à un autre monde que ce monde bas, ordinaire et monotone qu'il connaît. La lenteur de la narration due à la précision des détails est au service de la mise en relief de cette « visitation ». <sup>51</sup>

Immédiatement après la fin de l'acte, c'est le tour du pouvoir suprême du prince à être relevé par le regard curieux du narrateur. La place du prince étant plus haute que celle de la jeune « pisseuse », il la regarde à la manière d'un voyeur (comme le narrateur lui-même) et sourit, ce que le narrateur ne fait pas. Le sourire - ici - signifiant le pouvoir est le point qui fait la différence entre le prince et le narrateur. <sup>52</sup> Alors que le narrateur est complètement ébloui et influencé par la présence de la fille, le prince tout en la regardant semble totalement indifférent ; son regard est empreint du dédain et du « plaisir mélangé avec une tendresse féroce », parce que pour lui cette fille n'est qu'une « catin ». La réaction de la fille montre d'ailleurs son asservissement par rapport au prince, car elle se lève en prononçant un « gloussement peut-être servile, suppliant ou ravi ». Le narrateur trouve une sorte de violence dans cette scène : la tendresse du prince est « féroce », le regard du cocher est contradictoirement « policé et bestial » et celui de la fille paraît « comme du sang ». Comme le note Jean-Paul Guichard :

« [...] c'est en effet le jeu des regards qui scande la description. Sous les yeux du narrateur qu'elle regarde sans le voir (« elle m'offrit [...] la fougue de ses yeux ») et le regard délibérément vide du cocher se jouent en fait les prémices de La Scène : « la tête un peu penchée, inerte, elle considérait le trou que cela fait dans l'herbe », cependant qu'un « homme accoudé [...] la regardait ». Au regard de l'homme répond ce mouvement : « elle avait relevé la tête et le regardait aussi. J'imaginai ce regard comme du sang ». »<sup>53</sup>

---

<sup>50</sup> *Ibid.*, pp. 14-17.

<sup>51</sup> Comme le remarque Jean-Pierre Mourey : « Visitation, processions, profanation, Michon use du langage religieux pour dire cette apparition de la chair qui transgresse l'ordre du quotidien, du travail, de l'usage. » Voir : MOUREY Jean-Pierre, « Sociologie et mythologie de l'artiste selon Pierre Michon », art.cité, P. 63.

<sup>52</sup> Cette différence se trouve aussi entre le prince et la fille ; le narrateur précise que « la fille ne souriait pas. Le prince, si. »

<sup>53</sup> GUICHARD Jean-Paul, « Le jet d'or. Miction et fiction dans *Le Roi du bois* », in : Pierre Michon, *l'écriture absolue*, op.cit., p. 73. Sur le motif du regard si récurrent dans l'œuvre de Michon, voir aussi : BERQUIN François, *Michon. Le secret de Maître Pierre*, Villeneuve d'ascq, Presses Universitaires du Septentrion, coll. « Objet », 2013, pp. 45-62.

Un regard « du sang » ; tout ce qui se passe dans cette scène semble effectivement violent ; cette violence est le résultat direct des extrémités sociales qui se placent aux côtés de la « pisseuse » ; d'un côté, le narrateur pauvre et adolescent, de l'autre le prince riche et charmant dans un carrosse « peint et chiffré, avec des bandes d'azur » ; dans ce jeu, la fille occupe une place incertaine voire hybride ; aux yeux du narrateur elle est « Dieu à sa curieuse façon » ; tandis que pour le prince, elle n'est qu'une « catin ».

Après le départ du carrosse, le narrateur n'arrive pas à s'empêcher de penser à cette « visitation », à la fille qui était d'une « autre chaire », d'une « autre espèce » :

« J'allai à l'endroit où elle avait levé ses jupes ; j'allai à l'endroit où le carrosse s'était arrêté, la petite place consacrée où je calculai que s'était tenu le prince ; j'y regardai l'orée, l'arbre exact sous lequel la fille avait pissé pour ses yeux. Je baisai ce que j'imaginai d'une main blanche, je dis tout haut le mot qui désigne les basses putains, je fis claquer deux doigts. »<sup>54</sup>

Le narrateur se trouve devant un manque ; pour le combler, il essaye d'imiter, au même lieu où l'événement s'est passé, les gestes de celui qu'il envie : le prince. Comme il le précise :

« [...] le regard que nous envions, c'est celui qui se pose sur ce dont il s'apprête à jouir, le monde devrait-il en crever. »<sup>55</sup>

Il est prêt à donner sa vie pour revoir cette « dame céleste de dentelle et d'azur ». Ce qu'il cherche, c'est de revoir la scène, cette fois de l'autre côté, c'est-à-dire du côté princier :

« Je voulais être celui pour qui ce miracle a lieu chaque jour, à toute heure du jour, pour peu qu'il fasse claquer deux doigts [...] J'appelais cela un prince, dans ma prime jeunesse. »<sup>56</sup>

C'est pour revoir cette scène qu'il décide de se consacrer à la peinture. La peinture pour lui est un moyen grâce auquel on peut sortir du bas monde et devenir prince. Le moment où il commence à imiter les gestes des peintres qu'il voit au fond du bois est en plein parallèle avec la scène d'imitation des gestes du prince :

« Je les attendais, les appelais par des magies : je faisais mine d'être l'un d'eux, je tendais le bras vers un quelconque point de l'horizon et j'essayais de m'y intéresser longtemps, la tête penchée sur le côté, très concentrée et très stupide, mais rien ne venait. »<sup>57</sup>

---

<sup>54</sup> MICHON Pierre, *Le Roi du bois*, op.cit., p. 18.

<sup>55</sup> *Ibid.*, p. 19.

<sup>56</sup> *Ibid.*, p. 22.



Comme la peinture aussi bien que la fille lui restent inatteignables, il se trouve « perdu » :

« J'étais un enfant perdu, qui boude son plaisir et cajole sa bouderie. Je ne savais pas où était mon plaisir. »<sup>58</sup>

Cette double perte continue jusqu'à la fin du texte ; même s'il entre finalement au service d'un grand peintre (Claude le Lorrain), il ne réussit pas dans sa carrière ; à la place du prince, il devient « presque prince » et donc, la « visitation » ne se répète plus.

*Trois auteurs*, à l'instar des livres précédents, est plein d'idées et d'images sur l'origine de la volonté de devenir artiste. Le premier texte de ce triptyque intitulé « Le temps est un grand maigre » présente un patchwork composé de divers fragments autour de la vie et de l'œuvre de Balzac. Balzac, comme il est représenté dans ce texte, n'est pas loin de certains personnages ambitieux de ses propres romans (comme Lucien de Rubempré des *Illusions perdues*). Tout comme ces personnages, pour lui la littérature est un moyen par lequel on attire la femme<sup>59</sup> et accède à la gloire ; ou selon l'expression métaphorique du narrateur, on entre dans « les appartements privés »<sup>60</sup> :

« Balzac ne croyait plus que la littérature lui fût inaccessible, pas plus que la femme titrée, ni la gloire. »<sup>61</sup>

Cette relation intime entre l'écriture d'un côté et la sexualité et la gloire sociale de l'autre est accentuée, ici et là, tout au long du texte :

« Dans Balzac, le contraire de *sultanesque* est *courtisanesque*. Qu'était-il, à la table nocturne, devant la puissance sans roi ni prêtre, la littérature ? Courtisan toujours, tremblant de ne pas la séduire, tremblant de ne pas l'apercevoir véritablement - et parfois, l'apercevant, la rejoignant, la couchant là dans des sons, dans des formes, l'étreignant avec des éclats de rire ou des pleurs, parfois, sultan. »<sup>62</sup>

La littérature est ainsi considérée comme une femme que l'écrivain doit séduire. Il existe un rapport de pouvoir à ce sujet ; l'écrivain est « courtisan » quand il n'a pas encore réussi ; dès

---

<sup>57</sup> *Ibid.*, pp. 36-37.

<sup>58</sup> *Ibid.*, p. 37.

<sup>59</sup> À propos du lien entre Balzac et la littérature, Michon dit : « Voilà, c'est Balzac. La littérature, c'est bien, mais ce n'est qu'un marchepied pour l'extrême jouissance : le droit de jouir des duchesses. » Voir : MICHON Pierre, *Le roi vient quand il veut*, op.cit., p. 200.

<sup>60</sup> MICHON Pierre, *Trois auteurs*, Lagrasse, Verdier, 1997, p. 30.

<sup>61</sup> *Ibid.*, p. 29.

<sup>62</sup> *Ibid.*, p. 31.

qu'il parvient à posséder cette « puissance sans roi, ni prêtre », il devient « sultan », autrement dit « roi ». À l'inverse de *Rimbaud le fils* où la description de la scène d'amour est marquée par des termes stylistiques, ici c'est la sexualité qui résonne, grâce à certains verbes comme « coucher » et « étreindre », au fond de l'acte d'écrire.

Le fragment suivant dévoile, sous un angle nouveau, les coulisses de la création littéraire :

« Il est cinq heures du matin, la bougie pâlit. Balzac la plume arrêtée lève la tête, il regarde venir par la fenêtre celui pour qui il a écrit cette nuit. Mais non, ce n'est pas madame de Castries. Ce n'est pas l'autre qui lit dans une chair différente, la lectrice inconnue. Ce n'est pas l'autre malveillant ni l'autre bienveillant. Ce n'est pas Sainte-Beuve. Ce n'est pas Hugo. Ce n'est pas Dieu le père. Ce n'est pas la gloire aux ailes blanches. Ce ne sont pas les deux mille lecteurs qui comptent. Ce n'est pas même l'hypocrite lecteur. C'est l'aube qui revient, muette, illettrée, glorieuse. »<sup>63</sup>

Dans ce passage, d'autres buts (à part la libido et la gloire sociale) sont exposés : les critiques (comme Sainte-Beuve), les grandes figures littéraires (comme Hugo), les lecteurs inconnus et même Dieu le père pour un écrivain le fils qu'est Balzac. Donc, le cercle s'élargit et connaît de nouvelles dimensions. Cet élargissement s'affirme par la suite :

« C'est quoi, à la table de travail nocturne, l'armée ennemie ? La langue ? Le monde visible et intelligible ? Le monde du faubourg Saint-Germain ? Le linge de madame de Castries ? Le grand coffre-fort universel ? C'est ce qu'on désire, et qu'à ce titre on désire enfoncer. »<sup>64</sup>

Ainsi, la table de travail de l'écrivain ressemble à un champ de bataille où l'ennemie n'a pas de face claire et définitive ; celui-ci pourrait être n'importe quoi, n'importe qui : la langue, la femme, la gloire sociale ou le monde en entier. De toute façon, c'est toujours un objet de désir que l'écrivain essaie de posséder. Bref, dans l'univers de Michon, « [...] il faut toujours violemment désirer, pour avoir une chance [...] »<sup>65</sup>

Le deuxième texte du livre, « La danseuse », continue la même réflexion sur l'origine de l'art et de la littérature :

---

<sup>63</sup> *Ibid.*, pp. 32-33.

<sup>64</sup> *Ibid.*, pp. 35-36.

<sup>65</sup> VIGNE Sylvie, « L'épiphanie selon Pierre Michon », in : *Pierre Michon. La lettre et son ombre*, op.cit., p. 101.

« Elle consent aux rythmes de ce monde et de l'autre monde. C'est l'incroyable joie qu'on voit danser au fond de tout ce qu'on sait de Cingria, et tout ce qu'on en sait, ce sont ses écrits. »<sup>66</sup>

Comme le narrateur le précise, la statue (la miniature romane) de la danseuse est la source de l'écriture de Cingria ; et puisqu'elle « est comme le livre lui-même. Comme le livre de Cingria. Comme Cingria. Comme son emblème. Comme sa personne. »<sup>67</sup>, le narrateur essaie de tracer son passage dans les œuvres de Cingria pour pouvoir ensuite esquisser la vie et l'œuvre de cet écrivain méconnu. Dans le deuxième fragment tiré des *Correspondances* de l'écrivain, Cingria est à la fleur de l'âge :

« Ce moment de sa vie est un passage : il a vingt et un ans, il vient d'envoyer ses premières proses à des revues, et au bout de ces proses assurément voilà la gloire, voilà l'or, voilà l'amour des hommes, voilà le regard de Dieu, voilà sur la table les vins de pape, voilà les choses bonnes à vivre. »<sup>68</sup>

Le jeune Cingria rappelle le Balzac de « Le temps est un grand maigre » ; comme celui-ci il est « gros »<sup>69</sup> et pense régulièrement aux « choses bonnes à vivre dans l'avenir » : l'argent, l'amour, la gloire, *etc.* Il n'aime pas la littérature pour elle-même ; il devrait exister autre chose au-delà des lettres pour lui donner envie d'écrire.

Pour le cinquième fragment (tiré de *Pétrarque*), le narrateur imagine le poète italien à l'âge de cinquante ans rencontrant soudain sur son chemin matinal « vingt matrones romaines avec leurs filles » :

« On ne parle pas de ce qui fait danser le cœur de Pétrarque, le cœur sénile et toujours jeune, ni de ce qui fait danser vingt cœurs de matrones et de filles : on ne dit pas qu'un promeneur qui rencontre vingt promeneuses dans le matin les désire toutes, et que toutes le désirent - et que peut-être on les désire chastement, comme on désire l'univers quand on marche à la troisième heure du jour, comme la poésie et la théologie désirent leur énigmatique objet. Comme le voyageur parti d'Aix désire Saint-Maximin. Comme les sonnets désirent Laure. »<sup>70</sup>

---

<sup>66</sup> MICHON Pierre, *Trois auteurs*, op.cit., p. 51.

<sup>67</sup> *Ibid.*, p. 49.

<sup>68</sup> *Ibid.*, p. 55.

<sup>69</sup> Le narrateur souligne cet aspect corporel de Cingria, aspect qui le relie au protagoniste du texte précédent : « Je l'ai mise en scène sept fois, en hommage à cet autre gros homme qui ne la reconnaîtrait sans doute pas. » ; voir : *Ibid.*, p. 51. Dans la page 40 du même livre, Balzac est surnommé « le gros homme ».

<sup>70</sup> *Ibid.*, p. 65.

Saint-Maximin (la destination de Pétrarque dans sa promenade) est qualifié d'objet du désir, aussi bien que toutes les femmes rencontrées sur ce chemin. Donc, comme le texte le remarque implicitement, c'est « l'univers » qui est désiré par le poète. En effet, la dernière phrase de ce fragment renvoie à l'idée selon laquelle c'est la libido qui fait fonctionner l'acte d'écrire. Mais si le poème (« les sonnets ») désire Laure, le poète va beaucoup plus loin : il désire l'univers qui lui apparaît sur son chemin sous la forme d'une assemblée de femmes. Cette apparition inattendue évoque la scène centrale du *Roi du bois*. La suite de ce fragment renforce cette interaction entre les deux textes :

« Elles repartent, car monseigneur saint Jacques est l'objet de leur plus grand désir. Ce sont de vrais pèlerins : elles marchent vers Dieu qu'elles convoitent par les chemins de ce monde convoité. On se dit adieu. Pétrarque longtemps regarde la flamme dansante et pépiante, la grande promeneuse universelle, décroître. Elles vont disparaître de l'autre côté de la butte. La rousse en voiles blancs, celle qui s'attarde, s'arrête. Elle se retourne et regarde vers lui, elle ne bouge pas. Pétrarque non plus. Leur immobilité est pleine de sens. Cela dure longtemps, l'essaim pépian est hors de vue. Enfin elle s'enfuit, elle court, elle gambade d'un bord à l'autre du chemin, on dirait qu'elle danse. »<sup>71</sup>

Comme dans *Le Roi du bois* où un prince attend la fille que le narrateur contemple avec délice, dans l'extrait ci-dessus il y a un « monseigneur Saint Jacques » en tant qu'objet du « plus grand désir » des promeneuses pour qui elles quittent Pétrarque. En outre, suivant le modèle de la fille du *Roi du bois*, elles ont un aspect divin, car « elles marchent vers Dieu ». Cependant, il y a une grande différence entre les deux textes ; c'est que dans le premier, l'objet du regard du narrateur ne se rend compte pas d'être observé par l'autrui, tandis que dans le deuxième, l'objet du regard (ou bien : l'un des objets du regard, le dernier) se retourne et regarde le sujet voyeur. Ce croisement de regards les pétrifient tous les deux ; cette fois, les deux côtés, et non plus un seul, sont médusés.

La dernière partie de cet extrait met de nouveau l'accent sur la fonction de l'écriture en tant que remède pour la libido non apaisée :

---

<sup>71</sup> *Ibid.*, pp. 65-66.

« Avec mélancolie, Pétrarque se dit qu'il ne l'aura pas touchée. Avec gentillesse, il se dit qu'il parlera d'elle à Lelio dans sa lettre. Ou que justement il n'en parlera pas, mais qu'elle sera l'objet caché de sa lettre, la joie d'écrire cette lettre. »<sup>72</sup>

Dans *Corps du roi*, à l'instar des livres précédents, nous retrouvons des passages où la question du mobile de l'art est bien repérable. Dans le deuxième texte du livre intitulé « Corps de bois », le narrateur, au cours d'une méditation sur l'importance de Hugo dans la vie littéraire du jeune Flaubert, dit :

« Les jeunes gens tremblent, demain sera beau, les femmes, les livres, les tilleuls, l'or de leur propre nom. »<sup>73</sup>

Plus loin, au sujet du même fil qui noue Flaubert à Hugo, le narrateur ajoute :

« Ce sera le livre, le petit cadavre arbitraire et aveugle formaté depuis Homère. On mettra au milieu le g de Victor Hugo, on fera tourner autour la fente blessée et les vaches, les jambes de bois, les petites filles délaissées. »<sup>74</sup>

« La fente blessée » et « les vaches » sont deux métaphores utilisées pour dire le sexe féminin :

« Leroi-Gourhan écrit que, dans l'art des cavernes, signe féminin et blessure sont interchangeables : pour signifier la même idée, l'artiste, le penseur, l'écrivain paléolithique pouvait indifféremment figurer une vulve, une vache transpercée, le sang qui dégoutte d'une flèche. »<sup>75</sup>

De même, dans le texte final du livre intitulé « Le ciel est un très grand homme », le narrateur se souvient d'une scène de relation sexuelle :

« J'entendais le rythme à couper le souffle, les césures et les reprises de suppliciée. [...] Je ne sais pas s'il y avait de la lune cette nuit-là. Mais je suis sûr que ce bruit - du monde, de la génération - est celui aussi que j'entends dans les suspensions à couper le souffle, dans les césures brutales et les reprises avides de *Booz endormi*. »<sup>76</sup>

---

<sup>72</sup> *Ibid.* p. 66.

<sup>73</sup> MICHON Pierre, *Corps du roi*, Lagrasse, Verdier, 2002, p. 31.

<sup>74</sup> *Ibid.*, p. 42.

<sup>75</sup> *Ibid.*, p. 40.

<sup>76</sup> *Ibid.*, p. 86.

Cet extrait évoque un autre que nous avons déjà étudié, tiré de *Rimbaud le fils* où la copulation est décrite par des termes renvoyant à la versification. Des termes comme « le rythme », « les césures », « les reprises » et « les suspensions » dans l'extrait ci-dessus démontrent une fois de plus l'entrelacement de la sexualité et de la création artistique dans l'œuvre de Michon.

## CHAPITRE 2

### La formation de l'artiste

Après avoir étudié le désir qui incite un être humain à créer des œuvres d'art, il faut maintenant se demander comment se révèle un talent artistique, dans quelles circonstances et par quels moyens ; de plus, dans ce chapitre, nous essayerons de définir la relation maître-disciple et son impact sur la carrière d'un jeune artiste ; le dernier point à souligner concerne l'influence des grands maîtres de l'art sur un jeune artiste.

#### 2-1 : *La découverte du talent*

La découverte du talent est un motif largement répandu dans l'histoire de l'art : un grand maître se rend compte du talent artistique hors commun d'un enfant ou d'un adolescent et commence à lui enseigner le métier de peindre ou de dessiner. L'exemple prototypique de ce motif, rapporté par Vasari, est l'histoire de la découverte du talent de Giotto par Cimabue :

« Giotto, jeune berger fils d'un simple paysan, fait paître le troupeau de son père. Il dessine l'une ou l'autre bête de son bétail sur des pierres et dans le sable. En voyant le dessin d'un mouton, Cimabue, qui passait là par hasard, perce d'emblée le grand talent du berger, le prend avec lui et se charge de la formation de celui qui allait devenir un des plus grands artistes d'Italie. »<sup>77</sup>

Pourtant, comme Kris et Kurz le remarquent :

« Notre modeste tradition rapporte de plusieurs artistes de l'Antiquité, en des termes presque identiques, qu'ils sont devenus des artistes sans avoir été aidés par aucun maître. »<sup>78</sup>

Donc, le motif remarqué plus haut n'est pas une règle sans exception.

Si nous déconstruisons ce motif, nous pouvons en tirer quatre micro-motifs :

- « 1. Cimabue est devenu le maître de Giotto ;
2. Une circonstance accidentelle fixe le moment où se noue leur relation ;
3. Ce hasard ouvre au petit berger Giotto la voie de l'ascension sociale ;

---

<sup>77</sup> KRIS Ernst et KURZ Otto, *La Légende de l'artiste*, op.cit, p. 37.

<sup>78</sup> *Ibid.*, p. 30.

4. Dès sa jeunesse Giotto donne, à travers ses dessins d'animaux, les signes d'un merveilleux talent et d'un vif penchant pour l'art. »<sup>79</sup>

D'un côté, ce motif semble puiser « son idéale-type » dans « les événements caractéristiques de la vie : le talent de l'artiste s'exprime ordinairement d'une façon tout aussi précoce et tout aussi impérieuse »<sup>80</sup> ; de l'autre, c'est l'élément du hasard qui marque cette découverte ; il s'agit d'une découverte absolument hasardeuse au sujet de laquelle l'un des principaux acteurs de la scène (l'enfant talentueux) n'est nullement conscient ; il démontre tout instinctivement ses qualités sans même savoir que ses efforts viennent de ce qu'on appelle communément « le talent artistique ». C'est l'autre acteur de la scène (en principe un artiste renommé) qui discerne, à travers les réalisations de l'enfant, une puissance artistique incontestable. À la suite de cette rencontre, l'enfant talentueux s'engage au service du maître renommé et par là devient peu à peu un artiste important.

Ce motif est représenté dans deux textes de Michon : *Le Roi du bois* et *Rimbaud le fils*. Dans *Le Roi du bois*, Desiderii après avoir eu sa « visitation » cherche à devenir prince. Il voit de temps en temps des peintres sur la route qui passe à l'intérieur du bois. Un jour, il se trouve brusquement en face de l'un de ces peintres :

« Le ciel ruissela : le jour était là tout-à-fait, il vint un peu sous les saules et dans ce demi-jour il y avait un masque blanc qui souriait. Mes larmes se glacèrent sur mes joues. Le masque avait des moustaches très noires, des lèvres épaisses et des dents fortes qui luisaient dans son sourire ; [...] c'était un homme très brun et costaud que j'avais déjà vu. C'était la grosse tête blême et le poil de jais de Claude, le Lorrain. [...] Les yeux dans les miens il se mit à fredonner, et soudain chanta longuement, en son entier, d'une belle voix, les paroles exactes de ma chanson, le carrosse et la robe bleue, le jet d'or. C'était la première fois que ces mots passaient les lèvres d'un autre que moi. Il retenait son rire à mesure qu'il chantait, et quand il en vint au refrain niais par quoi je priais la reine des cieux, il riait à gorge déployé. Il me serra plus encore le col et dit que les richesses de ma chanson m'appartiendraient, pour peu que je le veuille. La main ouverte, il fit un grand geste sur l'horizon visible, le soleil, les arbres et le palais, et c'était comme s'il montrait aussi ce qu'on ne voyait pas dans le palais, les colombes, les madones : « Tout cela, me dit-il, est à toi, si tu entres à mon service. » Il avait desserré son poing, j'étais libre ; je tombai où il me posa, je pleurai toutes les larmes de mon corps. »<sup>81</sup>

---

<sup>79</sup> *Idem.*

<sup>80</sup> *Ibid.*, p. 40.

<sup>81</sup> MICHON Pierre, *Le Roi du bois*, op.cit., pp. 41-45.



Si nous considérons les détails de cette rencontre ainsi que ce qui s'est déjà passé et ce qui se passera à la suite, nous voyons clairement que trois micro-motifs - parmi les quatre déjà mentionnés - figurent dans l'histoire de devenir-peintre de Desiderii : il devient le disciple de Claude le Lorrain (micro-motif 1)<sup>82</sup> ; c'est par l'intermédiaire d'une circonstance accidentelle que leur relation se noue (micro-motif 2) ; et par la grâce de ce hasard, Desiderii s'approche de son désir de devenir peintre/prince (micro-motif 3). La différence de cette scène avec le motif en question, c'est que dans le récit de Michon le narrateur ne démontre jamais, avant sa propre « visitation », une tendance particulière pour l'art. S'il entre au service d'un grand peintre, c'est que ce hasard répond à une nécessité profonde dans son âme, la nécessité de devenir tout-puissant pour faire révéler, autant de fois que souhaité, la « visitation » dont il a été témoin. Cette résolution est soulignée, tout au début du texte, par une formule lapidaire :

« J'ai peint pour être prince. »<sup>83</sup>

Ainsi, la volonté de puissance constitue, chez Desiderii, un certain point de faiblesse dont le grand peintre, lors de leur rencontre aléatoire, se rend merveilleusement compte en lui inspirant l'illusion d'avoir tout (les choses visibles aussi bien que les objets invisibles) s'il entre à son service.

Il reste un point à remarquer par rapport à cette rencontre ; ce point concerne un souvenir lointain dont se rappelle Le Lorrain en contemplant le visage de Desiderii, un souvenir sur lequel le texte reste réticent, mais que nous pouvons, néanmoins, découvrir si nous l'observons sous l'angle du motif que nous avons abordé plus haut, cette fois en lien direct avec le devenir-artiste du grand peintre lui-même :

« Je ne l'écoutais pas : dans les grands arbres [...] bruissaient, résonnaient, s'envolaient, n'apaisant rien mais avec la furie de cloches battantes éloignant tout, les derniers mots de la prière à Notre-Dame que je tenais de ma mère, comme ma vie, comme ma peur, comme ma honte : *maintenant et à l'heure de notre mort*. Je répétais cela au fond de moi comme un oiseau dit trois notes, les mêmes interminablement. Peut-être les dis-je à haute voix, moi aussi. Tout ce temps-là Claude me tint, souffle contre souffle. Je reprenais mes esprits, je vis de près cette

---

<sup>82</sup> Selon Kris et Kurz, « Le contact précoce avec d'autres artistes, dans lequel l'élément de hasard joue de plein droit son rôle, devient une version très répandue. On le rencontre ainsi dans l'histoire de la jeunesse de *Polydore de Caravage* [...] apportant des seaux de chaux aux maçons occupés à construire les loges vaticanes, il s'essaie lui-même à peindre sur les fresques en l'absence des peintres. » Voir : KRIS Ernst et KURZ Otto, *La Légende de l'artiste*, op.cit., p. 39.

<sup>83</sup> MICHON Pierre, *Le Roi du bois*, op.cit., p. 13.

sorte de rave qu'il avait pour figure ; je compris peut-être que me regardant il se rappelait quelque chose de très ancien, ou essayait de se le rappeler. Les couleurs revenaient à mes joues, il sourit. Les yeux dans les miens il se mit à fredonner, et soudain chanta longuement, en son entier, d'une belle voix, les paroles exactes de ma chanson, le carrosse et la robe bleue, le jet d'or. C'était la première fois que ces mots passaient les lèvres d'un autre que moi. »<sup>84</sup>

Mais quelle est-t-elle cette chose ancienne dont le grand peintre se souvient ? Puisque c'est Desiderii qui raconte l'histoire, cette question reste sans réponse. Pourtant, la suite de ce fragment esquisse une réponse éventuelle, lorsqu'ensuite le peintre commence à chanter la même chanson que le narrateur s'est mémorisée. Donc, il paraît que Le Lorrain identifie une sorte de double adolescent dans le visage du jeune Desiderii ; c'est par cet attachement que Le Lorrain arrive à répéter la chanson de Desiderii d'une manière à ce que celui-ci en l'écoutant ne puisse dissimuler sa stupéfaction, car, comme il nous a annoncé juste avant cette rencontre, c'est bien lui qui a inventé cette chanson :

« Je me mis à chanter une chanson de mon invention, que je nourrissais en secret, que souvent je reprenais et enjolivais à mon gré dans la langue estropiée dont j'avais alors l'usage ; il devait y être question de ma pissouse azurée ; des autres richesses ; et de la Notre-Dame qui dans sa grande bonté verse ces richesses dans le cœur d'un porcher. »<sup>85</sup>

Partant de cette considération, nous arrivons maintenant à formuler notre hypothèse : Le Lorrain en regardant de près le visage du jeune Desiderii se souvient de sa propre rencontre d'adolescence avec celui qui a découvert son talent, le grand maître qui l'a encouragé à devenir peintre.<sup>86</sup> Ainsi, la même situation se perpétue au cours de l'histoire. Alors, si Le Lorrain insiste sur le fait que Desiderri peut, par l'intermédiaire de la peinture, arriver à tout ce qu'il souhaite, c'est parce que selon sa propre expérience l'art tient ce pouvoir miraculeux d'ouvrir les portes du monde à l'artiste.

---

<sup>84</sup> *Ibid.*, pp. 42-44.

<sup>85</sup> *Ibid.*, p. 40.

<sup>86</sup> Il s'agit éventuellement d'Augustin Tassi. Selon l'une des traditions existantes sur la vie de Claude le Lorrain : « Qui ne connaît la légende de Claude, qui ne s'est intéressé à l'humble apprenti pâtissier du petit village de Chamagne, partant tout jeune pour Rome avec quelques camarades, se plaçant chez Augustin Tassi, soignant son cheval, surveillant sa cuisine, broyant ses couleurs, et préparant sa palette en attendant que sa palette se révélat à ses propres yeux ! » Voir : PATISSON Mark, *Claude Lorrain, sa vie et ses œuvres*, Paris, Librairie de l'art, 1887, p. 7. De même, d'après l'histoire de l'art Desiderii entre très tôt au service de Claude le Lorrain : « La biographie de Claude le Lorrain nous apprend que Desiderii fut pris au service du peintre en 1633, année où Claude devint membre de l'Academia di San Luca. Le garçon avait alors une dizaine d'années. En 1638, il devient peintre à part entière, et quitte le Lorrain en 1658. Le récit fait allusion à la maladie du Lorrain (1663), que celui-ci surmonte : « On me dit qu'il n'est pas encore décidé à mourir ». Comme dans les autres récits relatifs aux peintres vus par leur entourage, celui-ci entrelace éléments biographiques et fiction. » Voir : GUICHARD Jean-Paul, « Le jet d'or. Miction et fiction dans *Le Roi du bois* », art.cité, p. 74.

Le motif de la découverte du talent est plus remarquable dans *Rimbaud le fils*. Selon Kris et Kurz, parmi les quatre micro-motifs relevés le plus important c'est le talent précoce, ce que possède évidemment Rimbaud, mais non Desiderii :

« Dans l'anecdote relative à la jeunesse de Giotto, ni la rencontre fortuite avec Cimabue ni le rapport d'élève à maître, ni non plus l'ascension sociale du jeune berger, n'occupent le premier plan. L'essentiel est plutôt que le talent de l'artiste aspire à s'exprimer dès son jeune âge, alors qu'il n'est qu'un garçonnet ; qu'il se révèle donc très vite et attire l'attention. »<sup>87</sup>

Dans cet « essai-fiction » (le néologisme de Dominique Viart sur un certain nombre de textes de Michon), dès la première page Rimbaud est représenté comme un enfant surdoué :

« On dit que cet enfant, avec d'un côté de son pupitre ce fantôme et de l'autre cette créature d'imprécation et de désastre, fut idéalement scolaire et eut pour le jeu ancien des vers une vive attirance [...] »<sup>88</sup>

Son premier interlocuteur, à savoir sa mère, est indiqué, tout au long du premier chapitre, en tant qu'une créature « d'ombre », « d'imprécation » ou « de désastre ». Cette créature abandonnée et malheureuse écoute « de grands morceaux de langue rimée » écrits, avant tout, pour attirer son attention. Elle ne sait même pas les lire ; pourtant, elle y voit « la marque d'une passion ravageuse ayant oublié sa cause et dépassé son effet, du pur amour sans effet [...] »<sup>89</sup> Sa passion devant les poèmes de son fils est la marque du talent précoce de celui-ci :

« Et devant cela peut-être elle s'exaltait, sans un mot, elle se reconnaissait, et dans une salle à manger de Charleville l'enfant assis qui vers elle levait la tête la regardait béer un instant, comme étonnée, comme respectueuse, comme envieuse [...] »<sup>90</sup>

Donc, parmi les quatre micro-motifs que nous avons constatés plus haut, le dernier est incontestablement présent dans *Rimbaud le fils*. Il nous reste l'étude de trois autres et leur rapport avec ce texte. Si dans le motif évoqué par Vasari c'est Giotto qui joue - conformément aux faits historiques - le rôle du maître, dans le livre de Michon ce même rôle est attribué à Théodore de Banville. Au début du troisième chapitre, le narrateur déclare :

---

<sup>87</sup> KRIS Ernst et KURZ Otto, *La Légende de l'artiste*, op.cit., p. 38.

<sup>88</sup> MICHON Pierre, *Rimbaud le fils*, op.cit., pp. 13-14.

<sup>89</sup> *Ibid.*, p. 17.

<sup>90</sup> *Idem.*

« Ça n'était pas non plus du ressort de Banville. Il apparaît dans cette histoire lui aussi, pas loin d'Izambard, car on sait que l'adolescent lui envoya, aux bons soins de l'éditeur Lemerre, des vers dans lesquels il avait mis tout son cœur ; et les premiers sans doute qu'il jugeât montrables à un poète d'école. »<sup>91</sup>

Banville discerne dans ces poèmes une certaine originalité qui caractérise uniquement le travail des grands poètes :

« [...] cette ambition dévoyée qui fait les grand poètes, Banville au moins une fois l'avait rencontré en chair et en os, [...] et il savait le reconnaître. Il le reconnut donc dans les vers de Rimbaud. »<sup>92</sup>

Banville qui selon le narrateur n'avait écrit que des « calembredaines néoclassiques », découvre le talent littéraire de Rimbaud et l'invite à Paris ; la scène de la transmission de « la bouture » est, en vérité, la scène de l'entrée de Rimbaud au cercle restreint des grands poètes :

« Il vous dit que vous lui rappelez Boyer ou Baudelaire quand ils avaient vingt ans : et à ces mots vous savez que par-dessus le bouquet de pivoines il vient de vous tendre invisiblement la petite bouture, et sans même vous lever vous l'avez prise, elle est dans votre poche. »<sup>93</sup>

Comme le dit Jean-Pierre Richard :

« Pierre Michon développe, tout au long de ce *Rimbaud le fils*, une belle théorie de la bouture. Tout jeune écrivain irait, selon lui, demander à un maître plus âgé la bouture [...] par laquelle se rattacher à la grande parenté, ou paternité, des vrais poètes. »<sup>94</sup>

Malgré cette découverte accidentelle, Banville ne devient pas le maître de Rimbaud. Comme nous l'avons déjà signalé, le narrateur commence le troisième chapitre par cette remarque : « Ça n'était non plus du ressort de Banville. » En effet, la première hypothèse que pose le narrateur sur la scène de rencontre montre un grand désaccord entre les deux poètes au sujet de la fonction même de la poésie :

« De ces choses vous parlez, je vous entends ; et la voix perchée de Banville se perche davantage à mesure qu'il vante la forme, la vérité qui se tient dans la syntaxe plus qu'en nos désirs, dans la rime plus qu'en nos cœurs, les mille billevesées de l'hédonisme de la lettre, la

---

<sup>91</sup> *Ibid.*, p. 35.

<sup>92</sup> *Ibid.*, pp. 47-48.

<sup>93</sup> *Ibid.*, p. 44.

<sup>94</sup> RICHARD Jean-Pierre, *Chemins de Michon*, op.cit., p. 58.

pose *siècle des lumières*, la pose de l'esprit - et vous, à demi caché derrière ce gros bouquet de pivoines je pourrais vous voir aussi rouge qu'elles et les dents serrées, gardant pour vous et remâchant la fable du Sens, du salut par la langue, de Dieu qui en elle veut apparaître et ne le peut à cause de Banville et de ses pareils, les mille billevesées de l'idéalisme de la lettre, la pose *gilet rouge*, la pose du cœur [...] »<sup>95</sup>

Ainsi, Banville semble préférer l'idée parnassienne de l'isolement de la littérature, de son enfermement en soi, alors que pour Rimbaud ce n'est pas seulement la langue et la forme qui comptent dans l'activité poétique ; il cherche autre chose au-delà de la lettre : le sens et le salut. Par le biais de sa deuxième hypothèse, le narrateur met en scène un Rimbaud beaucoup plus docile, un peu malin, sachant impeccablement se tenir devant un maître afin de susciter son avis positif :

« [...] ou au contraire pour faire plaisir à Banville, pour être bien conforme à ce qu'il attend de vos dix-huit ans, vous voilà monté sur vos grands chevaux, vous lui sortez tout d'une seule tirade, vous prenez bien haut la pose du cœur ; et votre insolence a tant de jeunesse que vous sentez à vos épaules le costard de Confolens craquer sous la poussée des ailes ; et Banville, bon prince, fait mine de voir les ailes. Il sourit. »<sup>96</sup>

La place occupée par Banville dans le devenir-poète de Rimbaud reste au même niveau que celle prise, dans le chapitre précédent, par Izambard lequel avait aussi, selon le narrateur, « pissé dans un violon ». Cependant, Banville au moment de cette rencontre était un poète d'une grande réputation, un poète adoré par Baudelaire et tant d'autres parmi ses contemporains ; alors, son admiration pour Rimbaud aurait pu faciliter l'accès de celui-ci à la gloire et à la réputation dans les cercles littéraires du temps, mais Rimbaud imaginé par Michon ne démontre aucune envie à profiter de cette occasion ; ce Rimbaud agit à l'instar d'un comète ; il traverse rapidement le ciel de la littérature avec tous ses astres afin d'apaiser sa colère causée par l'absence de son père et la haine de sa mère.

## 2-2 : *La relation maître-disciple*

La relation maître-disciple est l'étape qui suit logiquement et chronologiquement celle de la découverte du talent. Dans cette relation, l'artiste renommé devient le maître du talent révélé et celui-ci en suivant les conseils de celui-là essaie, peu à peu, de dévoiler les secrets de l'art. Pourtant, cette relation comme toute autre relation humaine est destinée à subir des

---

<sup>95</sup> MICHON Pierre, *Rimbaud le fils*, op.cit., pp. 43-44.

<sup>96</sup> *Ibid.*, p. 44.

modifications parfois même radicales. Georges Steiner, en traitant exhaustivement cette relation dans son essai intitulé *Maîtres et disciples*, y distingue trois variations :

« Pour simplifier, on distingue trois grands scénarios, trois structures de relations. Des maîtres ont détruit leurs disciples, sur un plan psychologique et, plus rarement, physique. Ils ont brisé leur ardeur, consumé leurs espoirs, exploité leur dépendance et leur individualité. Le domaine de l'âme a ses vampires. En contrepoint, des disciples, des élèves, des apprentis ont subverti, trahi et ruiné leurs maîtres. Là encore, ce drame possède des attributs aussi bien mentaux que physiques. [...] La troisième catégorie est celle de l'échange, d'un éros fait de confiance réciproque et, en vérité, d'amour [...]. »<sup>97</sup>

Ces trois types de rapport entre les maîtres et les disciples se trouvent dans divers textes de Michon. Comme le remarque Spyridon Simotas, cette relation s'amorce dès le premier livre de Michon, plus précisément dès la première « Vie » :

« Dans le récit initial des *Vies minuscules*, la vie d'André Dufourneau, une jeune femme, Elise, la grand-mère du narrateur, prend le rôle de l'institutrice et apprend la langue française au jeune Dufourneau. [...] Ici se met en place dans sa forme la plus tendre, la relation entre maître et disciple qui sera accentuée dans les livres suivants de Michon. »<sup>98</sup>

Le seul et le très remarquable exemple du premier type (quand le maître détruit son disciple) est *Le Roi du bois*. L'incipit de ce récit plonge le lecteur dans la rage de Desiderii contre son maître :

« Moi, Gian Domenico Desiderii, j'ai travaillé vingt ans avec ce vieux fou. On me dit qu'il ne s'est pas encore décidé à mourir [...] Qu'il peigne encore, si ça lui chante. Qu'il se confise dans sa dévotion.»<sup>99</sup>

Desiderii éprouve un fort ressentiment par rapport à Claude Le Lorrain qui pour lui, au présent, n'est qu'un « vieux fou », un « gros malin » ou encore un « bon apôtre ». Le ton péjoratif de son énonciation n'est pas futile. En effet, c'est la scène de la découverte du talent qui germe cette colère ; à la fin de cette scène, une phrase paradoxale clôturera ce fragment du récit :

---

<sup>97</sup> STEINER Georges, *Maîtres et disciples*, traduit de l'anglais par Pierre-Emmanuel Dauzat, Paris, Gallimard, coll. « Folio Essais », 2010, pp. 11-12.

<sup>98</sup> SIMOTAS Spyridon, « Pierre Michon, la question de la filiation », in : *Pierre Michon entre pinacothèque et bibliothèque*, op.cit., p. 59.

<sup>99</sup> MICHON Pierre, *Le Roi du bois*, op.cit., pp. 9-10.

« Je restai et le suivis. »<sup>100</sup>

Cette phrase montre, d'une part, le fait que Desiderii a bien suivi Le Lorrain en quittant son milieu rural, en entrant au service du maître et en pratiquant tous les exercices requis afin de réussir dans ce métier ; et de l'autre, la vérité de ne pas parvenir à son but, comme s'il n'avait pas bougé, ne serait-ce que d'un seul pas, de sa situation initiale. Comme nous l'avons déjà noté, lors de la scène de la découverte du talent Le Lorrain promet à Desiderii un paradis de pouvoir absolu ; n'ayant pas pu ouvrir les portes de ce paradis, ce dernier ne peut que régner sur un territoire infime :

« [...] je règne sur les piqueurs et les meutes, les équipages et la livrée, les carrosses ; je règne aussi sur les forêts ; je suis en ce bas monde connétable et videur de pots, factotum de Monseigneur de Nevers le duc Charles, qui tient Mantoue. »<sup>101</sup>

Il est victime à la fois de son manque de talent et de la faute de Claude le Lorrain reconnaissant par erreur en lui le double de sa propre jeunesse en tant que génie précoce.

Malgré la haine que Desiderii ressent au sujet de son maître, il n'arrive pas à se débarrasser de la mémoire de celui-ci. Le début du texte met l'accent sur cet attachement faible mais encore vivant. Le narrateur reçoit toujours des nouvelles à propos de son maître ; entend « des louanges à son propos ». Il semble même éprouver un sentiment de jalousie par rapport à son maître, une jalousie qui, d'ailleurs, déclenche son énonciation pleine de fureur ; c'est à partir de ce même sentiment qu'il va explorer son passé afin de savoir comment et pourquoi il considère, à l'heure actuelle, un grand peintre comme un « vieux fou ». La réponse qu'il obtient au bout de cette introspection n'est qu'une double condamnation visant simultanément soi-même et son maître. C'est cette même condamnation qui entraîne le narrateur à déclarer le jugement amère de la fin du texte :

« Maudissez le monde, il vous le rend bien. »<sup>102</sup>

Le deuxième type du rapport entre les maîtres et les disciples se trouve dans *Rimbaud le fils*. Rimbaud imaginé par Michon représente un monstre de destitution, de désacralisation des maîtres, vivants ou morts. Ce processus de renversement commence dans le deuxième chapitre par l'instituteur Izambard :

---

<sup>100</sup> *Ibid.*, p. 45.

<sup>101</sup> *Ibid.*, p. 10.

<sup>102</sup> *Ibid.*, p. 50.

« [...] sa colère à lui avait grandi, avait faim, se sentait des ailes et des bottes de sept lieues, brûlait de se mesurer à des souverains d'une autre envergure, les descendre l'un après l'autre, creuser sans merci sous eux le puits où les engouffrer. Et il commença par Izambard. »<sup>103</sup>

Comme le narrateur le remarque à la fin de ce chapitre, ce que cherche Rimbaud « n'est pas du ressort d'Izambard ». Le chapitre suivant commence par une remarque semblable : « Ça n'était non plus du ressort de Banville. » Donc, Banville aussi est un poète détrôné par la force subversive de Rimbaud :

« [...] les lettres sont de petits pièges pour autrui, un seul autrui, qu'on veut mettre dans sa poche ; et Rimbaud excellait dans cette discipline d'oiseleur. Les vers sont de plus grands pièges pour de plus ineffables proies. »<sup>104</sup>

Pourtant, au-delà d'une seule « proie » de Rimbaud, Banville s'est assimilé au Gilles de Watteau, donc à un arlequin :

« Enfin par Verlaine on sait précieusement qu'il ressemblait de façon frappante au Gilles de Watteau, à s'y méprendre si d'aventure le Gilles déambulait dans Paris [...] Banville avait le nez enrhumé du Gilles et sa stupeur d'enfant qui va pleurer, peut-être son âme très vieille [...] »<sup>105</sup>

Plus qu'un maître qui vient de découvrir un talent littéraire, il joue le rôle d'un lecteur éternel de Rimbaud, de l'un de ces commentateurs acharnés qui ont fait « un siècle de travaux » sur lui :

« C'est donc le Gilles qui ouvre la ronde des lecteurs de Rimbaud. »<sup>106</sup>

Ce sort malheureux ne se borne pas à Izambard et Banville ; il frappe aussi Verlaine :

« Dans le cagibi intérieur, Verlaine est sagement allongé à côté d'Izambard. »<sup>107</sup>

Rimbaud dans le texte de Michon est si furieux et en même temps si fier de soi qu'il n'arrive pas à accepter la suprématie d'aucun maître ; ce refus se racine, comme le narrateur l'explique, dans son enfance douloureuse :

---

<sup>103</sup> MICHON Pierre, *Rimbaud le fils*, op.cit., p. 27.

<sup>104</sup> *Ibid.*, p. 47.

<sup>105</sup> *Ibid.*, pp. 40-41.

<sup>106</sup> *Ibid.*, p. 51.

<sup>107</sup> *Ibid.*, p. 68.



« Rimbaud refusait et exécrait tout maître, et non pas tant parce que lui-même voulait ou croyait l'être, mais parce que son maître à lui [...] depuis toujours était une figure fantôme ineffablement exhalée dans les clairs fantômes de garnisons lointains [...] »<sup>108</sup>

Donc, c'est le père absent de Rimbaud qui joue, chez lui, le rôle ésotérique du maître. Cette présence imperceptible rend Rimbaud si blessé et enragé qu'il ne réussit jamais à s'accommoder avec aucun maître. Ce refus aboutit à une révolte :

« Ce refus d'un maître visible, on l'appelle chez Rimbaud révolte, juvénile révolte, mais c'est très vieux, comme le vieux serpent dans le vieux pommier, comme la langue qu'on parle. »<sup>109</sup>

Ancrée, de cette manière, dans l'histoire d'Adam et d'Eve, cette révolte prend un sens plus large et profond désignant, en lien direct avec la poésie et la pensée de Rimbaud, la révolte de l'Humanité désenchantée aux temps modernes.

Le troisième type de relation, selon Steiner, consiste à l'amour et à l'amitié réciproque entre le maître et son disciple, ce qu'on trouve dans « Fie-toi à ce signe ».

« Fie-toi à ce signe » met en contraste, dans une perspective spéculaire, la vie de deux peintres : Piero della Francesca et Lorentino d'Arezzo, autrement dit le maître génial et son disciple sans talent. À vrai dire, le texte ne nous fait connaître le premier que par la mise en relief du second. Lorentino occupe l'avant-scène du récit et c'est justement au fil de ses réflexions et de ses souvenirs que nous nous rendons compte de la présence cachée de Piero della Francesca.

Contrairement à ce qui se passe dans *Le Roi du bois*, dans « Fie-toi à ce signe » Lorentino porte un regard admiratif sur son maître. En effet, le début du récit est le lieu où s'impose la figure prépondérante de Piero della Francesca notamment lorsque Lorentino s'efforce de choisir des modèles qui vont représenter les deux personnages du tableau commandé :

« Il pensa d'abord donner au mendiant ses propres traits, au saint ceux du défunt Piero ; mais quelque chose dans cette idée lui fit honte. Lui-même demeurant le mendiant, il pensa que le saint pourrait avoir le visage de ce paysan, avec vingt ans de moins ; il eut honte de cette idée aussi, un peintre n'a rien à recevoir d'un paysan. Il se résigna enfin à sortir de ce tableau où il ne

---

<sup>108</sup> *Ibid.*, p. 70.

<sup>109</sup> *Ibid.*, p. 71.

se voyait pas d'emploi, et arrêta pour le saint la figure du maître tel qu'il était dans sa force, sur ses échafaudages dans San Francesco parmi les Constantin, les reines de Saba [...] »<sup>110</sup>

Si dans *Le Roi du bois* Claude le Lorrain est évoqué comme « vieux fou », dans le passage ci-dessus Piero della Francesca est désigné par le mot « maître » ; donc, le changement d'évaluation, d'un texte à l'autre, semble évident. De plus, dans « Fie-toi à ce signe » le « maître » est représenté « dans sa force », alors que dans *Le Roi du bois* le « vieux fou », selon les propres termes du narrateur, ne fait que recopier les mêmes paysages « avec les mêmes arbres, les mêmes bergeries, les mêmes palais ».

Ce regard plein d'admiration se développe tout au long du récit par la mise en relief des moments où Lorentino et les autres disciples travaillaient côte à côte au service du grand peintre, à une époque où celui-ci était chargé de peindre les murs de la petite église d'Arezzo :

« [...] je le regardais faire, ne regarder personne, longtemps rester assis et enfin se lever, porter devant lui sa main, tirer du mur de chaux qui pourtant n'était pas miraculeux, que de nos mains nous avons apprêté avant sa venue avec des farces de notre âge, Luca, Melozzo, les autres et moi, tirer donc de ce mur que travaillait du dedans la Révélation directe de grandes demoiselles théologiques [...] »<sup>111</sup>

L'image du maître en tant que magicien de l'art réapparaît dans les souvenirs de la femme du disciple :

« Ses yeux à elle aussi avaient vu d'en bas, d'une petite chaise dans l'église, Piero contre son mur vainement attendre que de sa main touchant le mur jaillissent les trompettes du Jugement [...] »<sup>112</sup>

Dans « Fie-toi à ce signe », le maître exerce une telle influence sur le disciple que celui-ci donne à son propre fils le prénom de Piero et l'encourage, pour sa part, à devenir peintre. Piero di Lorentino devient peintre « mais pas tout à fait comme Lorentino l'avait souhaité quand l'enfant commençait à peindre. »<sup>113</sup>

Tout au long du récit, le disciple se compare avec le maître en éprouvant un fort complexe d'infériorité mêlé avec la résignation devant la destinée. Par rapport aux mains du maître,

---

<sup>110</sup> MICHON Pierre, *Maîtres et serviteurs*, op.cit., p. 93.

<sup>111</sup> *Ibid.*, p. 97.

<sup>112</sup> *Ibid.*, p. 103.

<sup>113</sup> *Ibid.*, pp. 112-113.

ses propres mains qui « jadis ont touché celles de Piero et s'en souviennent » lui paraissent ne pas être bonnes « qu'à tuer le cochon, à peindre un saint rustre pour un rustre. » C'est alors qu'il croit en art :

« Il avait foi dans les arts, Lorentino, et plus que Piero peut-être, puisqu'il n'atteignait pas vraiment les arts et pourtant tout entier était dedans ; ne les relançait pas ; souffrait de ne savoir les relancer ; mais ne souffrait pas de ce que, relancés, une fois encore accomplis dans leur perfection, ils ne fassent crouler les murailles d'une petite église d'Arezzo, ouvrant ici-bas la grande brèche pour la cavalerie des anges. »<sup>114</sup>

Donc, il croit que pour réussir dans le domaine de l'art il lui manquait une qualité plus essentielle qu'une simple « volonté » de se faire un nom. Cette qualité n'est pas désignée dans le texte, mais l'image des murailles qui s'écroulent et des anges qui font une cavalerie sur la terre évoque une certaine Apocalypse ; ces images sont renforcées, ici et là dans le déroulement du récit, par l'évocation du Jugement dernier, des « trompettes du jugement » qui accordent au texte une dimension théologique. Donc, le grand maître représenté dans ce texte est un artiste doté du pouvoir surnaturel d'anticiper l'Apocalypse, au moins dans l'échelle limitée de son œuvre. C'est ce même pouvoir auquel Lorentino ne peut pas accéder. Cette impossibilité mélangée aux souvenirs de la souveraineté du maître paralyse Lorentino si profondément qu'il n'aime pas, pour sa part, être un maître aux yeux de son propre apprenti :

« Il n'avait pas chargé Bartolomeo du poids d'un maître. Il lui avait épargné cette figure de bon rêve ou de cauchemar, qui vous tire en avant vers les choses sans poids, vous les montre, vous interdit de regarder ailleurs et pour cette ombre passante vous ôte le goût du pain, mais qui vous perche derrière sur les épaules avec le poids de tous les peintres enterrés depuis Zeuxis [...] »<sup>115</sup>

Il pense que le seul attribut transmissible de l'art est la technique, « les ficelles d'atelier et la théorie florentine, comment gâcher le plâtre, délayer dans la chaux les outremer et lire Alberti ». <sup>116</sup> Ainsi, l'essentiel reste à jamais hors d'atteinte :

« Cela seul qui compte, il ne le lui avait pas appris ; car ce qui compte ne se transmet pas par des paroles, cela se voit et sans un mot assomme qui le voit [...] »<sup>117</sup>

---

<sup>114</sup> *Ibid.*, pp. 100-101.

<sup>115</sup> *Ibid.*, p. 99.

<sup>116</sup> *Ibid.*, p. 98.

<sup>117</sup> *Idem.*

Privé de cette qualité intransmissible, n'ayant pas pu l'atteindre vu que son propre maître n'est jamais arrivé à la recevoir des mains de Piero della Francesca, Bartolomeo, du point de vue de Lorentino, ressemble à « un paysan lui aussi, court et de mains courtes. »<sup>118</sup> La relation qui noue Bartolomeo à Lorentino n'a rien à voir avec celle d'un disciple et son maître :

« Non, Lorentino n'avait pas d'élève. Tout juste un apprenti, un lieutenant seulement plus ingambe que lui, plus jeune et naïf, qui lui apprêtait le plâtre et les couleurs comme il nettoyait les tripes avant que lui-même ne fit le boudin. »<sup>119</sup>

Longtemps après la période d'excellence passée à l'église d'Arezzo, vient le temps de la vieillesse et de la cécité du maître. Vasari dont la *Vie de Piero della Francesca* constitue la source principale du récit de Michon, mentionne la cécité du peintre italien au début et à la fin de sa *Vie*. Il précise que la cécité frappe le peintre à l'âge de soixante ans, vingt-six ans avant sa mort, à la suite d'un cataracte.

La cécité de Piero della Francesca forme le noyau de l'image principale que le récit de Michon dessine au sujet de la vie du peintre. Cette image se constitue, au fur et à mesure, pendant la visite que Lorentino et son fils rendent au peintre à Borgo, sa ville natale. Le but que le père a envisagé pour ce voyage est de montrer à son fils ce qu'est un maître, bien qu'il sache déjà que celui-ci est devenu aveugle. Il convient de noter l'image que le texte, à ce stade, donne de Lorentino lui-même, celle d'un homme en voie du déclin, gros, essoufflé, pour qui « ce n'était plus l'ambition ni un espoir légitime qui l'avait poussé à faire ce voyage, mais encore de l'Espérance pourtant, quoique ce ne fût plus pour lui qu'il espérât [...] »<sup>120</sup> Le petit Piero, pour sa part, rempli de l'espérance que lui a suscité son père, est occupé « d'un grand projet » donnant à ses traits « de la résolution ». Mais le résultat de ce voyage, lors d'une scène extrêmement touchante, est tout à fait défavorable pour les deux :

« Piero était visible et sans regard comme une chose ou un tableau. Il y avait tout de même un regard là-bas : assis à terre contre les jambes de l'aveugle, le petit Marco di Longaro, ce valet que les municipaux payaient pour guider par les rues leur géniale relique, observait les arrivants. Piero, très droit et la tête un peu renversée, se chauffait à la pierre comme aiment faire les vieillards. Ils furent devant lui, le soleil frappait les yeux blancs grand ouverts ; la tête ne bougea pas, seulement la main chercha l'épaule de Marco, questionna ou s'inquiéta, et l'autre

---

<sup>118</sup> *Ibid.*, p. 100.

<sup>119</sup> *Idem.*

<sup>120</sup> *Ibid.*, p. 112.

main frotta du bout des doigts le banc de pierre. Lorentino pensa très vite qu'il avait vieilli, la peau du cou était flétrie, sur les mains les veines saillaient ; mais c'était bien le même, la tête carrée et les mâchoires brutales, renfrogné mais pas plus qu'avant, plutôt moins, la charpente forte que rien n'avait voûtée ; tout cela autour des yeux de plâtre sur quoi l'espace irréfutable butait. [...] Il se nomma. L'autre n'eut pas l'air de bien comprendre tout de suite ; le bout des doigts allait et venait sur le grain de la pierre : « Ah, Lorentino, dit-il enfin. La petite Diosa. » Sa voix était lointaine, tranquille, c'était celle d'Arezzo quand il n'était pas en colère. Il avança un peu le buste et Lorentino trop ému se pencha, l'embrassa très maladroitement car il n'avait pas osé, ou pensé, le saisir à l'épaule pour diriger ce baiser. La peau de Piero était chaude. « C'est Diosa qui est avec toi ? » dit-il. Lorentino répondit – il bafouillait un peu – que c'était son fils aîné, qu'il l'avait appelé Piero et qu'il serait peintre ; et ce disant il le poussa un peu vers l'aveugle. L'enfant ne bougea pas, il résistait, bien sérieux et maussade, comme offensé : il regardait les yeux morts, et plus encore les manches de la belle chemise à l'espagnole, qui portaient de grandes éraflures de plâtre, d'ordure, car le maître ne voyant pas les murs devait se frotter partout. L'enfant ne voulait pas s'approcher de cela. La main de l'aveugle se leva, resta un peu suspendue à attendre, et comme rien ne venait retomba. [...] Lorentino ne savait que dire, il avait vraiment envie de pleurer maintenant. »<sup>121</sup>

La défaite est double : d'un côté, c'est le souvenir (le passé) qui perd son sens pour Lorentino quand il voit la cécité et l'infirmité de son maître manifestées avant tout dans les gestes errants et inachevés de ses mains qui s'opposent brutalement à ceux de l'époque où ces mêmes mains semblaient tirer du mur « la Révélation directe de grandes demoiselles théologiques » ; de l'autre, c'est l'idéal (l'avenir) qui se brise pour l'enfant saisi d'une colère si forte devant la décadence physique du peintre. Cette colère est la réaction du petit Piero non contre la dégradation de Piero della Francesca, mais plus généralement contre la disparition de l'idéal, de ce qu'est un « maître », comme son père le lui avait indiqué et contre la fatalité qui fait sombrer l'être humain dans une situation si tragique.

Malgré l'évidence du fait que Piero della Francesca, aveugle et impotent, ne redevient plus jamais le même maître, Lorentino se trouve incapable de s'adapter à la réalité :

« Il savait bien que le maître ne le voyait pas, mais il n'osait plus le regarder ; ses yeux erraient dans la halle sombre au-dessus, ce mur ouvert sur rien. Il pensait aux murs bien clos de San Francesco. Il se demanda si dans tout ce noir derrière la taie il y avait de grandes filles, Dieu le

---

<sup>121</sup> *Ibid.*, pp. 115-117.

Père ou du vent ; un peu de tout cela sans doute. De nouveau il regarda le maître, mais plus bas que le visage, vers la chemise. Il lui dit qu'il n'avait guère changé. »<sup>122</sup>

Lorentino préfère rester dans son imagination et revoir le maître tel qu'il était dans ses moments de force. Ainsi, au moment du départ, le bruissement des pigeons résonne à ses oreilles comme l'admiration divine du génie du maître :

« Lorentino de nouveau, comme en venant, comme avant de voir un aveugle et de ne savoir que lui dire, entendit en triomphe le grand nom de Piero calmement s'ébruiter dans les bravos de tant d'ailes. »<sup>123</sup>

D'ici à la fin du récit, Piero apparaît une dernière fois ; cette fois, longtemps après sa mort, dans le rêve de Lorentino où la hiérarchie qui auparavant marquait leur rapport cède la place à une relation plutôt fraternelle :

« Lorentino dans le noir revit Piero, mais il ne l'avait jamais vu ainsi, c'était comme si Piero était son frère. Comme s'il était avec Piero ils allèrent tous les deux en pensée dans San Francesco, en pensée passèrent cette porte que le vent avait ouverte, et élevant bien leur chandelle au-dessus d'eux dans la chapelle des Bacci toute peinte, regardèrent [...] »<sup>124</sup>

### 2-3 : *La filiation artistique*

Selon Harold Bloom :

« De nombreux siècles durant, l'influence poétique fut décrite, des fils de Homère à ceux de Ben Jonson, comme une relation filiale. »<sup>125</sup>

Michon dans un entretien reformule l'idée de Bloom comme suit :

« [...] chaque livre, à chaque fois, est un salut aux pères et une insulte aux pères, une reconnaissance et un déni. »<sup>126</sup>

Il s'agit d'une relation beaucoup plus étendue que celle, limitée et bien concrète, d'un disciple avec son maître. Comme Richard le remarque :

---

<sup>122</sup> *Ibid.*, pp. 117-118.

<sup>123</sup> *Ibid.*, p. 119.

<sup>124</sup> *Ibid.*, p. 125.

<sup>125</sup> BLOOM Harold, *L'angoisse de l'influence*, traduit de l'anglais par Aurélie Thiria-Meulemans, Maxime Shelledy et Souad Degachi, Paris, Les Éditions Aux Forges de Vulcain, 2013, p. 76.

<sup>126</sup> MICHON Pierre, *Le roi vient quand il veut*, op.cit., p. 111.

« [...] c'est bien l'un des motifs préférés de la pensée michonienne que le poète (un Rimbaud) ou le peintre (un Goya) est comme un fils qui aurait tout à la fois trouvé et perdu un père, autre grand artiste, et qui tenterait alors, bien vainement, de l'égaliser, de *s'équivaloir* à lui. »<sup>127</sup>

Au cœur de cette relation, se place le parti pris de l'artiste par rapport à un héritage culturel remontant parfois aux temps très anciens. Cette prise de position est d'une importance déterminante pour l'évolution d'un artiste, car, comme l'a dit Borges, « les vrais poètes créent leurs précurseurs. »

Comme le souligne Ivan Farron dans *Pierre Michon. La grâce par les œuvres*, « L'attitude de Michon par rapport à la notion de filiation littéraire est ambivalente. »<sup>128</sup> Il explique ainsi l'origine de cette ambivalence :

« Le texte revendique des antécédents fameux mais doit aussi s'en détacher pour acquérir une existence propre : l'émancipation de Lorentino dans *Fie-toi à ce signe* passe par la mise à distance du maître, Piero. Dans le même temps, cette prose est issue de celles qui la précèdent et se situe entre regard vers l'arrière et orientation prospective. Non pas que l'écriture de Michon soit celle d'un épigone de Faulkner ou de Rimbaud, mais de nombreuses références culturelles, l'intertextualité et le travail de la citation picturale et littéraire témoignent de l'importance du passé dans cette œuvre et de son désir de s'inscrire dans une filiation. »<sup>129</sup>

Dans la première partie de « Dieu ne finit pas », nous voyons le jeune Goya cherchant à devenir Tiepolo, Zurbarán ou Mengs. Pour réaliser cette ambition, il imite même leur manière de peindre :

« Donc dans ces chartreuses de campagne, pour engraisser, pour comprendre, il faisait un peu de Tiepolo dans les bleus de ciel, un peu de Zurbarán [...] »<sup>130</sup>

Il a la résolution de réussir, un jour, « à faire presque comme Mengs ou Tiepolo ». Ainsi, vers trente ans, il se dit : « Allons, je serai peut-être Mengs, si Dieu m'aide. »<sup>131</sup>

Quelque temps après l'entrée de Goya au cercle des peintres de cour, il reçoit, pour un fort salaire, une grande commande de la part du roi, une commande qui doit être partagée entre lui et ses amis Ramón Bayeu et José del Castillo. Elle consiste à peindre les murs d'intérieur des

---

<sup>127</sup> RICHARD Jean-Pierre, *Chemins de Michon*, op.cit., p. 72.

<sup>128</sup> FARRON Ivan, *Pierre Michon. La grâce par les œuvres*, Carouge-Genève, Zoé, 2004, p. 121.

<sup>129</sup> *Idem*.

<sup>130</sup> MICHON Pierre, *Maîtres et serviteurs*. op.cit., p. 22.

<sup>131</sup> *Ibid.*, p. 23.

palais du roi à la Granja, à l'Escorial et à l'Aranjuez. Pour le faire, après avoir résolu le problème du partage du salaire, ils s'opposent à la question de la filiation, des modèles à imiter afin d'exercer, de la meilleure façon, la volonté du roi :

« [...] ce n'est plus monnaie qu'on entend, réaux, c'est d'une autre espèce sonnante aussi qu'ils parlent, ce sont des noms lourds qui volent avec les guêpes lourdes et le vin dans nos têtes, c'est avec des grands noms qu'ils s'engueulent, ils se partagent la tâche, nos larrons, à toi Murillo, à toi Vélasquez ; *je prends Ribera*, dit del Castillo. [...] Goya est en train de chasser de la main, l'autre main, une guêpe, quand on lui propose Vélasquez [...] »<sup>132</sup>

Suite à cette décision, Goya se rend au Pardo et après avoir traversé les couloirs du palais, se trouve devant la porte de l'antichambre du roi avec les peintures de Vélasquez aux murs. Il connaît déjà son précurseur dont il a vu « mille estampes ». Pourtant, cette visite lui révèle une nouvelle vision de l'art de Vélasquez. Cette vision n'est pas encore définitive ; c'est comme si un ordre venait de s'écrouler sans qu'un autre en prenne le relais. Devant les tableaux de Vélasquez, il ressent ce que Bloom nomme « l'angoisse de l'influence » à savoir « une angoisse de l'attente d'être *submergée* »<sup>133</sup>. C'est pour cette raison que la narratrice traite cette vision inédite sous la forme d'une série d'interrogations :

« Qu'est-ce qui l'accable, au moment juste où il jette avec désinvolture son tricorne sur un meuble, défait son gant ? [...] Quel soleil disparaît ? Qu'est-ce qui fait de poix cette antichambre où la lumière à monceaux entre, où de tableau à tableau s'ébattent les beaux bleus, les rouges, les blancs de jasmin et ces torrents de perles, tout ce gris ombrant le blanc ? C'est quelque chose là-dessus d'immobile, dites-vous, mais pourquoi alors cela tourne-t-il autant, pourquoi tout cela d'immobile et de las s'enroule-t-il furieusement dans de plus en plus d'ombre, au galop ? [...] D'où vient alors tout ce vent ? »<sup>134</sup>

En tant que réponse à toutes les questions posées ci-dessus, il convient de citer un passage de *Chemins de Michon* :

« [...] à quoi ressemble le paysage-Vélasquez tel que le voit ou l'invente Goya, selon Michon, dans l'ombre du Pardo, en ce beau matin crucial du printemps 1778 ? On ne sera pas surpris de découvrir qu'il retrouve, ou achève superlativement en lui certains des thèmes et qualités qui avaient marqué déjà la jeunesse, la singularité naissante de Francisco Goya. [...] Ce

---

<sup>132</sup> *Ibid.*, p. 38.

<sup>133</sup> BLOOM Harold, *L'angoisse de l'influence*, op.cit., p. 107.

<sup>134</sup> MICHON Pierre, *Maîtres et serviteurs*. op.cit., pp. 41-42.



qu'hallucine en somme Goya dans Vélasquez, c'est la synthèse miraculeuse, active, de quelques-unes de ses propres obsessions majeures : la nuit, le vent, le vide, la force débridée [...] »<sup>135</sup>

Malgré sa connaissance préalable de l'œuvre de Vélasquez, Goya devant ce « chaudron sévillan où tourbillonnent des morceaux de princes enfants, des moustaches de roi triste, un gant perle et des jasmins andalous »<sup>136</sup>, face au vent noir qui souffle dans les peintures de Vélasquez, se trouve un « fétu ».

Cette vision est si frappante qu'il décide de changer totalement sa manière de peindre, de « ramer pour toujours, non pas avec ces rames de frêne avec quoi hier encore il étalait des bleus Tiepolo, mais avec des rames de plomb. »<sup>137</sup>

Le lien intime entre les deux peintres se noue dans le déroulement de la même scène. Goya, toujours dans l'antichambre, scrute les peintures de Vélasquez jusqu'à voir le peintre en personne devant soi comme si celui-ci voulait lui transmettre un message important :

« Regardez une dernière fois : au coin de ce tableau qu'on appelle *Les Ménines*, ce carré d'air épais, cette chambre hagarde dans quoi se tiennent des nabotes, un calme chien d'enfer qui attend, des malheureuses qui tombent tout droit et de vieux rois au fond comme des brumes d'été sur du vide, le peintre sévillan mort, palette en main, œil indécidé, morne comme un Habsbourg, lointain comme un Saturne, ne regarde rien et fait mine de regarder Goya endimanché, en mai 1778. »<sup>138</sup>

L'extrait ci-dessus montre parfaitement la délicatesse et la complexité du rapport qui lie un nouveau peintre à un maître ancien. Goya en regardant *Les Ménines* (Figure I) se trouve

---

<sup>135</sup> RICHARD Jean-Pierre, *Chemins de Michon*, op.cit, pp. 67-68.

<sup>136</sup> MICHON Pierre, *Maîtres et serviteurs*, op.cit., p. 42.

<sup>137</sup> *Ibid.*, p. 43. Comme le note Pierre Grassier, « [...] il faut surtout retenir le sens profond de cette première grande série gravée par Goya [celle réalisée sur le modèle de Vélasquez], ce qu'on pourrait appeler son illumination en présence de Vélasquez. Alors que jusqu'à ce jour les grands modèles de la peinture se ramenaient pour lui, et pour ses contemporains, à Giaquinto, Tiepolo, Mengs et Bayeu [...] il découvre tout à coup, à trente ans, le « peintre des peintres », comme l'appellera Manet. Cette touche vibrante, rapide, légère, cet air qui circule tout naturellement entre les objets [...], cette peinture qui, de près, paraît inachevée, et de loin la lui révèle ce qu'il n'avait jamais perçu chez aucun autre peintre et qu'il définira plus tard comme « la magie de l'ambiance ». Il peut admirer à loisir, dans les salons du Palais royal, cette véritable somme de l'art de peindre que sont *Les Ménines* [...]. Dans son désespoir de ne pas réussir à la graver décevantement, il semble s'avouer vaincu devant tant de complexité cachée sous des apparences si simples : l'entreprise dépassait ses forces, la série d'eaux-fortes resta inachevée, amputée des plus belles pièces, mais non sans lendemain. » Voir : GRASSIER Pierre, *Goya : témoin de son temps*, Fribourg - Office du livre et Paris - Bibliothèque des arts, 1983, p. 55.

<sup>138</sup> MICHON Pierre, *Maîtres et serviteurs*, op.cit., p. 46.

regardé par le peintre sévillan qui lui paraît comme un Saturne. Cette expérience d'être à la fois regardant et regardé devant ce tableau, Michel Foucault l'explique en ces termes :

« Au moment où ils placent le spectateur dans le champ de leur regard, les yeux du peintre le saisissent, le contrarient à entrer dans le tableau [...] »<sup>139</sup>

Si Vélasquez est le Saturne, Goya représente le fils dévoré. Mais le fils ne veut plus être dévoré par son père. Il doit trouver une façon de réagir contre la situation malheureuse à laquelle il est, au préalable, condamné. Cette échappatoire serait l'acte même de peindre :

« Goya regardait ce qu'il ne pourrait jamais peindre et que pour cette raison il devait désormais peindre. »<sup>140</sup>

Pourtant, dans ce croisement de regards, ce n'est pas seulement le jeune peintre qui se trouve impressionné par l'autre ; comme le remarque Richard, ce regard porte une double orientation ; d'un côté, il existe le regard que jette Goya sur l'œuvre de Vélasquez ; de l'autre, il s'agit du regard de Vélasquez sur son propre avenir incarné dans les générations suivantes :

« Vélasquez révèle à Goya, ou plutôt provoque en lui le peintre qu'il va être obligé de devenir ; mais, inversement, c'est ce Goya futur, encore inaccompli à ce moment, et lui seul [...] c'est donc [...] la virtualité d'un peintre à naître qui accomplit, sous nos yeux, la vérité jusque-là inaperçue d'un autre peintre, mort depuis plus de cent années. »<sup>141</sup>

Ainsi, chacun de deux peintres reconnaissant son propre reflet chez l'autre, cette scène prend une forte dimension spéculaire, comme l'est au fond le tableau lui-même.<sup>142</sup>

Après cette expérience, le nouveau peintre commence sa pratique là où le maître ancien s'est arrêté. Il continue la démarche de son ancêtre en essayant de s'approcher de son style, de le développer et, enfin, de le modifier en vue d'inventer une nouvelle vision picturale :

---

<sup>139</sup> FOUCAULT Michel, *Les mots et les choses*, Paris, Gallimard, 1966, p. 21.

<sup>140</sup> MICHON Pierre, *Maîtres et serviteurs*, op.cit., p. 46.

<sup>141</sup> RICHARD Jean-Pierre, *Chemins de Michon*, op.cit., p. 67.

<sup>142</sup> Sur ce « face à face » entre le peintre figuré sur *Les Ménines* et le spectateur, Foucault écrit : « Rien de plus qu'un face à face, que des yeux qui se surprennent, que des regards droits qui en se croisant se superposent. Et pourtant cette mince ligne de visibilité en retour enveloppe tout un réseau complexe d'incertitudes, d'échanges et d'esquives. Le peintre ne dirige les yeux vers nous que dans la mesure où nous nous trouvons à la place de son motif. Nous autres, spectateurs, nous sommes en sus. Accueillis sous ce regard, nous sommes chassés par lui, remplacés par ce qui de tout temps s'est trouvé là avant nous : par le modèle lui-même. Mais inversement, le regard du peintre adressé hors du tableau au vide qui lui fait face accepte autant de modèles qu'il lui vient de spectateurs ; en ce lieu précis, mais indifférent, le regardant et le regardé s'échangent sans cesse. » Voir : FOUCAULT Michel, *Les mots et les choses*, op.cit., p. 20.

« Car ainsi vont les beaux-arts, Madame : des ancêtres peignent le monde, ils désespèrent, ils savent que le monde n'est point tel qu'ils le voient, moins encore qu'ils le peignent ; mais viennent des petits-fils qui soudain voient le monde tel que les vieux le virent, et tel aussi pourtant qu'eux-mêmes croient le voir, [...] Ainsi cela va-t-il, de père en fils, de nains vivants qui cherchent à s'équivaloir à des géants morts, du mort au vif, le jeu des nains géants. »<sup>143</sup>

Par ailleurs, la narratrice ne se borne pas à imaginer le moment crucial où le jeune Goya se laisse emporter par la forte influence d'un grand ancêtre ; en effet, la filiation artistique va beaucoup plus loin ; en constituant une ligne verticale, cette filiation - rendue métaphorique par des termes tels que « la Chute » ou « l'envol » - dépasse chaque point pour arriver à l'autre ; de cette façon, elle rend chaque grand artiste à la fois maître de ses épigones et disciple de ses prédécesseurs :

« [...] Vélasquez [...] voulait s'équivaloir, aussi. Et son prince à lui, son Seigneur Retiré, c'était peut-être le peintre-duc des Flandres à quartiers de viande saignante et femmes si blanches emportées dans la Chute, si grasses jouissant de la Chute, ou au contraire ce Grec de Tolède qui rama contre le courant, qui peignit pour qu'on tombât moins, et dont toute chair remonte à la source, à peine chair, ailes, dentelles des fraises, air et bruissements d'air ; ce fut peut-être Titien, dont les rayons sont d'or pur, ou Tintoret, qui les fit d'absinthe : et de cet or ou de cette absinthe n'avoir su tirer qu'un peu de miel terreux [...] »<sup>144</sup>

La filiation abordée dans l'extrait ci-dessus produit un sentiment de vertige. En effet, vu que chaque grand artiste a ses propres maîtres, remonter dans le passé pour y découvrir les sources d'influence artistique semble un effort inépuisable donnant naissance à une généalogie sans fin. Cette généalogie paraît, paradoxalement, immobile et mouvementée :

« C'est quelque chose là-dessus d'immobile, dites-vous, mais pourquoi alors cela tourne-t-il autant, pourquoi tout cela d'immobile et de las s'enroule-t-il furieusement dans de plus en plus d'ombre, au galop ? »<sup>145</sup>

Ce mélange d'immobilité et de mouvement est au service de la mise en relief de l'un des thèmes principaux de ce texte, celui de la « Chute » ; en effet, autant la chaîne de filiation remonte aux origines de l'art occidental, autant elle descend vers la situation actuelle du nouveau peintre.

---

<sup>143</sup> MICHON Pierre, *Maîtres et serviteurs*, op.cit., p. 47.

<sup>144</sup> *Ibid.*, pp. 47-48.

<sup>145</sup> *Ibid.*, p. 41.

Dans la première moitié de « Fie-toi à ce signe », comme nous l'avons déjà remarqué, le narrateur accentue l'incapacité du disciple raté de Piero della Francesca à équivaloir son maître, à devenir un modèle à suivre :

« Il n'avait pas chargé Bartolomeo du poids d'un maître. Il lui avait épargné cette figure de bon rêve ou de cauchemar, qui vous tire en avant [...] qui vous perche derrière sur les épaules avec le poids de tous les peintres enterrés depuis Zeuxis [...] ce spectre qu'on traîne jusqu'à la mort et qui lui-même de son vivant traîna le sien, le sien que vous traînez donc un peu aussi avec lui, comme Piero traînait Veneziano que Lorentino n'avait pas connu mais que Piero vénérât et dont Lorentino portait donc la carcasse et la dalle mortuaire par-dessus celles de Piero ; et qui sait quels noms il y avait au-dessus de Veneziano, Lorentino ne connaissait pas ces noms mais il éprouvait le poids des pierres sur quoi étaient gravés ces noms. Il n'aurait pas de spectres sur l'épaule, pas de cavaliers taillés à même la pierre tombale, Bartolomeo ; il ne serait pas un bon peintre.»<sup>146</sup>

Ainsi, le poids du maître suit le disciple jusqu'à la mort en s'aggravant de plus en plus et en se multipliant par tous les autres poids subis dans cette lignée de filiation jusqu'à l'Antiquité.

Dans *Rimbaud le fils*, la question de la relation avec les maîtres du passé est posée tout au début du livre :

« [...] apparurent magistralement les grands-pères, les phares comme on disait, les étoiles lointaines dans la nuit des collèges, Malherbe et Racine, Hugo, Baudelaire et le petit Banville ; qui l'un sorti de l'autre s'étaient donné le jour dans cet ordre ou à peu près, avaient relancé la filiation canonique qui fait s'échauffer couple à couple les douze pieds, tous venus de là, tous enfilés sur la grande tringle à douze pieds comme d'éclatants anneaux divers mais semblables, et de cette légère variation naissant, prenant nom ; qui par ce très long cordon ombilical remontaient à Virgile [...] »<sup>147</sup>

Les maîtres du passé se sont assimilés aux « grands-pères », aux « phares », aux « étoiles lointaines dans la nuit des collèges » ; ils rayonnent et sidèrent celui qui les fixe. Pourtant, cette distance n'épargne pas le jeune poète de leur influence. Ils forment ensemble un « très long cordon ombilical » (métaphore de la filiation) qui remonte à la poésie de Virgile. Au sein de cette filiation, chaque poète sort de la poésie de l'autre pour faire continuer cette chaîne

---

<sup>146</sup> *Ibid.*, pp. 99-100.

<sup>147</sup> MICHON Pierre, *Rimbaud le fils*, op.cit., p. 20.

jusqu'au dernier rejeton. Pour se faire une place au sein de cette chaîne, le jeune poète doit forcément se débarrasser de l'influence des grands poètes du passé :

« Il n'était pas sûr qu'il serait des leurs ; mais il l'était déjà, parce que aussi loyalement qu'il les vénérât il ne faisait pas que les vénérer, il les détestait d'un même cœur : entre lui et le Nom ineffable ils existaient, ils pesaient, ils étaient de trop. On sait qu'il finit par les surpasser, qu'il en vint à bout et qu'il fut leur maître [...] »<sup>148</sup>

La quête de Rimbaud semble une recherche de l'origine ; ce qu'il cherche, c'est le Nom qui constitue la base même de toute tentative poétique. Cependant, ce Nom est masqué par tant de poètes qui s'en sont inspirés et qui essayent de l'interpréter à leur guise. C'est la raison pour laquelle il déteste ces « autres » en même temps qu'il les vénère. Malgré leur pesanteur, comme le narrateur le mentionne, Rimbaud réussit à les surpasser. Mais cette émancipation peut-elle avoir lieu sans aucune filiation effective ? À la fin du livre, conformément aux données issues de l'histoire littéraire, le poète abandonne la poésie pour entrer dans le domaine du commerce. Le narrateur s'efforce de comprendre le stimulus de cet abandon ; et il parvient ainsi à postuler sa propre réponse à la question posée ci-dessus :

« [...] je dirais aussi que peut-être il cessa d'écrire parce qu'il ne put devenir le fils de ses œuvres, c'est-à-dire en accepter la paternité. Du *Bateau ivre*, de la *Saison* et d'*Enfance*, il ne daigna pas davantage être le fils qu'il n'avait accepté d'être rejeton d'Izambard, de Banville, de Verlaine. »<sup>149</sup>

Si Rimbaud réussit dans sa tentative de désacraliser tous les poètes qui ont existé avant lui, il ne parvient pourtant pas à s'intégrer au sein de sa propre œuvre, une œuvre qui n'est qu'un lieu à réconcilier le père perdu et la mère désastreuse. Cette unité désirée et tant imaginée le repoussant, il reste incapable d'y trouver sa propre place. De même, logiquement parlant, la réussite de cette deuxième alternative n'aboutirait qu'à un cercle vicieux : le poète est le créateur de sa poésie ; donc, il est lui-même un père ; comment un père pourrait-il devenir le fils de son propre fils ? Comme le note Bloom :

« Le poète puissant échoue à s'engendrer lui-même - il doit attendre son Fils, qui le définira, de la même façon qu'il a lui-même défini son propre Père poétique. »<sup>150</sup>

---

<sup>148</sup> *Ibid.*, p. 21.

<sup>149</sup> *Ibid.*, p. 104.

<sup>150</sup> BLOOM Harold, *L'angoisse de l'influence*, op.cit., p. 86.

Dans *Vies minuscules*, figurent ici et là des allusions plus ou moins explicites à la vie et à la poésie de Rimbaud. Ivan Farron écrit à ce propos :

« Or les *Vies minuscules*, délibérément écrites sous le signe de Rimbaud, montrent l'échec qui point au bout de la posture, voire de la poétique rimbaldiennes : l'imitation de Rimbaud apparaît rétrospectivement comme un leurre dans la perspective du narrateur jugeant sévèrement le jeune homme qu'il fut. La présence du poète se diffuse de deux manières à l'intérieur du texte : émanation de la légende, dont des bribes contaminent la biographie des minuscules, et abondante présence de citations, généralement placées entre guillemets. [...] De nombreuses allusions disséminent la présence de Rimbaud du début à la fin du texte : le portrait physique de Rémi Bakroot (la « veste de suédine » et les « cheveux en boucles épaisses » rappellent les pages de Mallarmé décrivant un Rimbaud voyou aux mains de blanchisseuse, VM 99), l'agonie de Foucault à l'hôpital et l'univers provincial et campagnard - le lycée de G. semble une réplique de celui de Charleville - illustrent la fuite de l'origine et le fantasme d'une parole rédemptrice. Dans *Vie de la petite morte* à la fin du recueil, la découverte du poète par le narrateur dans l'*Almanach Vermot* est évoquée, explicitant l'importance d'une thématique présente dans tout le texte. »<sup>151</sup>

Quant à l'influence de Rimbaud sur sa propre carrière littéraire, Michon dit :

« [...] je l'ai très tôt interiorisé comme frère, père ou fils, modèle et rival ; c'est quasiment un personnage des *Vies minuscules*, ou une figure possible de certains héros de ce texte, Dufoureau, Peluchet, dont il est le contemporain. Il est un pion dans ma lignée directe. »<sup>152</sup>

La poésie en Rimbaud rencontre un échec total non seulement de forme, mais aussi de fond. L'imitation d'un tel échec à double tranchant n'aboutirait qu'à une nouvelle faillite. Les propos de Farron à ce sujet sont éclaircissants :

« Choisir Rimbaud comme modèle sera délibérément se situer dans une filiation impossible, s'attacher vainement à celui qui non seulement se débarrasse de la littérature mais rompt avec toute possibilité d'héritage aussi bien en amont qu'en aval [...] »<sup>153</sup>

---

<sup>151</sup> FARRON Ivan, *Pierre Michon. La grâce par les œuvres*, op.cit., 119-120.

<sup>152</sup> MICHON Pierre, *Le roi vient quand il veut*, op.cit., p. 37.

<sup>153</sup> FARRON Ivan, *Pierre Michon. La grâce par les œuvres*, op.cit., pp. 120-121. Comme le note Eliane Gandin, « Dans *Vies minuscules*, en particulier dans les « Vies » du père Foucault, de Georges Bandy et de Claudette, le narrateur utilise des moyens rimbaldiens pour accéder à l'écriture : boisson, drogue, barbituriques, amphétamines et jusqu'à la folie : « singeant « l'affreux rire de l'idiot » me livrais, mensonge encore, aux mille simulacres du trépas ». Il vit une longue saison en enfer. » Voir : GANDIN Éliane, « La catabase de Michon », in : *Pierre Michon, l'écriture absolue*, op.cit., p. 265.

Cette volonté de dépasser les limites de l'impossible en suivant un autre artiste marque le dernier texte de *Trois auteurs* intitulé « Le père du texte » où Michon parle de son admiration pour William Faulkner. « Le père du texte » est écrit en réponse à une question posée par *La Quinzaine littéraire*. La question s'est brièvement reformulée par Michon dans l'*incipit* du texte :

« En juillet 1992, *La Quinzaine littéraire* a demandé à quelques auteurs vivants de quels écrivains morts ils se sentaient le plus proches. Pour quels motifs intimes. Si nous regrettions que cet auteur élu soit trop connu, ou pas assez. J'ai écrit ce qui suit. »<sup>154</sup>

Pourtant, Michon dans un entretien précise que Faulkner n'est pas le seul écrivain à avoir exercé sur lui une influence si forte :

« Quand je disais « Faulkner père du texte », cela aurait pu être bien d'autres auteurs, pas seulement Faulkner. J'ai inventé sa paternité pour *La Quinzaine* qui demandait de justifier la préférence pour tel ou tel écrivain... j'avais hésité et choisi Faulkner. »<sup>155</sup>

De même, dans un autre entretien :

« [...] si je vais à Faulkner, c'est peut-être pour des raisons biographiques que je ne connais pas, de toute petite enfance, qui me rapprochent de lui. Et puis son alcoolisme *destroy* est un alcoolisme que je comprends, alors que celui de Malcolm Lowry ou de Dylan Thomas m'échappe. »<sup>156</sup>

Comme Michon le souligne, la question posée vise les extrémités non seulement du métier d'écrivain, mais aussi de sa propre existence :

« Elle [la question posée] touche à l'idéal de soi, à la surévaluation de soi par laquelle il faut bien en passer pour écrire une seule ligne, à tout le théâtre intérieur, infantile, ubuesque et mégalomanie, de l'écrivain : elle tombe en plein dans l'inavouable. »<sup>157</sup>

Cette question le met devant son « idéal de soi », ce qu'il veut devenir par le truchement de l'écriture et en même temps devant sa surévaluation et ses empêchements. Cette position touche aux profondeurs de son existence, à ce que Michon appelle « le théâtre intérieur, infantile, ubuesque et mégalomanie, de l'écrivain » ou encore à « l'inavouable ».

---

<sup>154</sup> MICHON Pierre, *Trois auteurs*, op.cit., p. 77.

<sup>155</sup> MICHON Pierre, *Le roi vient quand il veut*, op.cit., p. 290.

<sup>156</sup> *Ibid.*, pp. 265-266.

<sup>157</sup> MICHON Pierre, *Trois auteurs*, op.cit., p. 77.

Mais quelle qualité distingue-t-elle Faulkner de tous les autres grands noms qui auraient pu prendre sa place ? Voici la réponse de Michon à cette question :

« C'est que la volonté d'écrire, et l'impossibilité d'écrire, ont fait que longtemps j'ai cherché parmi les grands celui qui me donnerait la clef, le secret, la posture, l'imparable *incipit* à partir de quoi le texte se déploie sans effort. Faulkner m'a donné cette clef. C'est dans son ombre et en quelque sorte par sa main que j'ai commencé d'écrire. »<sup>158</sup>

Ainsi, Faulkner joue le rôle non seulement du « père du texte », mais aussi et surtout d'une grâce suprême en faveur de l'avenir de Michon. Cette grâce, rendue concrète par la métaphore de « la clef », déclenche le processus d'écrire :

« J'avais plus de trente ans. Je n'avais pas écrit une ligne. J'ai lu par hasard *Absalon ! Absalon !* alors réédité en poche : j'y ai trouvé dès les premières pages un père ou un frère, quelque chose comme *le père du texte*. Quelqu'un qui écrivait de et par la constellation émotive qui était à peu de chose près la mienne ; dont la phrase respirait et voulait à mon rythme ; dont le nihilisme s'échangeait en son contraire par la grâce massive de ce rythme : j'avais la clef pour mes petites histoires [...] »<sup>159</sup>

Ce que Michon trouve dans *Absalon ! Absalon !*, correspond à sa propre exigence dans l'écriture : la constellation rythmée et émotive des phrases marquées par une énonciation suprême (« la grosse voix d'outre-tombe ») emblématique de ses livres à venir.<sup>160</sup> Il suffit de lire le dernier paragraphe du texte pour voir à quel point l'écriture de Faulkner émeut Michon :

« Comment fait-on ça ? Comment est-on plus fort (plus sépulcral, mais plus vivant) que Dante et le *poor ghost* d'Hamlet, avec une méchante treille de muscat et un défunt colonel pochard ? D'où ça vient ? Qui parle ? *Qu'est-ce qui s'est passé* pour que ces phrases-là viennent, s'arrachent d'un petit homme vaniteux d'Oxford, Mississipi ? »<sup>161</sup>

Cependant, Michon refuse l'idée de toute influence purement faulknerienne sur son œuvre :

---

<sup>158</sup> *Ibid.*, p. 78.

<sup>159</sup> *Ibid.*, pp. 78-79.

<sup>160</sup> Michon précise, à ce sujet, un peu plus loin : « Oui, ce que m'a donné Faulkner, c'est la permission d'entrer dans la langue à coups de hache, la détermination énonciative, la grande voix invincible qui se met en marche dans un petit homme incertain. C'est la violente liberté. » : *Ibid.*, p. 80. À la fin du texte, il affirme une autre fois ses affinités avec le style de Faulkner : « Enfin, et c'est le plus inavouable : je cherche à poser ma voix où Faulkner a posé la sienne, c'est-à-dire depuis le Royaume des Morts, ou plutôt du sein de ce que jadis on appelait le Paradis [...] » : *Ibid.*, p. 84.

<sup>161</sup> *Ibid.*, p. 86.



« Non pas que j'aie subi son influence, comme on dit : on ne m'a jamais reproché ou flatté d'écrire comme Faulkner, d'en avoir la phrase ou les tics, les thèmes ni les ficelles narratives - car les fils dont le père est trop grand font tout pour ne pas lui ressembler, n'être pas épigones. Ils se nourrissent de la force du père mais la dissimulent et, la dissimulant, il arrive qu'ils y gagnent une force dont on dit qu'elle est leur. »<sup>162</sup>

La relation filiale qui relie Michon à son « père du texte » s'affiche effectivement dans les traits autres que le style littéraire :

« C'est dans la posture et par l'obsession de certaines thématiques que l'on peut rattacher les deux auteurs, mais non directement dans leur façon d'écrire. Cette parenté s'observe à plusieurs niveaux : l'extraction sociale modeste, la généalogie familiale tourmentée, le sentiment d'insuffisance mêlé à un fort orgueil et aussi un projet littéraire centré sur le travail du deuil, l'exploration du passé et du donné familial. »<sup>163</sup>

À vrai dire, il s'agit d'une influence heureuse :

« « Le Père du texte » [...] évoque une influence heureuse, dont l'œuvre témoigne, tant il est vrai qu'on ne saurait réduire Michon au statut d'épigone de Faulkner. [...] Quant à l'inévitable impression d'infériorité devant le modèle, elle est contrebalancée par une proximité fraternelle et complice qui transparait dans les différents textes de Michon sur Faulkner. Ce père n'est pas un Saturne qui dévore sa progéniture. »<sup>164</sup>

Michon, contrairement au jeune Rimbaud dans *Rimbaud le fils*, n'essaie jamais de surpasser son maître ; il n'est pas enragé ; il admire, de tout son cœur, celui qui lui a donné la clé de l'écriture. « Cette histoire de grenouille et de bœuf » ne se borne pas à l'exemple de Michon et sa relation avec l'œuvre de Faulkner ; elle est effectivement une vieille histoire qui se répète, selon Michon, dans le rapport que Faulkner entreprend avec son grand ancêtre : William Shakespeare. Lorsqu'il parle des raisons pour lesquelles il aime Faulkner « fraternellement », il note ce rapport :

« Parce qu'on nous dit qu'il fut vain et que sa vanité fut blessée : il souhaitait passer pour Shakespeare et passait pour Charlot. »<sup>165</sup>

---

<sup>162</sup> *Ibid.*, pp. 79-80.

<sup>163</sup> FARRON Ivan, « Quelques grands modèles dans l'œuvre de Pierre Michon. Un roman familial littéraire », in : *Pierre Michon, l'écriture absolue*, op.cit., p. 192.

<sup>164</sup> *Ibid.*, p. 191.

<sup>165</sup> MICHON Pierre, *Trois auteurs*, op.cit., p. 82.

Ainsi, tout comme les écrits précédents, ce texte témoigne de la difficulté de chaque écrivain à se placer aux alentours d'un grand maître du passé, sans jamais ignorer le fait que celui-ci a éprouvé plus ou moins le même sentiment d'impuissance et de paralysie devant son propre précurseur.

Dans *Corps du roi*, la même question est posée au sujet de quelques autres écrivains, le premier d'entre eux étant Flaubert :

« Du Camp, à propos du jeune Flaubert : « Il prétendait qu'il avait un battement de cœur lorsque sur la couverture jaune d'un volume il apercevait le g de Victor Hugo. » [...] Le cœur de ces jeunes gens bat. Le grand g de la gloire est là, au cœur d'un nom et dans leur avenir, c'est le g de sang, le g de gentilhomme et de galop. [...] Les jeunes gens tremblent, demain sera beau, les femmes, les livres, les tilleuls, l'or de leur propre nom. Flaubert prend Du Camp par le bras, ils se penchent sur le g de Victor Hugo. C'est le g de gueule, de piège. »<sup>166</sup>

Ce court fragment montre l'attachement d'un jeune écrivain au nom d'un grand maître, plus précisément à une lettre dans ce nom qui fonctionne comme métonymie d'un monde à part<sup>167</sup> ; ainsi le g de Hugo apparaît au jeune Flaubert le g de la gloire, de la réputation et de la noblesse (sang, gentilhomme et galop tous des éléments renvoyant à la noblesse) qui sortent d'un nom et qui forment l'avenir d'un autre. Mais le jeune écrivain doit s'exiler un jour de l'empire du nom qui a brillé avant lui. C'est dans ce cadre que la dernière phrase de ce fragment, une phrase absolument subversive, prend sens : le g de Hugo semble cette fois à deux amis le g de « gueule », de « piège », donc d'un danger qu'il faudrait à tout prix éviter.

Hugo représenté dans ce texte constitue simultanément un idéal à espérer et un piège à éviter non seulement pour la personne de Flaubert et ses contemporains, mais aussi pour toute une chaîne de générations qui s'étale sur presque tout l'espace du XIX<sup>e</sup> siècle.

Pour Flaubert, tout comme pour tant d'autres écrivains du même siècle, Hugo incarne l'image d'un père, « un père impossible », autrement dit « inaccessible », qui rend ses fils « enrégés de jalousie » ou « enrégés de dénégation, de feintise ». Il est un « Crocodile pour qui tous les écrivains de son temps n'étaient que petits poissons pilotes, oiseux pique-bœufs » ; donc, une autre fois, l'histoire « de grenouille et de bœuf ». Cela dit, comme le remarque David

---

<sup>166</sup> MICHON Pierre, *Corps du roi*, op.cit., p. 31.

<sup>167</sup> Ce fragment évoque la fameuse nouvelle de Borges intitulée « Aleph » où une seule lettre représente l'univers en entier.

Vrydaghs, Flaubert devient finalement le père d'un certain nombre d'auteurs qui vont suivre son modèle :

« Si l'écrit [« Corps de bois »] s'achève comme il a commencé, en nous montrant Flaubert dans son jardin de Croisset, encore inconnu mais néanmoins heureux d'avoir écrit la première partie de *Madame Bovary*, le narrateur annonce que l'écrivain réussira son pari : il deviendra roi. Il donnera même naissance à une lignée : le narrateur le présente en effet comme le père de Mallarmé, de Bataille, de Proust, de Genet, de Duras, de Leiris, et même de Beckett. L'idée de corporation réapparaît donc ici, puisque Flaubert se trouve à l'origine d'une lignée que le narrateur lui-même reconnaît comme étant la sienne : Flaubert est, écrit-il, « notre père en misère ». »<sup>168</sup>

Le quatrième texte de ce livre intitulé « L'éléphant » postule deux types d'écrivain : l'un pour qui la filiation constitue un écueil insurmontable ; l'autre pour qui les grands maîtres du passé ne sont pas des modèles sublimes :

« La littérature s'appelle mur de pierre. Elle ne porte pas ce nom pour tout écrivain : certains s'y ébattent comme des papillons, les livres leur sont des fleurs et non pas des briques. C'est qu'ils ne survalorisent pas les modèles, les maîtres, ils savent que les maîtres étaient de la même chair qu'eux, d'essence et de substance semblable. Ils sont des hommes, ils font des livres avec des moyens d'homme. [...] C'est qu'ils sont bonnement humains, communautaires, citoyens ; ils se respectent eux-mêmes et, pour respecter l'autre, ils n'ont nul besoin de le transformer en éléphant. Mais un pochard raté et mythomane d'Oxford sait que, pour lui, ça ne marchera pas, l'éternelle communauté des arts et lettres, les échanges courtois et créateurs entre pairs morts ou vivants, le respect de soi et des autres ; il sait ou plutôt croit, que pour combler l'écart, pour faire voler en éclat ce mur inexpugnable derrière lequel s'ébattent, sommeillent et chargent l'éléphant Shakespeare, l'éléphant Melville, l'éléphant Joyce, on n'a d'autre ressource que de devenir soi-même éléphant. Cela, cette idée de la littérature, porte un très vieux et pesant nom, depuis le Pseudo-Longin : c'est le Sublime. »<sup>169</sup>

Si l'écrivain décide d'égaliser ses précurseurs, il doit lui-même devenir un précurseur. Cette voie passe par la notion de « sublime ». Ce qui fait que le travail des auteurs du passé rayonne pour toujours, c'est qu'il est sublime, ou semble-t-il tel aux yeux du nouveau-venu. Donc, celui-ci doit, pour sa part, être sublime ; autrement dit, il doit faire preuve d'un style singulier,

---

<sup>168</sup> VRYDAGHS David, « Pierre Michon et la corporation des écrivains : une lecture de *Corps du roi* », in : *Études françaises*, vol. 41, n°1, 2005, p. 102.

<sup>169</sup> MICHON Pierre, *Corps du roi*, op.cit., pp. 66-67.

inimitable. C'est la situation de Faulkner en 1931, l'année où on prend sa photo de jeunesse (Figure II), photo qui constitue le fondement visuel de « L'éléphant » :

« Il est calme après tout, ce regard qui voit l'éléphant en 1931 [...] Il est calme, il a écrit *Le Bruit et la Fureur*, il est le grand rhéteur, l'éléphant. Son maître est apparu en lui, massif et rhétoricien comme une cuite. Il a inventé une prose en forme de bulldozer dans laquelle Dieu sans trêve se répète. »<sup>170</sup>

Comme le note Vrydaghs :

« Faulkner, comme Flaubert, est empreint de doutes mais espère entrer dans la famille qu'il s'est choisie, celle des grands écrivains qui, pour lui, compte les noms de Joyce, Shakespeare, Melville, etc. Il y parvient grâce à un livre. Il est maintenant roi. Et si l'on se souvient que Michon l'avait déjà présenté, cinq ans plus tôt, comme « le père du texte », on constate que Faulkner, comme Flaubert, ouvre aussi une lignée dans laquelle on retrouve *in fine* Pierre Michon. »<sup>171</sup>

La position presque royale de Faulkner au début de « L'éléphant » évoque celle de Beckett dans le texte inaugural du livre intitulé « Les deux corps du roi » où le narrateur à partir d'une photo de Beckett (Figure III) se focalise sur un instant précis de la vie de cet écrivain :

« L'année 1961. Plutôt l'automne ou le début de l'hiver. Samuel Beckett est assis. Il y a dix ans qu'il est roi - un peu moins ou un peu plus de dix ans : huit ans pour la première de *Godot*, onze ans pour la publication massive des grands romans par Jérôme Lindon. Rien n'existe en France pour lui faire pièce ou lui disputer ce trône sur quoi il est assis. »<sup>172</sup>

Beckett décrit dans ce texte se place à côté des grands auteurs qui ont existé avant lui : Shakespeare, Joyce, Bruno, Dante et Vico.<sup>173</sup>

La comparaison que le narrateur établit entre le visage de Beckett et celui de Joyce et de Dante met en relief la place privilégiée qu'il a déjà occupée, au royaume des Lettres, dans cette année 1961 :

---

<sup>170</sup> *Ibid.*, p. 68.

<sup>171</sup> VRYDAGHS David, « Pierre Michon et la corporation des écrivains : une lecture de *Corps du roi* », art.cité, p. 102.

<sup>172</sup> MICHON Pierre, *Corps du roi*, op.cit., p. 13.

<sup>173</sup> Comme le remarque Vrydaghs : « [Michon] inscrit en effet le nom de Beckett dans une lignée que Beckett a lui-même constituée - la lignée « Bruno, Dante, Vico, Joyce » est la citation du titre d'un des premiers articles de cet écrivain. » Voir : VRYDAGHS David, « Pierre Michon et la corporation des écrivains : une lecture de *Corps du roi* », art.cité, p. 93. L'article de Beckett intitulé « Dante... Bruno. Vico... Joyce » paraît dans la revue *Transition* en 1929.

« Il sait que pour lui c'est trop facile, comme si le gros rentier élisabéthain avait eu la tête du roi Lear ; et qu'on ne peut guère prendre la photo du *saccus merdæ* nommé Samuel Beckett sans qu'apparaisse dans le même moment le portrait du roi, la littérature en personne, avec, bien visibles autour de l'œil de glace et des grandes oreilles, le bonnet de Dante, la fraise élisabéthaine et, dans un coin, visible ou pas, le tesson de Job.»<sup>174</sup>

Beckett, comme il est décrit dans le passage ci-dessus, n'est pas seulement une nouvelle puissance dans la littérature ; il est, en outre, un miroir à refléter toute la grande littérature qui a existé avant lui, du *Livre de Job* aux pièces de Shakespeare. Le grand auteur, après avoir trouvé sa place, semble-t-il redéfinir, voire relancer, toute la littérature d'avant lui ; ainsi, la filiation se reconstitue par les noms qui ont le plus marqué la pensée et la plume du fils.

En guise de conclusion pour ce chapitre, citons Laurent Demanze qui parle de « l'effet éléphant » dans certains textes de Michon :

« Ce désir de grandeur ne fait cependant que redoubler une expérience de l'admiration et de l'étonnement. C'est un désir qui naît en effet de la rencontre stupéfiante des œuvres antérieures, prédécesseurs illustres ou artistes de génie, toutes ces figures plus achevées qui sont autant d'emblèmes inaccessibles du désir. Il y a à l'origine de toutes ces vocations un désir mimétique, pour reprendre l'expression de René Girard. C'est Rimbaud rêvant de devenir Hugo, Goya d'égaliser Vélasquez ou Faulkner de rivaliser avec Shakespeare, Melville ou Joyce. La discordance intime vécue par ces artistes prolonge et intériorise l'écart entre l'admirateur stupéfait et l'objet inaccessible de l'admiration. Cette stupéfaction qui est tout à la fois entrave et origine d'un trajet de vocation, je voudrais l'appeler l'effet éléphant. Éléphant ou encore baleine, sinon crocodile. Le spectateur ou le lecteur sont en effet devant le génie comme devant un éléphant. Goya devant les tableaux de Vélasquez est « émerveillé comme en foire un paysan devant qui des éléphants passent » (MS 13) et Faulkner sait que devant « l'éléphant Shakespeare, l'éléphant Melville, l'éléphant Joyce, on n'a d'autre ressource que de devenir soi-même l'éléphant » (CR 67). »<sup>175</sup>

---

<sup>174</sup> MICHON Pierre, *Corps du roi*, op.cit., pp. 14-15.

<sup>175</sup> DEMANZE Laurent, « Pierre Michon et l'épreuve de la grandeur », art.cité, pp. 84-85.

## CHAPITRE 3

### **L'artiste parmi ses pairs**

L'objectif de ce chapitre consiste à éclairer les relations de l'artiste avec les autres membres de sa communauté, des relations tantôt amicales tantôt troublées par des rivalités, voire des antipathies et des hostilités.

#### 3-1 : *La rivalité entre les artistes*

La rivalité entre les artistes est un motif largement répandu dans l'histoire de l'art. Selon Steiner :

« À de nombreuses périodes, notamment au Moyen Âge et à la Renaissance, des maîtres commandent une escouade d'assistants ou d'apprentis. Derrière la silhouette du patron, des petites mains complètent le paysage. L'atelier est un lieu de travail dont les techniques d'assemblage et de substitution anticipent celles de la manufacture. Dans ce milieu - Vasari en témoigne inlassablement -, les jalousies, la concurrence (parfois homicide) et le plagiat vont bon train. [...] Le travail en équipe dans les sciences, dans le laboratoire d'un patron, peut être chargé de jalousies, d'un égoïsme et d'une concurrence acharnée. »<sup>176</sup>

Deux exemples connus de ce type de relation entre les artistes dans le monde antique sont « la compétition entre Zeuxis et Parrhasios pour produire dans leurs œuvres la plus grande force d'illusion ; et le récit de la rivalité entre Apelle et Protogène pour tracer la ligne la plus fine possible. [...] Que la compétition entre artistes ne se confine pas au domaine des arts plastiques confirme la validité de cette déduction ; le récit de la rivalité entre Homère et Hésiode est peut-être, concernant l'emploi de ce mode de description, l'exemple le plus célèbre.»<sup>177</sup> Cette rivalité a une raison psychologique : l'œuvre de chaque artiste fait partie essentielle de sa vie et de sa personnalité ; ainsi, la rivalité qu'il entretient avec ses pairs doit se lire comme défense légitime de son originalité contre le monde extérieur toujours en conflit avec cette originalité.<sup>178</sup>

Comme le remarque Alexandre Gefen :

---

<sup>176</sup> STEINER Georges, *Maîtres et disciples*, op.cit., p. 137.

<sup>177</sup> KRIS Ernst et KURZ Otto, *La légende de l'artiste*, op.cit., p. 120.

<sup>178</sup> *Ibid.*, p. 122.

« [...] le sentiment de rivalité est central à l'œuvre de Pierre Michon largement consacrée à l'analyse de la logique des dominations, aux conflits des prérogatives, au cisaillement des *épistémès* : compétition amoureuse dans *La Grande Beune*, rivalités entre les petits et les grands maîtres, les peintres et les modèles, les créateurs et les « barbichus », les écrivains et les historiens, les imposteurs et les roturiers... »<sup>179</sup>

La rivalité entre les artistes s'amorce dès le deuxième livre de Michon *Vie de Joseph Roulin* ; elle est évoquée par une seule phrase : « [Van Gogh] accueille Gauguin, travailla avec Gauguin, s'engueula avec Gauguin ». <sup>180</sup> En effet, le narrateur supposant que le lecteur est au courant des détails de l'histoire (« comme on le sait ») n'explique pas les raisons de cette dispute ni ne consacre aucun passage à la montrer d'une manière plus ou moins dramatique.

Dans « Fie-toi à ce signe », la rivalité entre les artistes se révèle au cours du voyage de Lorentino à Sienne afin de participer à un concours artistique. <sup>181</sup> Finalement, il perd contre un certain Melozzo qui était lui aussi disciple de Piero della Francesca :

« Il y était allé pour décrocher une commande très convoitée, sur les conseils de Melozzo, le petit collègue qui lui aussi avait gâché du plâtre pour Piero, et faisait maintenant métier de peinture ; il y avait là beaucoup de peintres qui espéraient ; c'était Melozzo qui avait eu la commande. Cela était inexplicable pour le cœur jeune de Lorentino [...] Fuyant la place du Campo où l'on annonçait déjà à coups de trompette que Melozzo da Forlì allait peindre pour les municipaux, Lorentino avait pleuré [...] »<sup>182</sup>

La jalousie que Lorentino éprouve par rapport à son collègue est bien claire dans le passage ci-dessus. Cet échec abolit toute sa confiance en soi :

---

<sup>179</sup> GEFEN Alexandre, « Politiques de Pierre Michon », in : *Pierre Michon. La lettre et son ombre*, op.cit., p. 384.

<sup>180</sup> MICHON Pierre, *Vie de Joseph Roulin*, op.cit., p. 32.

<sup>181</sup> À propos de ce type de concours, Martin Warnke dans son essai intitulé *L'Artiste et la Cour* écrit : « Ces concours n'avaient pas pour fonction de pourvoir les charges les plus importantes pour lesquelles on recherchait des candidats dont la valeur était bien établie. Mais lorsque des postes inférieurs se libéraient, ils pouvaient du moins en France et en Espagne, être mis en concours et l'on réunissait une commission où les artistes de cour de rang supérieur étaient également représentés. Les candidats devaient faire parvenir un tableau, le plus souvent un portrait de prince. » Voir : WARNKE Martin, *L'Artiste et la Cour. Aux origines de l'artiste moderne*, traduit de l'allemand par Sabine Bollack, Paris, Éditions de la maison des sciences de l'homme, 1989, p. 118.

<sup>182</sup> MICHON Pierre, *Maîtres et serviteurs*, op.cit., pp. 106-107.

« Il se souvint avoir pensé qu'on ne mérite pas d'aimer les villes sous le soleil si nul ne vous paye pour les peindre, là-bas au fond, bien assises sur leur colline mais enlevées dans les cieux, derrière un saint et un donateur. »<sup>183</sup>

Le regard réprobateur de l'un des participants du concours (un « ferrarais ») intensifie l'infériorité que Lorentino ressent face à son collègue :

« Lorentino se souvint que les municipaux avaient à peine écouté son projet, on avait tout de suite fait entrer le peintre suivant, un Ferrarais qui n'était plus tout jeune mais avait un air d'apocalypse, c'est-à-dire jeune et intraitable comme de la faim ; c'était un grand ; il avait regardé d'un air courroucé ce jeune peintre piteux qui sortait. »<sup>184</sup>

L'échec de Lorentino contre son collègue multiplié par le regard du Ferrarais le pousse à commettre une violence :

« Elle avait voulu trier ce qui restait, il le lui avait arraché des mains ; dans ce fruit désastreux qu'il avait brutalement jeté à terre, il regardait le monde et l'invectivait. »<sup>185</sup>

Le « fruit désastreux », la métaphore de l'idéal perdu face à la réussite d'un rival, représente chez Lorentino le monde qui devient brusquement cauchemardesque, infernal et insupportable. La perte de l'idéal prend davantage du sens par le renoncement à tout autre voyage, non seulement à Sienne, mais à toutes les grandes villes artistiques et, en tête d'elles, Florence :

« Non, il n'était pas revenu à Sienne. Il n'avait pas beaucoup voyagé. Florence, il n'avait jamais osé y aller, il en avait caressé le rêve jusqu'à trente ans, peut-être quarante, et encore, seulement les jours où il avait réussi un détail, un bout de ville, un mélange de couleurs, il n'y pensait plus maintenant, ce sont les bons peintres qui vont là-bas. »<sup>186</sup>

Le voyage dans ce récit signifie la quête de l'idéal ; Lorentino, en réalité, ne cherche pas tellement cet idéal. Ce qui lui manque, c'est la confiance en soi ; c'est pour cette raison qu'il n'a jamais osé aller à Florence, même jusqu'à sa quarantaine. Il pense que « ce sont les bons peintres qui vont là-bas ». L'effet destructeur de son échec est si fort qu'il essaie, désormais, de ne pas s'en souvenir :

---

<sup>183</sup> *Ibid.*, p. 107.

<sup>184</sup> *Ibid.*, p.p. 106-107.

<sup>185</sup> *Ibid.*, p. 109.

<sup>186</sup> *Ibid.*, p.p. 110-111.



« C'était cela, un voyage à Sienne ; et c'était le seul voyage qu'ils eussent fait à Sienne ; et quand plus tard ils en avaient reparlé, quand ils s'en étaient souvenu, ils avaient évoqué la beauté de la ville et la douceur du temps, leurs jambes qui étaient meilleures qu'aujourd'hui, mais ils n'avaient pas parlé de Melozzo, pas du mépris des municipaux pour Lorentino d'Angelo, pas des cloches de l'enfer dont le bruit est noir, et pas des raisins sur le sentier rouge, avec les petites fourmis qui le mangeaient. »<sup>187</sup>

Dans *Rimbaud le fils*, par rapport à « Fie-toi à ce signe », la rivalité des artistes (Rimbaud et Verlaine) est beaucoup plus compliquée, car, cette fois il s'agit de la concurrence entre deux grands poètes tous les deux voulant, avec conviction, représenter « le vers personnellement » :

« On dit aussi - pour expliquer les harengs et le six-coups - qu'ils étaient minés par *le dérèglement de tous les sens*, auquel ils s'appliquaient bien droitement l'un et l'autre, car ils portaient subrepticement le gilet rouge ; ils s'y appliquèrent ; ils n'y devinrent pas voyants et poursuivirent la voyance dans la pure ivrognerie, qui lui ressemble tant [...] il n'est pas possible, dans une même chambre à Camden Town, d'être deux à la fois *le vers personnellement*. Cela ne se partage pas entre vivants, il faut qu'une des deux chanterelles casse. Or Rimbaud appuyait plus fort. »<sup>188</sup>

De l'autre côté de ce rapport conflictuel, il existe Verlaine :

« Et le malheureux Verlaine, créature superlative, qui était très visible avec sa barbe et ses blagues, qui avait vingt-sept ans, était poète d'École, reconnu des Écoles, connaissait le Vieux au gilet rouge et en gardait par-devers lui des lettres, maniait la grande rhétorique de plus longue main qu'un gamin de dix-huit ans, Verlaine à son corps défendant ne pouvait qu'apparaître aîné, royal quoique sa couronne fût de travers, demi-maître : et il fallait bien le descendre, pour être tout à fait Rimbaud [...] »<sup>189</sup>

Verlaine est ainsi désigné comme « poète d'École », « aîné » et « royal », mais en même temps « malheureux » et « créature superlative ». C'est un grand poète que Rimbaud est obligé de « descendre »<sup>190</sup> pour devenir « le vers personnellement ». Comme le dit le narrateur, à force d'appuyer « plus fort », Rimbaud arrive enfin à surmonter cet écueil et à continuer son trajet mythique.

---

<sup>187</sup> *Ibid.*, p. 110.

<sup>188</sup> MICHON Pierre, *Rimbaud le fils*, op.cit., p. 70.

<sup>189</sup> *Ibid.*, p. 71.

<sup>190</sup> Dans « Le ciel est un très grand homme » (le dernier texte de *Corps du roi*), le narrateur utilise ce verbe à quelques reprises pour indiquer le parricide qu'il commet contre R. M. et Victor Hugo.

### 3-2 : *L'amitié entre les artistes*

Aristote dans le chapitre IV de « L'amitié » (livres VIII et IX de *l'Éthique à Nicomaque*) considère que la forme sublime de l'amitié est celle « qui règne entre les hommes de bien qui sont semblables par leur vertu. »<sup>191</sup>

Giorgio Agamben commente cette idée d'Aristote comme suit :

« [...] il est une autre sensation, spécifiquement humaine, qui insiste au cœur de la sensation d'exister. Elle a la forme d'un con-sentir (*synaisthanesthai*) l'existence de l'ami. *L'amitié est l'instance de ce con-sentir l'existence de l'ami dans le sentiment de sa propre existence.* [...] La sensation de l'être est en effet toujours déjà partagée et l'amitié nomme justement ce partage. Il n'y a là aucune intersubjectivité - cette chimère des modernes -, aucune relation entre les sujets ; c'est plutôt l'être lui-même qui est divisé, qui n'est pas identique à lui, et le moi et l'ami sont les deux faces, ou plutôt les deux pôles de ce partage. [...] L'ami n'est pas un autre moi, mais une altérité immanente dans la mêmeté, un devenir autre du même. Au point où je perçois mon existence comme douce, ma sensation est traversée par un con-sentir qui la disloque et la déporte vers l'ami, vers l'autre même. L'amitié est cette désobjectivation au cœur même de la sensation la plus intime de soi. »<sup>192</sup>

L'exemple prototypique de l'amitié entre les artistes apparaît dans le texte inaugural de *Trois auteurs* intitulé « Le temps est un grand maigre ». Vers la fin de ce texte, le narrateur imagine la rencontre de Balzac avec cinq auteurs majeurs de son temps le premier d'entre eux étant Stendhal :

« Eux, sur leurs jambes d'hommes, marchent sur le boulevard. Ils vantent leurs œuvres d'hommes. Ils s'envoient des fleurs à plein bras, comme des enfants au berceau leurs jouets. Ont-ils ce faisant une grande envie de rire ? La vanité serrée de Stendhal se rit-elle de la vanité large de l'autre ? Je ne le crois pas. Si, ils rient sûrement un peu, car ils savent l'un et l'autre comment on fait *La Chartreuse, Le Lys* [...] Ils se quittent sur une dernière congratulation et ce regard poseur des romantiques, les yeux dans les yeux, qui *va au tréfonds de l'âme.* »<sup>193</sup>

L'amitié qui marque subitement la rencontre entre les deux romanciers se traduit par quelques éléments que nous allons noter respectivement : tout d'abord, la fleur qu'ils s'envoient ;

---

<sup>191</sup> ARISTOTE, *Éthique à Nicomaque. Livres VIII et IX [L'amitié]*, traduction et commentaire par Cyrille Bégorre-Bret, Paris, Ellipses, 2001, p. 13.

<sup>192</sup> AGAMBEN Giorgio, *L'amitié*, traduit de l'italien par Martin Rueff, Paris, Éditions Payot et Rivage, 2007, pp. 32-35.

<sup>193</sup> MICHON Pierre, *Trois auteurs*, op.cit., pp. 37-38.

ensuite, le rire qui fonctionne ici comme signe d'un savoir commun (le savoir d'écrire un chef-d'œuvre). Le narrateur accentue le fait que ce rire ne représente aucune tendance sarcastique, chez l'un et l'autre : « La vanité serrée de Stendhal se rit-elle de la vanité large de l'autre ? Je ne le crois pas. » L'admiration réciproque ressentie par ces deux romanciers au moment de leur séparation, une admiration « qui *va au tréfonds de l'âme* », est l'autre signe de l'amitié qui vient d'être liée entre eux.

Cette amitié liée d'un seul coup apparaît sous une forme nouvelle, dans le fragment suivant consacré à la rencontre de Balzac avec Baudelaire :

« Balzac et Baudelaire s'avançaient en sens inverse, sur un quai (de la rive gauche). Baudelaire s'arrêta devant Balzac et se mit à rire comme s'il le connaissait depuis dix ans. Balzac s'arrêta comme devant un ami retrouvé. [...] En deux personnes au même endroit sur ce quai, venue de droite, venue de gauche, la littérature apparaît. Son gilet est long et noir. Elle porte bravement la canne du Grand Mogol. Elle est pleine de grâce. Elle va à la rencontre d'elle-même. Elle s'arrête et se parle. Ils se parlent sur la rive gauche. [...] ils ont l'un et l'autre le fantastique habit noir, sur la tête la chose noire et surnaturelle, ils s'éloignent le long de la Seine, ils gesticulent un peu, ils tournent le coin de la rue du Bac, on ne les voit plus. »<sup>194</sup>

De nouveau, nous sommes témoins d'un rire représentant l'amitié entre les deux auteurs. Ils se reconnaissent d'un coup d'œil, comme des amis qui se retrouvent après tant d'années. La question que se pose le narrateur s'affiche juste après cette rencontre : qu'est-ce qui fait que cette rencontre semble-t-elle si emblématique ? Selon lui, c'est bien l'idée de la littérature (« *la littérature personnellement* ») qui apparaît dans une telle situation. En effet, les détails de cette rencontre reflètent une similitude entre Balzac et Baudelaire : ils se reconnaissent spontanément, sont habillés en noir et portent sur la tête la chose noire et surnaturelle que nous pouvons aisément qualifier de « génie romantique ». De toutes ces ressemblances, le narrateur tire l'hypothèse selon laquelle ce qui s'incarne dans cette rencontre c'est bien la littérature elle-même. À vrai dire, c'est une rencontre qui ne vise aucun objectif au-delà d'elle-même. Comme le note Bruno Clément :

« Au moment où, sur « le quai de la rive gauche », Baudelaire parvient à la hauteur de Balzac, au moment précis où s'opère la jonction, alors « en deux personnes, au même endroit sur ce quai, venue de droite, venue de gauche, la littérature apparaît. » Et dès lors il n'y a plus rien à dire. La rencontre se suffit à elle-même, elle n'espère aucune révélation, aucun changement

---

<sup>194</sup> *Ibid.*, pp. 38-40.

visible ; aucun espoir d'échange n'a justifié son lieu, ni sa durée, ni sa teneur. Rien sur le sens, rien sur la facture. Pas l'ombre d'une herméneutique, d'une stylistique, d'une rythmique. Ce n'est pas une esthétique qui en croise une autre, une poétique qui en jauge, en discute, en découvre une autre ; c'est un homme qui accoste un autre homme, un bras que l'écrivain passe sous celui d'un autre écrivain. « Le grand maigre a pris le gros homme par le bras [...], ils s'éloignent le long de la Seine, ils gesticulent un peu, ils tournent le coin de la rue du Bac, on ne les voit plus. » (TA 40-41) [...] Rien d'autre que cela n'advient jamais dans ces textes où Pierre Michon parle d'autres écrivains. Leur fin secrète (à peine secrète), c'est la rencontre ; les anecdotes ne sont racontées, les phrases fourbies que pour elle ; lorsqu'elle est une fois en vue, le texte la consomme, plus ou moins brièvement, la commente un peu parfois, puis s'interrompt. »<sup>195</sup>

Ces rencontres donnent à voir des situations comiques, parce qu'elles relèvent toutes de « la sensation nette d'un agencement mécanique » selon la formule d'Henri Bergson :

« Est comique tout agencement d'actes et d'événements qui nous donne, insérées l'une dans l'autres, l'illusion de la vie et la sensation nette d'un agencement mécanique. »<sup>196</sup>

Plus loin, Bergson parle d'« une combinaison de circonstances, qui revient telle quelle à plusieurs reprises, tranchant ainsi sur le cours changeant de la vie. »<sup>197</sup> Il explique cette situation comme suit :

« L'expérience nous présente déjà ce genre de comique, mais à l'état rudimentaire seulement. Ainsi, je rencontre un jour dans la rue un ami que je n'ai pas vu depuis longtemps ; la situation n'a rien de comique. Mais si, le même jour, je le rencontre de nouveau, et encore une troisième et une quatrième fois, nous finissons par rire ensemble de la « coïncidence ». »<sup>198</sup>

Cette situation, comme Bergson la décrit dans le passage ci-dessus, est parfaitement adéquate avec l'ensemble des rencontres de la fin de ce texte, des rencontres qui ne sont, au fond, que des variations sur le même motif : la rencontre de la littérature avec elle-même.

L'expérience de l'amitié se trouve aussi dans « Le Père du texte » où Michon conclue sa réponse par une citation d'*Absalon ! Absalon !*, citation suivie d'un éloge qui montre

---

<sup>195</sup> CLÉMENT Bruno, « « En miroir, en offrande ». Pierre Michon auteur de *Trois auteurs* », in : *Pierre Michon entre pinacothèque et bibliothèque*, op.cit., pp. 93-94.

<sup>196</sup> BERGSON Henri, *Le rire*, Paris, PUF, 1990, p. 53.

<sup>197</sup> *Ibid.*, p. 69.

<sup>198</sup> *Idem.*

d'ailleurs combien notre auteur ressent l'existence du style de Faulkner dans sa propre écriture. Clément écrit à ce propos :

« « Le Père du texte », et le recueil avec lui, se termine donc par une très longue citation d'*Absalon ! Absalon !* Citation vaine et mystérieuse, car ne la suit aucune démonstration, aucun commentaire, aucune analyse, même maladroite. Mais citation parfaite, puisqu'elle permet que la vie de l'autre soit - enfin - dite sienne [...] Par la citation, deux auteurs sont tant bien que mal et bon gré mal gré confondus. »<sup>199</sup>

---

<sup>199</sup> CLÉMENT Bruno, « « En miroir, en offrande ». Pierre Michon auteur de *Trois auteurs* », in : *Pierre Michon entre pinacothèque et bibliothèque*, op.cit., p. 95.

## CHAPITRE 4

### **L'artiste et son modèle, l'artiste comme modèle**

Une part du travail de l'artiste - plus précisément : le peintre et le photographe - consiste à figurer un modèle. La présence du modèle aboutit à la constitution d'une relation dont l'incarnation artistique est un portrait pictural ou photographique. Mais bien avant la fabrication d'un tel portrait, cette relation renferme un côté humain qui la rend depuis longtemps un objet de curiosité, aussi bien pour les auteurs des Vies de peintre que chez les historiens de l'art et même les romanciers :

« Les anecdotes illustrant la nature et la complexité de leurs relations - amoureuses, sexuelles, conflictuelles, vénales ou autres également passionnelles - constituent un topos des Vies de peintres depuis l'Antiquité - Appelle et Campaspe - et des romans de peintres depuis *Le Chef-d'œuvre inconnu* de Balzac. »<sup>200</sup>

Dans un certain nombre des récits de Michon, une telle relation forme l'un des noyaux à la fois narratifs et thématiques du texte. Dans ceux-ci, tantôt nous sommes vis-à-vis d'un peintre qui entreprend une relation d'amitié, d'amour ou de jalousie avec son modèle ; tantôt nous voyons l'homme de lettres jouant le rôle du modèle devant l'appareil d'un photographe. Dans ce chapitre, nous verrons comment cette relation compliquée est représentée au sein de l'œuvre de Michon. Nous commençons par le peintre devant son modèle pour arriver, ensuite, à l'homme de lettres en tant que modèle.

#### **4-1 : *Le peintre devant le modèle***

Le premier texte de Michon traitant la relation du peintre avec son modèle, *Vie de Joseph Roulin* commence par la spéculation du narrateur non seulement autour de l'élément commun qui unit Van Gogh à Roulin, mais aussi sur le rapport entre les portraits du facteur et l'air qu'il semble y avoir :

« Je regarde ses portraits, contradictoires, et sur tous pourtant je reconnais ses bras bleus, son œil noyé, sa sainte casquette. Ici, on dirait un sujet d'icône, quelque saint au nom compliqué,

---

<sup>200</sup> FERRATO-COMBE Brigitte, « Déplacements du modèle dans la fiction biographique de peintre. Christian Garcin, Guy Goffette, Pierre Michon », in : FERRATO-COMBE Brigitte et SALHA Agathe (dir.), *Fictions biographiques et arts visuels, XIX<sup>e</sup>-XXI<sup>e</sup> siècles*, Recherches et travaux, n°68, Grenoble, 2006, p. 71.

Népomucène ou Chrysostome, Abbacyr qui mêle sa barbe fleurie aux fleurs des cieux ; là, c'est plutôt un satrape avec la barbe d'Assur, carrée, brutale [...] »<sup>201</sup>

Cette réflexion met l'accent sur l'aspect occulte de ces portraits, ce qu'ils essaient à la fois de révéler et de cacher. Dans ce sens, elle n'est pas loin de la façon dont Van Gogh peindrait son ami. Autrement dit, la lecture que le narrateur propose de ces portraits est une réflexion allégorique qui, tout compte fait, trouve ses propres racines dans la technique picturale de Van Gogh. C'est précisément cette même technique que le facteur Roulin ne comprend pas et dont le résultat (les portraits peints) lui semble à la fois hermétique et défavorable.

Bien que le narrateur s'attache, au milieu du texte, aux autres membres de la famille Roulin, c'est autour des portraits de Joseph Roulin que la relation peintre-modèle arrive à son apogée :

« Mais le plus souvent ce fut le père qu'il peignit, des façons que j'ai dites, avec ses attributs, la casquette et la barbe, les bras bleus, la tempe effleurée par l'ivresse et l'aile de l'ange républicain, comme absent, et apparaissant. Et le père qui dans les séances de pose ne tenait pas en place, venait jeter un coup d'œil sur l'épaule de Vincent, s'esclaffait ou se renfrognait, affairé comme un moujik, fatiguant, le père regardait ce fils roux tombé du ciel le peindre, très étonné. »<sup>202</sup>

Ce qui est remarquable dans le passage ci-dessus, c'est la réaction du facteur devant ses portraits. Ceux-ci, comme le narrateur l'indique, se réalisent « des façons que j'ai dites », c'est-à-dire avec la même technique que Van Gogh a utilisée pour peindre le portrait d'Armand Roulin et des autres membres de cette famille ; ils montrent les traits caractéristiques du facteur : la casquette, la barbe, *etc.* ; pourtant, ce que celui-ci y découvre ne correspond nullement à ce qu'il attend ; puisqu'il y voit un devenir-autre de soi, une modification inattendue et brusque qui le repousse. Le narrateur, dans le passage qui suit, essaie de mettre en lumière cette réaction :

« Ce qui l'étonnait n'est pas dans les livres. Ce n'était pas l'originalité de Vincent, ses bizarreries, il avait lu les journaux, il savait que l'artiste est un sacré numéro ; et d'ailleurs il était lui-même original [...] Ce n'était pas davantage sa misère, les mêmes gazettes lui avaient dévoilé que dans sa trentaine l'artiste est le plus souvent pauvre [...] et si l'artiste lui-même est obscurément un prolétaire, comme l'affirment les feuilles plus rouges, alors le nourrir est un acte pieux. Ce n'était pas d'être choisi pour modèle par un peintre de Paris, pourquoi pas lui, il

---

<sup>201</sup> MICHON Pierre, *Vie de Joseph Roulin*, op.cit., pp. 12-13.

<sup>202</sup> *Ibid.*, p. 35.

en valait bien un autre. Ce n'était pas non plus en elle-même la peinture de Van Gogh [...] Et bien sûr dans ce Hollandais la plupart du temps doux, plein de petites attentions et de gratitude, il y avait aussi un prince féroce que très vite l'espèce de prince qui était en Roulin avait aperçu [...] c'était seulement un prince plus galonné, plus impériaux et mieux né que celui de Roulin [...] Et Roulin, qui s'apitoyait que de si violents appétits fussent enfermés dans un homme si durement loti, Roulin connaissait cela à sa manière, l'acceptait sans surprise et avec un peu de duplicité l'aimait, fraternellement. »<sup>203</sup>

Le facteur Roulin en pensant à l'énigmatique Van Gogh, formule quelques hypothèses qui n'arrivent pourtant pas à déchiffrer ce mystère. En ce qui concerne l'originalité du peintre, il la trouve en lui-même. La pauvreté est un autre point commun entre le peintre et la famille Roulin. De plus, du point de vue politique, ces deux hommes sont proches l'un de l'autre. L'autre point commun, d'ailleurs le point le plus important, s'exprime à la fin du passage ci-dessus. Il consiste à une allégorie que le narrateur a déjà utilisée au sujet du facteur et, qu'à ce stade et du point de vue de celui-ci, attribue au peintre lui-même : « un prince féroce ». Pour comprendre le sens de cette allégorie, il faut revenir en avant, avant que Roulin rencontre Van Gogh :

« Car ce qu'il aimait dans cette idée [idée de la République] et qu'il ne pouvait avouer, c'est que nanti d'elle il bondissait hors la loi et, lorsque de son pas lourd il marchait vers le wagon postal, lourdement en ouvrait la porte et la faisait tourner sur ses gonds, docilement courbé recevait sur l'épaule tout le poids des sacs postaux et cheminait là-dessous, il y avait près de lui et le regardant faire un autre Roulin folâtrant, léger, clandestin et oisif, un prince Roulin dont la barbe était parfumée et la jeunesse éternelle, avec un dolman bleu de ciel à brandebourgs et la simple casquette d'officier de marine que les princes, par modestie ou décontraction, coiffent. [...] il était interdit et invisible, incompréhensible peut-être comme l'idée même de république. Roulin aimait cet interdit, ce principicule hors-la-loi qui logeait en lui. »<sup>204</sup>

Ce « prince » annonce la possibilité d'une nouvelle révolution, d'une anarchie à venir. Quand la république s'instaure, « quand elle eut un président visible et un drapeau visible », le « prince féroce » demeure invisiblement dans l'esprit du jeune Roulin :

---

<sup>203</sup> *Ibid.*, pp. 35-37.

<sup>204</sup> *Ibid.*, pp. 23-24.



« [...] il la [république] reporta donc, la remit aux calendes, au Grand Soir sans doute avec son drapeau rouge sous lequel enfin, patent, le prince folâtre se manifesterait et laisserait là la défroque du vieux Roulin. »<sup>205</sup>

Ce « prince féroce », il est possible de l'interpréter comme le double du facteur Roulin, le double qui prend corps et âme lorsqu'il rencontre Van Gogh. Le début du texte souligne l'amitié qui se forme spontanément entre les deux :

« Des hasards les jetèrent dans la ville d'Arles, en 1888. Ces deux hommes si dissemblables se plurent ; en tout cas l'apparence de l'un, l'aîné, plut assez à l'autre pour qu'il la peignît quatre ou cinq fois [...] »<sup>206</sup>

Ce passage montre implicitement l'essence de la relation qui se lie désormais entre le peintre et son modèle. En effet, entre eux il existe un double rapport de dissemblance et de ressemblance. La ressemblance renvoie, d'un côté, à l'idée de la révolution qui hante leurs esprits et, de l'autre, à la royauté féroce qui marque, comme nous l'avons déjà noté, aussi bien le modèle que le peintre. Par contre, la dissemblance se racine dans le contraste de leurs mondes.

Parmi les récits de *Maîtres et serviteurs*, les deux derniers traitent la relation peintre-modèle. Dans « Je veux me divertir », tout au début du texte, le narrateur relate ce que le peintre lui a demandé :

« Il s'excusait de la frivolité de sa requête ; il avait grand besoin, pour une de ses machines d'une figure qui ressemblât à la mienne ; et comme je me récriais, [...] Il insista, fit du charme si l'on peut dire, en me flattant de ce que j'étais déplorablement banal ; il m'enjôlait en me dévaluant ; je ne pouvais décider s'il se payait ma tête, si elle le consternait ou s'il l'admirait. Il souriait, mais quelque chose semblait l'étonner encore ; ce n'était pas moi, je pense, si prévisible, gêné de son aplomb mais y cédant, et finissant par accepter d'être son modèle. »<sup>207</sup>

De cette manière, la relation entre le peintre et son modèle, dès sa genèse, semble compliquée et bien énigmatique. Brigitte Ferrato-Combe explique ainsi cette complexité :

---

<sup>205</sup> *Ibid.*, p. 24.

<sup>206</sup> *Ibid.*, p. 11.

<sup>207</sup> MICHON Pierre, *Maîtres et serviteurs*, op.cit., p. 54. Selon l'un des témoignages concernant la vie de Watteau, « Ce curé, qui avait un beau visage, et que le peintre connaissait depuis longtemps, avait souvent été employé dans ses ouvrages, le personnage de Gilles qu'il y représentait était peu noble, et il lui en fit de grandes excuses. » Voir : ROSENBERG Pierre, *Vies anciennes de Watteau*, op.cit. p. 49.

« Prenant en charge le récit, le modèle assume également les descriptions, et se fait portraitiste. Michon donne à voir une scène de rencontre entre Watteau et le curé de Nogent, où s'opère un parfait renversement des rôles : c'est le modèle futur qui fait le portrait du peintre, et non l'inverse [...] Le curé fait preuve ici d'une acuité de regard digne d'un peintre, et donne de Watteau une image fantomatique et théâtrale, entre « spectre » et « mannequin », à mi-chemin entre réalité et illusion, entre vie et mort, ce qui peut se lire à la fois comme préfiguration du destin de Watteau, mort jeune de consommation, et comme représentation symbolique de son activité de peintre, aux prises avec l'apparence des choses. À l'inverse, le regard du peintre sur son modèle nous reste énigmatique, et il n'y a pas de description de la « figure » du curé de Nogent, dont seule est affirmée la banalité [...] ». <sup>208</sup>

Dans l'extrait cité plus haut, Watteau a l'air étonné même après l'acquiescement du narrateur. Nous retrouvons le même étonnement lorsque le modèle se trouve devant le portrait que le peintre a laissé de lui :

« Je regardai l'objet. [...] j'y vis ma terne gueule pour les traits ; la sienne pour l'hébétude, même plus la surprise, la démission de qui a peint pour rien, encore ; celle de n'importe qui quand il croit qu'on ne le regarde pas. » <sup>209</sup>

Ce que le narrateur découvre sur son portrait est un amalgame composé de sa propre figure et de celle du peintre ; autrement dit, une modification extravagante, issue d'une imagination plus ou moins détachée de la réalité visant même à recréer celle-ci. Tout comme Joseph Roulin, il ne comprend pas cet art qui lui paraît étrange, cet art au sujet duquel il se pose des questions :

« C'était donc pour cela qu'il se fatiguait tant ? Pour séduire qui, cette grande industrie ? » <sup>210</sup>

Pourtant, il s'assimile de plus en plus à ce portrait :

« [...] moi, Charles Carreau, par hasard curé de Nogent, dont la vérité peut-être n'est que celle, en deux matins d'hiver arrêtée, de l'ignorance faite chair et vêtue en zani, me détournant à jamais de peupliers, d'un âne et d'un Léandre écarlate, face à qui me regarde, bravement, sur quelques pouces de céruse et d'huile de lin. » <sup>211</sup>

---

<sup>208</sup> FERRATO-COMBE Brigitte, « Déplacements du modèle dans la fiction biographique de peintre. Christian Garcin, Guy Goffette, Pierre Michon », art.cité, p. 78.

<sup>209</sup> MICHON Pierre, *Maîtres et serviteurs*, op.cit., pp. 57-58.

<sup>210</sup> *Ibid.*, p. 56.

<sup>211</sup> *Ibid.*, pp. 65-66.

Ce processus d'aliénation l'amène, à la toute fin du texte, à imiter le geste représenté sur le tableau :

« [...] moi, à la traîne de cette procession, largué, trop fatigué pour continuer, je ne marche plus, je baisse les bras et je regarde vers vous. »<sup>212</sup>

Comme le remarque Brigitte Ferrato-Combe :

« [À la fin de « Je veux me divertir »] La voix du modèle se confond alors avec celle du personnage qu'il incarne, ce Gilles aux bras écartés qui regarde le spectateur. Le modèle devenu peintre demeure le seul témoin de l'existence du peintre. »<sup>213</sup>

La relation entre le peintre et le modèle se reformule, avec plus d'intensité et de conflit, quand Watteau entreprend de peindre les deux filles :

« [...] à Agnès et Elisabeth il demanda du bout des lèvres si elles voulaient être ces femmes - il semblait gêné de leur présence, peut-être poliment excédé, et les regardait beaucoup. Les deux petites évidemment se récrièrent, rougirent et se consultèrent du coin de l'œil, ne dirent pas non ; [...] Elles se voyaient marquises, elles battaient des mains. Elles s'attifèrent dans la pièce voisine, avec des rires qu'on entendait. Nous ne nous regardions pas. Il les disposa ; elles étaient séduites ; et je crois que le peintre qui les avait d'abord intimidées eut tôt fait de disparaître à leurs yeux, laissant la place à quelque personnage plus proche [...] Il était plus sérieux que jamais, trop sérieux. [...] L'œil guettait, mais on ne pouvait décider s'il exultait de voir à portée de gueule la proie, ou s'il la conjurait en vain de paraître. Il ne me considéra pas plus que si j'étais un meuble ; j'avais disparu ; il ne parlait qu'à l'une ou l'autre, en peu de mots et assez rudement, pour qu'elle changeât de posture, le regardât ou courbât la nuque [...] »<sup>214</sup>

Si dans le passage que nous avons analysé plus haut c'était uniquement le narrateur qui témoignait d'une modification rendue visible à travers son propre portrait, dans le passage ci-dessus, cette modification s'applique à tous les côtés de la relation peintre-modèle, à leurs humeurs et à leurs comportements. Ce changement s'est réalisé par le biais d'une interaction intense entre le peintre et ses modèles. Nous sommes face à un jeu de pouvoir où d'une part le peintre est fasciné par la beauté du modèle et, de l'autre, le modèle est séduit par le charme du

---

<sup>212</sup> *Ibid.*, p. 85.

<sup>213</sup> FERRATO-COMBE Brigitte, « Déplacements du modèle dans la fiction biographique de peintre. Christian Garcin, Guy Goffette, Pierre Michon », art.cité, p. 88.

<sup>214</sup> MICHON Pierre, *Maîtres et serviteurs*, op.cit., pp. 60-61.

peintre. C'est justement pour cette raison que le narrateur, en dépit de sa présence dans la scène, aux yeux du peintre n'est qu'un objet, « un meuble ».

Le narrateur s'absente des scènes de pose suivantes, mais il en entend et voit finalement le résultat :

« Elles revinrent souvent ; elles étaient férues de lui, ou de la pose à quoi il les contraignait. Je n'assistai plus à leurs rencontres ; mais je sais que les cousines lui servirent pour de nombreux tableaux, où j'ai pu les reconnaître depuis, Agnès plus blonde et Elisabeth plus dodue, plus heureuse, de col plus impérieux et de rire plus aigu, ravie. »<sup>215</sup>

Juste après la scène de la fuite des deux filles, le narrateur voit enfin l'un des portraits que Watteau a fabriqué de ses modèles :

« Il partit au printemps. Il me donna le petit dessin d'une femme assise qui relève la tête et semble questionner au-dessus d'elle quelqu'un qu'on ne voit pas, d'un œil enjoué mais asservi ; elle est peut-être au bord des larmes ; ce pouvait être Agnès, ou Elisabeth, ou n'importe quelle autre. »<sup>216</sup>

Ce portrait est la synthèse de toutes les tendances définissant jusqu'alors la relation entre Watteau et ses modèles ; la femme semble poser une question ignorée jusqu'à la fin du texte, une question dont la réponse pourrait élucider les coulisses de la scène où Agnès et Elisabeth se sont évadées du pavillon ; ce « quelqu'un qu'on ne voit pas » pourrait tout simplement s'identifier au peintre lui-même que le modèle regarde « d'un œil enjoué mais asservi » ; la contradiction qui se trouve entre ces deux adjectifs est la marque de la complexité de ce rapport peintre-modèle. D'un côté, le modèle est heureux d'être représenté sur la toile du peintre ; de l'autre, comme il est obligé à suivre les ordres de celui-ci, il a l'air d'un prisonnier, triste de ne pouvoir rien faire, « peut-être au bord des larmes ».

Au début de « Fie-toi à ce signe », Loretino, après avoir accepté la commande du paysan, réfléchit sur les modèles qui doivent représenter les personnages de son tableau :

« Il pensa d'abord donner au mendiant ses propres traits, au saint ceux du défunt Piero ; mais quelque chose dans cette idée lui fit honte. Lui-même demeurant le mendiant, il pensa que le saint pourrait avoir le visage de ce paysan, avec vingt ans de moins ; il eut honte de cette idée aussi, un peintre n'a rien à recevoir d'un paysan. Il se résigna enfin à sortir de ce tableau où il ne

---

<sup>215</sup> *Ibid.*, p. 62.

<sup>216</sup> *Ibid.*, p. 64.

se voyait pas d'emploi, et arrêta pour le saint la figure du maître tel qu'il était dans sa force [...] et pour le mendiant la figure roublarde, étonnée, du paysan d'ici-bas. »<sup>217</sup>

Il est à remarquer la différence entre le passage ci-dessus et les scènes de commande et de pose dans le récit précédent. Si dans « Je veux me divertir » les modèles et les personnages sont identiques, dans « Fie-toi à ce signe » il existe un écart entre eux. Les personnages dans ce dernier texte ne posent pas pour le peintre et donc ne sont pas, à proprement parler, des modèles. En outre, ils sont tout à fait hétérogènes : l'un (saint Martin) est un personnage biblique, tandis que l'autre est un mendiant. Cette différence énorme se trouve aussi entre les modèles imaginaires (d'un côté, Piero della Francesca et de l'autre, le paysan). Ainsi, au contraire des textes déjà étudiés (*Vie de Joseph Roulin* et « Je veux me divertir »), dans « Fie-toi à ce signe » le modèle ne s'étonne pas devant son portrait.

#### 4-2 : *L'homme de lettres comme modèle*

Chapitre VI de *Rimbaud le fils* est consacré à la rencontre de Rimbaud et quelques autres jeunes poètes avec Etienne Carjat. Dans ce chapitre, le narrateur, avant de s'occuper de la scène où le poète pose devant l'appareil du photographe, essaie de situer les deux pôles de cette scène à l'horizon de la littérature et de l'art de leur temps. Il commence par Rimbaud :

« Je reviens à la gare de l'Est. Je reviens à ces premiers jours de Paris où peut-être, pour Rimbaud, tout se joua en trois petits actes : l'immédiate réputation de très grand poète, la conscience aiguë de la vanité d'une réputation, et le saccage de celle-ci. Il n'y eut pas que Verlaine. Car on sait que dans Paris en septembre dès les premiers jours Verlaine l'introduisit dans de ces cafés, de ces cavernes, où le soir venu sur des tables de marbre fumaient des *glorias*, des pipes, moussaient des bocks, s'ouvraient des gazettes, et derrière bocks et gazettes dans la lueur bleu chiche du gaz il y avait des barbes de poètes, des poses de poètes, des impassibilités feintes, des blagues feintes, et des yeux de poètes qui vous regardaient venir de Charleville. »<sup>218</sup>

De l'autre côté de la rencontre, Carjat est représenté comme « un fils mineur » dépourvu de la « légende dorée ». En effet, contrairement à Rimbaud qui semble un fils certain et résolu, il est « un fils incertain ». De même, contrairement à Rimbaud fameux pour ses poèmes, Carjat, pour être reconnu, n'a d'autre solution que de se placer aux alentours des grands artistes :

« On le voit passer en coup de vent dans celles [les légendes dorées] des autres, celles de Baudelaire, de Courbet, de Daumier, du Vieux, à cause de la vénération qu'il avait pour eux,

---

<sup>217</sup> *Ibid.*, p. 93.

<sup>218</sup> MICHON Pierre, *Rimbaud le fils*, op.cit., p. 81.

qu'ils ne lui rendaient pas, à cause de l'amitié qu'il avait pour eux, que certains lui rendirent, à cause de la boîte noire aussi dans laquelle il les a mis par la grâce des halogénures d'argent. »<sup>219</sup>

Ainsi, le seul moment où il semble actif et puissant, c'est lorsqu'il encadre, par sa boîte noire, les artistes éminents de l'époque. Cette relation réciproque arrive à son apogée lors de la scène où Carjat se met à peindre Rimbaud :

« Il attendait les fils, il les accueille. C'est un homme grand et costaud aussi, comme Rimbaud [...] Carjat sait par tel ou tel qu'il doit peindre aujourd'hui ce très jeune homme qui fait de beaux vers et qu'il ne connaît pas. Et comme il sait aussi que ce génie en herbe n'est pas commode, l'hôte est tout de suite très avenant, il veut le mettre à son aise pour la photo, il en a l'habitude. Nous ne connaissons pas leurs mots de 1871. [...] Carjat est resté debout. Rimbaud doit être assis, et il ne dit rien - mais, si nous étions là, nous verrions bien que cet apprêt, l'habit, la délégation dominicale, l'aisance de l'hôte, le contrarient : il pense au brassard et au képi, quand par des tortillards impossibles un photographe défraîchi atterrissait à Charleville, et la mère penchée à votre bras vérifiait l'in vraisemblable lambeau de lingerie cléricale, épinglait, faisait bouffer la dentelle. Rimbaud rougit. Et là-dessous, sous cette honte très ancienne, cet amour très ancien, il a peur et boude ferme : car cette fois le photographe n'est pas un vagabond insomniaque descendu d'un tortillard, c'est un Parisien, un maître. Il a photographié Baudelaire. »<sup>220</sup>

Le narrateur essaie de paralléliser les deux artistes, d'abord physiquement, ensuite par l'admiration que chacun d'eux éprouve à l'égard de l'autre. Puis, il traite le lien qui se tisse entre eux au moment de la pose. D'un côté, Carjat sait déjà que ce jeune homme est un poète de génie, c'est-à-dire au même rang où se situent les autres grands artistes qu'il a jusqu'alors peints ; de l'autre, le narrateur, du point de vue de Rimbaud, souligne l'origine de Carjat en mettant le « p » de l'adjectif « parisien » en majuscule. Ainsi, au sein de cette scène, chaque acteur, par rapport à l'autre, joue le rôle d'un homme illustre, « maître » (Carjat pour Rimbaud) et « génie » (Rimbaud pour Carjat). Cette relation dans le contexte fortement chrétien du livre incarne un face à face entre « deux fils » :

---

<sup>219</sup> *Ibid.*, p. 85.

<sup>220</sup> *Ibid.*, pp. 88-89.

« Les deux fils, donc, face à face : celui qui n'a encore écrit que des vers hugolâtres, mais parfaitement hugolâtre [...] et l'autre fils penché sur lui, le photographe, qui se sait important mais ne sait trop pourquoi il l'est, qui pense que cela vient de ce qu'il est un artiste [...] »<sup>221</sup>

Le métier de Carjat l'oblige à impliquer une certaine contrainte sur Rimbaud. Cette contrainte est incarnée sous la forme des moyens technologiques de la photographie qui doivent s'unir pour que le photographe puisse portraiturer son modèle :

« L'appareil énorme attend sur son trépied, dans ses souffles de wagon. Et ce canon sur sa hausse, qu'un cylindre coiffe exactement : de grands morceaux de cuivre jaune et de bakélite noire qui s'emboîtent et luisent. Puis l'estrade, le tabouret, le drap morne derrière. »<sup>222</sup>

L'appareil décrit dans ce passage, à la place d'un moyen destiné à prendre photo, semble plutôt une machine gigantesque composée de différentes parties chacune d'elles faisant allusion à un champ sémantique détaché : transport (wagon), guerre (canon) et affaires de maison (estrade, tabouret, drap). Cette description accentuant satiriquement la grandeur physique de l'appareil - comme s'il s'agissait d'une nouvelle représentation du mythe de Frankenstein - fonctionne en tant que préambule pour la mise en relief de la place que le jeune poète va occuper :

« Rimbaud s'assied où Baudelaire s'est assis. »<sup>223</sup>

La suite de ce passage est consacrée à la prise de photo, le moment où les extrémités séparant les artistes s'effacent et cèdent la place à la création d'une œuvre qui appartient aussi bien au photographe qu'au modèle lui-même :

« Carjat revient avec les plaques, il a tombé le paletot. Il décoiffe le cylindre. Il est sous la cagoule noire. Rimbaud a écrit *Le Bateau ivre*, comme s'il allait mourir c'est à cela qu'il pense, même si *Le Bateau ivre* n'est pas exactement la poésie, quand bien même il l'a limé au plus juste pour le Parnasse, tout de même il l'a fait. [...] Il y a longtemps que Rimbaud ne respire plus. Carjat déclenche. La lumière se rue sur les halogénures, les brûle. Rimbaud à cet instant regrette l'Europe. »<sup>224</sup>

---

<sup>221</sup> *Ibid.*, p. 89.

<sup>222</sup> *Ibid.*, p. 90.

<sup>223</sup> *Idem.*

<sup>224</sup> *Ibid.*, pp. 90-91.

C'est un moment magique, car Carjat non seulement prend la photo de Rimbaud (Figure IV), mais aussi incarne une « poésie », ce qui va devenir le fondement de la poésie moderne. Comme le remarque Danièle Méaux :

« L'expression « cagoule noire », souvent répétée [dans *Rimbaud le fils*] rapproche la prise de vue de la magie ou des sciences occultes. »<sup>225</sup>

Selon Méaux :

« Le moment où la plaque sensible reçoit, dans l'obscurité du boîtier de l'appareil, l'image du poète est présentée comme une véritable scène de transfiguration. Le changement d'état alors évoqué semble obéir à une mystérieuse alchimie - qui trouve symboliquement à s'alimenter au caractère proprement chimique de l'image argentique. »<sup>226</sup>

Cette incarnation n'a lieu que par le biais de la fusion de deux regards : le regard du photographe et celui du modèle. Jean-Marie Schaeffer écrit à propos de ce trait caractéristique de l'image photographique :

« [...] dans la fabrique du portrait photographique, on n'a jamais un seul sujet humain, mais toujours deux : il n'y a pas un regard unique mais deux regards qui s'éprouvent réciproquement. »<sup>227</sup>

C'est un ensemble du passé et de l'avenir qui s'enchevêtrent à travers les réflexions du poète au moment de la prise de Photo.<sup>228</sup> Ainsi, la mère de Rimbaud « se lève » juste à l'instant où les lèvres de son fils « ne bougent plus » et ne s'arrête désormais de hanter la vision du narrateur. Les allusions du narrateur au *Bateau ivre* fixent cette étape de la vie du poète où il rompt définitivement avec l'idéal du Parnasse. Cette étape, comme le narrateur le désigne implicitement au début du passage ci-dessus, n'est pas loin d'une mort ou, plus exactement, d'une renaissance poétique. Ce double effet s'est réalisé par l'image de Rimbaud qui « ne respire plus ». Le portrait créé de cette manière fonctionne en tant qu'un objet d'art qui en

---

<sup>225</sup> MÉAUX Danièle, « Une légende inscrite sur sels d'argent (à propos de *Rimbaud le fils*) », in : Pierre Michon, *L'écriture absolue*, op.cit., p. 90.

<sup>226</sup> MÉAUX Danièle, « Portraits de groupes d'avant-garde », in : MARTENS David, MONTIER Jean-Pierre et REVERSEAU Anne (dir.), *L'Écrivain vu par la photographie : formes, usages, enjeux*, Rennes, Presses universitaires de Rennes, 2017, p. 116.

<sup>227</sup> SCHAEFFER Jean-Marie, « Du portrait photographique », in : *Portraits. Singulier pluriel, (1980-1990). Le photographe et son modèle*, Paris, Hazan et Bibliothèque nationale de France, 1997, p. 25.

<sup>228</sup> Selon Schaeffer : « Dans le portrait photographique, l'identité individuelle n'est ainsi pas seulement une identité constituée à travers le regard d'un autre, mais encore une identité indexée au passé : la trace d'une présence toujours déjà rendue à l'absence par l'écoulement du temps d'où le signe photographique a été extrait. » Voir : *Ibid.*, p. 23.



même temps met à mort et fait naître ; et le photographe devient ainsi un artiste qui éternise son modèle au même moment où il le tue.<sup>229</sup>

Dans « Les deux corps du roi », Beckett, à la fois conscient et fier de sa grandeur, est beaucoup loin du poète mécontent et insurgé de *Rimbaud le fils* :

« L'année 1961. Plutôt l'automne ou le début de l'hiver. Samuel Beckett est assis. Il y a dix ans qu'il est roi - un peu moins ou un peu plus de dix ans [...] Rien n'existe en France pour lui faire pièce ou lui disputer ce trône sur quoi il est assis. »<sup>230</sup>

Le texte commence ainsi par une brève description de la place que tient Beckett dans le champ littéraire de la France.<sup>231</sup>

Devant Beckett, se trouve un photographe nommé Lutfi Özkök<sup>232</sup> et présenté comme suit :

« Ce turc a pour manie, ou métier, de photographier des écrivains, c'est-à-dire, par grand artifice, ruse et technique, de tirer le portrait des deux corps du roi, l'apparition simultanée de l'Auteur et de son incarnation ponctuelle, le Verbe vivant et le *saccus merdæ*. Sur la même image. »<sup>233</sup>

Dans ce texte, tout comme *Rimbaud le fils*, le métier du photographe consiste à impliquer une sorte d'abstraction au corps du modèle. Si dans le texte précédant le photographe concrétise la rupture qui divise la vie poétique mouvementée de Rimbaud en deux périodes (avant *Le*

---

<sup>229</sup> MÉAUX, citant Richard, écrit à ce propos : « L'appareil utilisé par Carjat tient de guillotine, remarque Jean-Pierre Richard. Et au moment où l'opérateur déclenche, « il y a longtemps que Rimbaud ne respire plus ». » Voir : MÉAUX Danièle, « Une légende inscrite sur sels d'argent (à propos de *Rimbaud le fils*) », art.cité, p. 90.

<sup>230</sup> MICHON Pierre, *Corps du roi*, op.cit., p. 13.

<sup>231</sup> Comme le remarque Jean-Marie Schaeffer : « [...] le portrait photographique touche de la manière la plus directe à la question de notre identité sociale (et donc aussi individuelle) [...] » Voir : SCHAEFFER Jean-Marie, « Du portrait photographique », art.cité, p. 19.

<sup>232</sup> « Lutfi Özkök, photographe et poète turc, traducteur du suédois, a photographié de nombreux écrivains et artistes à partir de 1951. Il a photographié Beckett en 1961, 1963 et 1966. » Voir : GUILBARD Anne-Cécile, « Portraits de Beckett : mythes et médias (« qu'importe qui parle, quelqu'un a dit n'importe qui parle »), in : MARTENS David, MONTIER Jean-Pierre et REVERSEAU Anne (dir.), *L'Écrivain vu par la photographie : formes, usages, enjeux*, op.cit., p. 165.

<sup>233</sup> MICHON Pierre, *Corps du roi*, op.cit., p. 14. Comme le note Fabrice Humbert : « La conception fait référence à la théorie de l'historien Kantorowicz sur les deux corps du roi dans ses dynasties : le corps périssable de l'individu et le corps immortel de l'État, incarné dans différentes figures royales. Remplaçons l'État par la Littérature et voilà *Corps du roi* de Michon, soit une conception à la fois sacrée et royale du texte et de l'Auteur, qui est en fait le même grand Auteur sous des défroques provisoires. » Voir : HUMBERT Fabrice, « La mise à mort », in : PRÉCLAIRE Florian et CASTIGLIONE Agnès (dir.), *Pierre Michon : naissance, renaissances*, Saint-Etienne, Publications de l'Université de Saint-Etienne, 2008, p. 54. À ceci, il convient d'ajouter ce que Michon lui-même dit à ce propos : « Je ne peux voir les corps que sous deux espèces : celle de la pornographie et celle de la Résurrection. C'est-à-dire le corps le plus vil et le plus glorieux, au même instant dans la même personne. » Voir : MICHON Pierre, *Le roi vient quand il veut*, op.cit., p. 207.

*Bateau ivre* et après), dans « Les deux corps du roi » il arrive après coup et se trouve devant un Beckett qui vient de déterminer sa place dans la littérature. Cette place indiscutable met le photographe à une position inférieure par rapport à celle du modèle, une position par ailleurs différente de celle qui se trouve dans *Rimbaud le fils* où s'affiche, comme nous l'avons observée plus haut, une égalité plus ou moins apparente entre le photographe et son modèle. Cette position inférieure pousse Özkök à donner, par artifice, un effet royal au portrait de Beckett, effet qui pourrait justifier l'inégalité entre les deux :

« [...] il est assis en automne 1961 devant l'objectif de Lutfi Özkök, turc, photographe - photographe esthétisant, qui a disposé derrière son modèle habillé de sombre un drap sombre pour donner au portrait qu'il va en faire un air de Titien ou de Champaigne, un grand air classique. »<sup>234</sup>

Ainsi, le photographe essaie de portraiturer le modèle d'une manière à ce que sa gloire soit visible sur la photo, par « un grand air classique ». La visibilité de la gloire est exactement ce que le modèle attend de son portrait :

« Il sait que pour lui c'est trop facile, comme si le gros rentier élisabéthain avait eu la tête du roi Lear ; et qu'on ne peut guère prendre la photo du *saccus merdae* nommé Samuel Beckett sans qu'apparaisse dans le même moment le portrait du roi, la littérature en personne, avec, bien visibles autour de l'œil de glace et des grandes oreilles, le bonnet de Dante, la fraise élisabéthaine et, dans un coin, visible ou pas, le tesson de Job. »<sup>235</sup>

La vision que dévoile ce passage est celle d'un mythe, d'un homme capable de représenter la littérature par sa propre existence. Ce mythe, comme nous l'avons déjà examiné, se trouve ici et là, dans l'œuvre de Michon. Ici, il se construit par des noms propres appartenant autant au domaine de la littérature (Lear et Dante) qu'à celui de la religion (Job). Quelques lignes plus loin, nous verrons figurer le nom des personnages tout à fait hétérogènes, sans aucun lien entre eux sauf d'être des icônes culturelles, religieuses ou politiques, comme Gary Cooper, Humphrey Bogart, Ernesto Che Guevara et saint François. Cet ensemble fonde le corps divin, mais non photographié, que Beckett possède au présent. Comme le narrateur le remarque, Beckett veut lui-même devenir une icône :

« Il dit : Je suis le texte, pourquoi ne serais-je pas l'icône ? Je suis Beckett, pourquoi n'en aurais-je pas l'apparence ? J'ai tué ma langue et ma mère, je suis né le jour de la Crucifixion,

---

<sup>234</sup> MICHON Pierre, *Corps du roi*, op.cit., p. 14.

<sup>235</sup> *Ibid.*, p. 15.

j'ai les traits mélangés de saint François et de Gary Cooper, le monde est un théâtre, les choses rient, Dieu ou le rien exulte, jouons tout cela dans les formes. Continuons. Il tend la main, il prend et allume un boyard blanc, *gros module*, il se le met au coin des lèvres, comme Bogart, comme Guevara, comme un métal. Son œil de glace prend le photographe, le rejette. *Noli me tangere*. Les signes débordent. Le photographe déclenche. Les deux corps du roi apparaissent. »<sup>236</sup>

L'image joue ici le rôle d'un *medium* entre l'œuvre et l'auteur. À ce sujet, est éclaircissant un passage de *Iconographies de l'auteur* où Jean-Luc Nancy et Federico Ferrari traitant cet effet propre de la photographie de l'auteur :

« Lorsque, par l'image, le caractère d'un sujet a été perçu et qu'ainsi, au lieu de le refermer dans un cliché, elle l'ouvre aux forces qui en constituent la nature énigmatique, il est possible d'instaurer une voie de communication, un passage de l'œuvre à l'auteur et, réciproquement, de l'auteur à l'œuvre. L'image devient semblable à une porte d'entrée ou à une clef de lisibilité qui permet que soit rendu visible, dans les traits d'un sujet, et dans leurs détails mêmes, le caractère d'une œuvre. Ce sujet est l'auteur, le sujet-auteur, tandis que l'image est le *medium* entre le sujet et l'œuvre. »<sup>237</sup>

Pourtant, ils reconnaissent aussi le fait que « « [...] le portrait de l'auteur ne livre assurément aucune signification de l'œuvre, ni aucune ressource de signification. Mais il peut constituer un signal ou un ensemble de signaux vers l'œuvre et au-delà d'elle : une expression de visage, un profil, un regard, une main, une façon de se tenir ou de s'habiller [...] »<sup>238</sup>

Dans le passage que nous avons cité plus haut, est bien manifeste la volonté de Beckett de devenir mythe, d'apparaître icône, maintenant qu'il s'égalise avec la littérature elle-même, comme d'ailleurs l'était auparavant Rimbaud photographié par Carjat :

« L'image réalisée par Carjat est une icône, au sens où toute icône est manifestation de lumière, c'est-à-dire manifestation du divin. »<sup>239</sup>

Cette apparition n'est, au fond, qu'une naissance ayant lieu juste après la mort de la langue et de la mère, autrement dit : « la langue maternelle ».<sup>240</sup> Ce moment évoque la scène semblable

---

<sup>236</sup> *Ibid.*, pp. 15-16.

<sup>237</sup> FERRARI Federico et NANCY Jean Luc, *Iconographies de l'auteur*, Paris, Galilée, 2005, p. 23.

<sup>238</sup> *Ibid.*, p. 33.

<sup>239</sup> MÉAUX Danièle, « Une légende inscrite sur sels d'argent (à propos de *Rimbaud le fils*) », art.cité, p. 91.

<sup>240</sup> Comme le note Spyridon Simotas : « [...] la figure de la mère se confond avec la langue. Et c'est ce qui convient : la langue ne peut être que maternelle. Dès qu'on ouvre la bouche, la mère est présente dans la langue

de *Rimbaud le fils* dans la mesure où le processus de portraiturer le modèle, à chaque fois, se coïncide avec l'introspection de celui-ci sur la figure maternelle. Ainsi, la mère et la langue y sont associées : les deux sont tuées par l'auteur, pour qu'il puisse devenir icône ou mythe. Ce mythe réunit des éléments contradictoires, des « traits mélangés de saint François et de Gary Cooper », comme les traits de deux corps du roi, son corps céleste (saint François) et son corps terrestre (Gary Cooper).

Ce qui distingue ce passage du modèle déjà esquissé dans *Rimbaud le fils*, c'est que dans « Les deux corps du roi » le photographe ne gère plus les gestes et la pose de son modèle. En effet, dans ce texte, c'est bien le modèle qui, à la manière d'un roi, se tient librement ; il n'est pas passif devant l'appareil ; car c'est bien lui qui, par son regard, prend le photographe et « le rejette ». Dans cette inversion de statuts, l'objet devient le sujet et se regarde du dehors, comme si le photographe était totalement effacé de sa tâche. Ainsi, le photographe et le modèle s'incarnent dans un même corps.<sup>241</sup>

« L'éléphant » aborde un autre portrait d'écrivain, celui de Faulkner pris par James R. Cofield dans un cadre restreint bien proche de celui de « Les deux corps du roi » :

« L'État de Mississippi est le lieu de l'action. Juillet dans le Sud. L'année 1931. Dans le cabinet de James R. Cofield, photographe. Je ne sais pas si le kodak archaïque est sur son grand trépied, ou dans les mains de Cofield. J'incline pour le trépied, puisque nous sommes en 1931, et aussi pour l'apparat, le crêpe noir, la hausse d'artillerie, le gros calibre. Dans la mire du gros calibre, assis, William Faulkner. Tweed en dépit de la chaleur, chemise dalton blanche ouverte sans ostentation, la pose artiste chic qui vient tout droit de Montparnasse via La Nouvelle-Orléans. Les bras croisés, mais pas comme à l'église, comme après le déjeuner. Dans sa main droite le petit sablier de feu, la très précieuse cigarette qui marque avec une intolérable acuité le passage du temps, qui réduit le temps à l'instant, la durée de combustion d'une cigarette étant comparable et cependant très sensiblement inférieure à celle de cette combustion complexe d'un corps d'homme qu'on appelle une vie. Donc, cette lucky strike de 1931. Et, comme née d'une lucky strike et d'un tweed, la fracassante apparition de William Faulkner. »<sup>242</sup>

---

qu'on parle. L'image du sein maternel, surexploitée par la psychanalyse, convient aussi pour rendre compte que l'écrivain, plus que tout autre fils, garde sur le bout de sa langue le goût de sa première nourriture, de sa nourriture originelle. » Voir : SIMOTAS Spyridon, « Pierre Michon, la question de la filiation », art.cité, pp. 62-63.

<sup>241</sup> Comme le note Schaeffer : « [...] dans le portrait, l'objet représenté est toujours un sujet. » Voir : SCHAEFFER Jean-Marie, « Du portrait photographique », art.cité, p. 19.

<sup>242</sup> MICHON Pierre, *Corps du roi*, op.cit., pp. 57-58.

Ce portrait s'appuie sur différentes sources biographiques :

« La matière biographique sur laquelle s'appuie Michon pour élaborer le portrait de l'auteur relève déjà de la légende de l'écrivain. Photographie du Nobel, portrait de James R. Cofield, témoignages et biographies de Faulkner forment le substrat à partir duquel Michon recompose, par sélection de traits singuliers, *son* Faulkner, un Faulkner en tension, brûlant - l'image récurrente de la combustion dans *L'Éléphant* connote cette ardeur à la tâche - du désir de l'œuvre à accomplir. Par son choix de traits saillants ou de postures particulières à l'auteur américain, Michon transforme Faulkner en « Grand Auteur » michonien : les signes du minuscule s'intervertissent en signes majuscules, les formes de l'imposture en motifs de royauté. »<sup>243</sup>

Le portrait de Faulkner semble une synthèse de deux autres portraits d'auteur que nous avons jusqu'alors analysés. L'image de l'appareil photographique sur son trépied avec « la hausse d'artillerie » et « le gros calibre » évoque un canon, une machine de guerre mise en place pour tuer son objet : « Dans la mire du gros calibre, assis, William Faulkner. » Cette image rappelle la scène, dans *Rimbaud le fils*, où le poète se trouve devant une machine pareille. Par ailleurs, la description minutieuse du portrait de l'écrivain ainsi que ses marques spatio-temporelles évoquent « Les deux corps du roi ». L'image de la cigarette en combustion soutient ce rapport délicat entre les deux textes. Tous ces éléments favorisent l'apparition du corps terrestre de Faulkner. Cependant, cette apparition ne se limite pas au corps de l'écrivain :

« Ni le photographe ni le modèle ne savent que de leur commerce étrange, copulation en quelque sorte, va naître le premier portrait mythologique de Faulkner. Mais nous, nous le savons. Nous connaissons cette apparition frontale, massive et franche de l'artiste en jeune bon à rien, en jeune *imperator*, en jeune *farmer* [...] »<sup>244</sup>

Cette apparition recèle ainsi un aspect mythologique assimilant le portrait de Faulkner à une icône. Le narrateur cherche à savoir la raison pour laquelle cette icône apparaît juste au moment où le photographe déclenche :

---

<sup>243</sup> ADLER Aurélie, « Devenir soi-même éléphant », in : KAEMPFER Jean (dir.), *Pierre Michon lu et relu*, Amsterdam-New York, Rodopi, 2011, p. 75.

<sup>244</sup> MICHON Pierre, *Corps du roi*, op.cit., p. 58.

« [...] je veux savoir pourquoi à cet instant précis le doigt de Cofield fait le petit geste juste qui fabrique de l'icône avec une chair qui peut-être a la gueule de bois, mais qui à coup sûr a trop chaud dans son tweed et trempe une chemise dalton, en juillet dans le Mississippi. »<sup>245</sup>

Il avance une hypothèse assez ambiguë pour justifier cette transsubstantiation :

« Je veux croire que ce qui l'y incite, peut-être le lui ordonne, c'est une infime variation dans le regard de Faulkner. Faulkner a vu quelque chose que sous nos yeux il regarde toujours, et qui n'est pas Cofield, attendu que Cofield est mort et enterré, qui n'est pas le kodack depuis des lustres jeté au rebut, qui n'est pas vous ni moi, les lecteurs, les rhéteurs. Appelons ce qu'il voit : l'éléphant. »<sup>246</sup>

La suite du texte nous apprend que cet éléphant symbolise en même temps la filiation et la mort, le poids insoutenable des ancêtres et l'angoisse de la mort ; ces extrémités confinant l'existence de l'écrivain le poussent à déborder les cadres spatio-temporelles pour devenir enfin icône. Dans « L'éléphant », comme dans « Les deux corps du roi », le travail du photographe consiste à éterniser le modèle sans pouvoir gérer la situation ; en effet, il n'est qu'un esclave du modèle/roi. À cette ressemblance entre ces deux textes s'ajoute une autre qui n'est qu'une position royale acquise par la grâce de l'écriture :

« Il est calme, il a écrit *Le Bruit et la Fureur*, il est le grand rhéteur, l'éléphant. Son maître est apparu en lui, massif et rhétoricien comme une cuite. Il a inventé une prose en forme de bulldozer dans laquelle Dieu sans trêve se répète. »<sup>247</sup>

Pourtant, cette situation semble trébucher à la lisière d'un renversement total, car les dernières phrases du texte nous suggèrent l'idée de la mort de l'écrivain, idée déjà développée sous la forme de l'une des significations possibles de « l'éléphant » :

« La lucky brûle doucement son doigt. Sur le drap noir derrière lequel a disparu Cofield il lit que dans quarante ans Flannery O'Connor dira à Coindreau : quiconque lit Faulkner est semblable à quelqu'un qui serait endormi sur les rails du chemin de fer quand le *Birmingham special* passe. Faulkner est endormi sur les rails, et il est en même temps le *Birmingham special*. Il voit tout cela, ceci, puis cela. *La lucky n'en a plus pour longtemps*. Cofield déclenche. »<sup>248</sup>

---

<sup>245</sup> *Ibid.*, p. 59.

<sup>246</sup> *Idem.*

<sup>247</sup> *Ibid.*, p. 68.

<sup>248</sup> *Idem.* C'est nous qui soulignons.

## CHAPITRE 5

### Le moment de créer

L'œuvre de Michon est empreinte des moments où un artiste se met au travail. Comme le remarque François Berquin :

« [...] de façon générale, Michon s'intéresse beaucoup moins à des œuvres achevées, parfaitement closes sur elles-mêmes, qu'au processus de fabrication des œuvres en question. »<sup>249</sup>

Ces moments sont, pour la plupart, enrichis d'une nécessité et d'une force qui les rendent exceptionnels. Cette singularité ne change pas de nature en passant d'un cas à l'autre, car en effet il s'agit ici de la singularité d'une approche totale par rapport à la question de la création. Ainsi, la lecture minutieuse de ces moments - qui sont d'ailleurs limités aux créations figurales (peinture et photographie)<sup>250</sup> - pourra éclairer le sens de l'expérience créatrice chez notre auteur.

C'est dans *Vie de Joseph Roulin* que Michon se met à décrire, pour la première fois, le moment de la création artistique. Au milieu de ce texte, le narrateur entreprend d'imaginer l'une des journées de travail de Van Gogh. La scène qu'il décrit est considérée, par Jean-Pierre Richard, comme « l'épisode crucial » du livre. Comme ce critique le souligne :

« Devant les bocks du *Café de la Gare* ou les melons de la route de Tarascon, Michon croit assister, chez Van Gogh, au mystère d'un certain *devenir-peintre* : passage, accès, auquel il n'avait, dans son champ propre, jamais cessé lui-même de rêver. »<sup>251</sup>

Selon Richard, l'incarnation de ce devenir-peintre se trouve dans la scène qui nous intéresse :

« Pour mieux comprendre ce que peut être un tel passage, il faut le voir s'incarner en une sorte de paysage : celui du monde, du « motif » auquel s'affronte Vincent, suivi de Roulin, avec son chevalet, sa toile, ses couleurs, dans ce qui constitue l'épisode crucial de la *Vie*, véritable *scène originelle*, on l'a dit, scène de jouissance, mais « besogne catastrophique aussi », pense Roulin, où, devant l'œil du facteur, indiscret, mais vaguement complice, s'affrontent le regard et l'objet

---

<sup>249</sup> BERQUIN François, *Michon. Le secret de Maître Pierre*, op.cit., p. 79.

<sup>250</sup> Dans l'œuvre de Michon, on ne voit jamais un homme de lettres ou un musicien en train d'écrire un texte ou de jouer un instrument.

<sup>251</sup> RICHARD Jean-Pierre, *Chemins de Michon*, op.cit., p. 77.

regardé : ces pentes des Alpilles, provocantes, comme les robes relevées des petites femmes de la rue des Récolettes (c'est bien l'une d'elles, plus tard, qui recevra le don de l'oreille coupée), provocantes donc, mais fuyantes, refusées, et les pinceaux furieusement amoureux du peintre. »<sup>252</sup>

Dans cette scène Van Gogh apparaît « hors de lui et pressé » si bien qu'il essaie de s'éloigner de son ami Roulin et lorsque ce dernier parle, il lui répond « entre ses dents ». Un extrait de *L'œil et l'esprit* de Merleau-Ponty exprime parfaitement le comportement du peintre dans cette scène :

« Comme s'il y avait dans l'occupation du peintre une urgence qui passe toute autre urgence. Il est là, fort ou faible dans la vie, mais souverain sans conteste dans sa rumination du monde, sans autre « technique » que celle que ses yeux et ses mains se donnent à force de voir... »<sup>253</sup>

Le rythme des phrases, courtes et scandées, rend plus perceptible l'anxiété et la hâte de Van Gogh avant de se mettre à peindre :

« Ça y est donc : les voilà assez loin sur la route de Tarascon, [...] Vincent se serait bien passé de Roulin, il s'efforce de ne pas le voir ni l'entendre, mais il ne l'éconduit pas, [...] il plante le chevalet, il sort les trois jaunes de chrome, presse un des tubes et l'applique, le petit drame une fois encore tâtonne et s'amorce sur une toile de trente pour les biographes à venir, les businessmen de Manhattan ; Roulin s'est assis sous un arbre avec près de lui peut-être le panier du casse-croûte et la bouteille d'Augustine, et regarde. »<sup>254</sup>

À quelques reprises du texte, Van Gogh est surnommé « l'énergumène ». C'est adéquatement cette même scène qui rend palpable cet adjectif en représentant le peintre totalement détaché du monde environnant au moment de créer son œuvre.<sup>255</sup> Ce moment est marqué par une sorte d'extase qui effaçant davantage la distance entre le peintre et sa propre imagination l'éloigne de plus en plus du monde environnant. Cette immersion du peintre dans son travail semble inévitable à ce qu'il va créer : un paysage qui n'a rien de commun avec le paysage habituel que connaît Roulin :

---

<sup>252</sup> *Ibid.*, p. 77.

<sup>253</sup> MERLEAU-PONTY Maurice, *L'œil et l'esprit*, Paris, Gallimard, coll. « Folioplus philosophie », 2006, p. 11.

<sup>254</sup> MICHON Pierre, *Vie de Joseph Roulin*, op.cit., pp. 37-38.

<sup>255</sup> Selon Michon, l'activité créatrice est un exercice de solitude : « La même pratique (écrire, peindre) qui vise à réconcilier avec le monde est une pratique de retranchement, de rupture. L'écriture est une pratique solitaire, et quel que soit son désir de communauté, elle est toujours loin de son compte. Mallarmé écrit : « Qui écrit... se retranche. » » Voir : MICHON Pierre, *Le roi vient quand il veut*, op.cit., p. 28.



« [...] Roulin regarde maintenant cet homme de médiocre volume, debout et occupé, incompréhensible, qui ne connaît pas les noms de ces endroits et qui à la place de ces lieux cadastraux met sur une toile de dimension médiocre des jeunes épais, des bleus sommaires, un tissu de runes illisibles, plus inattentionnées pour Roulin que les collines, plus dédaigneuses de lui que les Alpilles quand on est à pied là-haut et que midi vous surprend, sous un arbre. »<sup>256</sup>

Ainsi, le détachement du peintre par rapport à la réalité devient la condition préalable d'une création artistique qui ne voulant plus imiter le monde s'efforce de le recréer, dans une perspective qui se définit comme fondement même de l'esthétique moderne. Comme Kris et Kurz le remarquent :

« L'idée que le monde extérieur disparaît pour l'artiste plongé dans sa création, qu'il crée à partir d'images tout intérieures, s'est constituée à une époque où les « formules » biographiques, auxquelles nous pouvons nous référer, étaient depuis longtemps forgées. Depuis la Renaissance, cette idée revêt une importance toujours plus grande. Si bien qu'on peut parler d'une subjectivisation croissante de la création artistique dans l'évolution de l'art européen, d'une imprégnation toujours plus grande de l'œuvre d'art par des traits issus de la personnalité de l'artiste. »<sup>257</sup>

Le dispositif oblique que le narrateur met en place pour illustrer ces instants renforce la complexité de cette interaction entre le peintre et son travail acharné, d'un côté, et le facteur et l'art incompréhensible qui se crée devant lui, de l'autre. En effet, le narrateur entreprend de décrire cette scène, tout comme le reste de cette *Vie*, à partir du regard naïf qu'un témoin imaginaire (en l'occurrence, Roulin) aurait porté sur le peintre et sur ses moments de création picturale. À vrai dire, c'est d'une « scène primitive » qu'il témoigne :

« [...] ce qui met en scène et comme en abyme l'écriture, dans *Vie de Joseph Roulin* et dans le livre suivant sur des peintres (*Maîtres et serviteurs*), c'est en quelque sorte la scène primitive, fascinante et terrible, du commencement et du recommencement du geste créateur, son accomplissement sous nos yeux, ou sous les yeux d'un autre, témoin pour nous de la scène. »<sup>258</sup>

---

<sup>256</sup> MICHON Pierre, *Vie de Joseph Roulin*, op.cit., p. 39. Dans cette scène, « Roulin voit la peinture nue, son apparaître brut. Comme l'indique ici la comparaison que fait Michon entre l'indifférence du tableau et la brutalité d'une nature inhabitable, il voit l'image à l'état sauvage : lorsqu'inhospitalière encore elle se refuse autant qu'elle s'offre au sens. » Voir : ARNOULD Elisabeth, « Portrait de l'artiste en facteur », in : *Pierre Michon entre pinacothèque et bibliothèque* op.cit., p. 112.

<sup>257</sup> KRIS Ernst et KURZ Otto, *La Légende de l'artiste*, op.cit., p.124.

<sup>258</sup> VOIGNER Hubert, « *Vie de Joseph Roulin* : un portrait de seconde main ? », in : *Pierre Michon, l'écriture absolue*, op.cit., p. 116.

Le regard naïf de Roulin s'oppose radicalement à l'œuvre que le peintre crée dans cette scène. Cette opposition incite le témoin à réfléchir sur la question du sens de l'art :

« [...] il se demandait par quelle rouerie plus perverse que la mainmise des notaires sur la république de 93, par quelle bizarrerie ce qu'il croyait être, et qui était, la peinture, c'est-à-dire une occupation humaine comme une autre, qui a charge de représenter ce qu'on voit comme d'autres ont charge de faire lever le blé ou de multiplier l'argent, une occupation donc qui s'apprend et se transmet, produit des choses visibles qui sont destinées à faire joli dans les maisons des riches ou à mettre dans les églises pour exalter les petites âmes des enfants de Marie, dans les préfectures pour appeler les jeunots vers la carrière, les armes, les Colonies, comment et pourquoi ce métier utile et clair était devenu cette phénoménale anomalie, despotique, vouée à rien, vide, cette besogne catastrophique qui de part et d'autre de son passage entre un homme et le monde rejetait d'un côté la carcasse du rouquin, affamé, sans honneur, courant au cabanon et le sachant, et de l'autre ces pays informes à force d'être pensés, ces visages méconnaissables tant ils voulaient peut-être ne ressembler qu'à l'homme, et ce monde ruisselant d'apparences trop nombreuses, inhabitables, d'astres trop chauds et d'eaux pour se noyer. »<sup>259</sup>

Cette réflexion contient certaines idées clés liées au travail et à la vie de l'artiste aux temps modernes. En effet, l'art moderne, comme le dit Kandinsky, ne s'occupe plus d'un « quoi » matériel (un objet), mais son « quoi » est « *un élément intérieur artistique, l'âme de l'art...* »<sup>260</sup>

La question posée par le facteur est « peut-être aussi grave, aussi superflue et plus opaque que celle de l'avenir du genre humain » ; ainsi, un parallèle se maintient dès le début entre l'artiste et l'être humain en général. Donc, le changement du système de représentation dans la peinture, ainsi que ce passage l'illustre, va de pair avec un changement plus important. Ce changement n'est que la reconnaissance de l'artiste moderne et le rehaussement de sa fonction dans la société. L'artiste, tel que Roulin le connaît, est simplement un artisan, quelqu'un qui

---

<sup>259</sup> MICHON Pierre, *Vie de Joseph Roulin*, op.cit., pp. 39-40.

<sup>260</sup> SCHAEFFER Jean-Marie, *L'art de l'âge moderne : L'esthétique et la philosophie de l'art du XVIIIe siècle à nos jours*, Paris, Gallimard, 1991, p. 15. Pour expliquer cette idée, on peut citer un autre passage du même ouvrage : « Vasari et Aristote avaient défini la nature de la peinture (de la tragédie) par une fonction relationnelle, la *mimésis* (représentation visuelle de la réalité, ou mimésis des actions humaines). C'est-à-dire qu'en réalité la supposée « nature » de la peinture ou de la tragédie résidait dans un idéal cognitif qui leur était dicté par un horizon d'attente extérieur (le monde visuel, les actions humaines), fonctionnant comme une donnée indépendante (ou du moins posée comme telle) à laquelle l'art était censé « fidèle ». L'essentialisme des avant-gardes picturales a abouti en revanche à un purisme autotéléologique tentant de réduire l'art à ce qu'on pensait être ses composantes fondamentales internes. Une telle recherche ne peut trouver d'autre aboutissement que l'évanouissement de l'objet pictural lui-même. » Voir : *Ibid.*, pp. 362-363.

fabrique une œuvre belle, intelligible et utile qu'on pourrait encadrer et accrocher au mur, une œuvre qui devrait essentiellement s'accorder avec la réalité qu'elle reflète. Cette conception du travail artistique se racine dans la notion antique de l'artiste comme artisan. En effet, le peintre et l'artisan dans la société antique signifiaient la même chose et dans l'échelle des métiers, la place du peintre était inférieure :

« [...] elle se caractérise par « une incapacité à subvenir soi-même à ses besoins, par une demi-privation de droits et par la piètre considération inhabituellement prêtée à cette condition ». »<sup>261</sup>

Deux causes sont envisagées pour ce mépris :

« L'une s'attache au travail simplement manuel du plasticien, un travail confié à la classe des serviteurs dans un « système économique fondé sur l'esclavage », [...]. La seconde forme de déconsidération vient de la théorie de l'art elle-même ; elle a revêtu une signification durable dans la version que Platon en a donnée. L'art comme [...] imitation de la nature, n'ouvre accès qu'à un lointain reflet de l'être véritable, il ne restitue les idées que de seconde main, en quelque sorte, par la copie de leurs incarnations terrestres. »<sup>262</sup>

Ce regard est gravement critiqué à la Renaissance italienne qui a définitivement conféré à l'artiste le statut qu'il souhaitait depuis longtemps. Dès lors, l'artiste est considéré comme un surhomme, une personne douée du « stylet de la divinité ». Pourtant, ce n'est pas la vénération de l'artiste, à la manière des penseurs de la Renaissance, qui est en jeu dans la réflexion de Roulin. C'est l'art et l'artiste modernes que cette réflexion confronte avec l'art et l'artiste anciens. L'art moderne dans cette réflexion est représenté en tant qu'une « phénoménale anomalie, despotique, vouée à rien, vide », plus exactement une « besogne catastrophique ». Partant de cette conception, l'artiste moderne ne serait qu'un être entièrement tragique, voué à l'échec, « courant au cabanon et le sachant ». Cet aspect tragique est déjà signalé dans « l'épisode crucial » du texte lorsque le narrateur parle de « petites bonnes femmes fardées de la rue de Récolettes ». La suite du texte nous révèle le sens de cette allusion : il s'agit de l'histoire d'une oreille coupée que Van Gogh offre à l'une des filles de la rue de Récolettes. Cette histoire, le point culminant de la folie du peintre, accélère les pas qui le mèneront à la mort. Alors, le peintre dans cette scène prévoit ce qui va lui arriver, non seulement dans sa vie privée, mais aussi dans le domaine de l'art.

---

<sup>261</sup> KRIS Ernst et KURZ Otto, *La Légende de l'artiste*, op.cit., p. 49.

<sup>262</sup> *Ibid.*, pp. 49-50.

Dans « Dieu ne finit pas », le narrateur s'intéressant à l'ascension sociale de Goya décrit, au moyen de deux allégories, le moment de la création artistique. Voici la première d'entre elles :

« Non, ce qui est sérieux, ce qu'est peindre, c'est travailler comme sur la mer un galérien rame, dans la fureur, dans l'impuissance : et quand le travail est fini, que le bain s'ouvre un instant, que la toile est accrochée, dire à tous, princes qui le croient, peuple qui le croit, peintres qui ne le croient pas, que cela vous est venu d'un seul coup, contre votre volonté et miraculeusement en accord avec elle, sans fatigue presque comme un printemps qui vous pousserait au bout des pinceaux, que quelque chose s'est emparé de votre main et l'a portée [...] »<sup>263</sup>

Cette allégorie met l'accent sur le caractère ambigu de la création artistique ; le travail acharné du peintre sur son œuvre s'y est assimilé à un forçat, à une besogne qui implique beaucoup de peine à la personne qui l'exerce. Ce travail est marqué par « la fureur » qui naît de « l'impuissance ». Le peintre veut réaliser son idée d'une manière impeccable ; mais il lui manque toujours quelque chose pour l'accomplissement de cet idéal ; ce manque issu de son impuissance le rend furieux.<sup>264</sup> Mais ce mélange de fureur et d'impuissance n'a lieu que quand l'artiste est en train de créer son œuvre ; dès que la création, en dépit de toutes les souffrances qu'elle implique au peintre, en arrive au bout, la situation change et celui-ci en observant son tableau pourrait en être fier. Cette fierté s'exprime dans la manière dont il prétend que son œuvre est bien aisément créée, d'un seul coup, comme par une grâce divine. Ainsi, le narrateur superpose deux conceptions divergentes quant à la création artistique ; l'une est basée sur un travail dur et continu exigeant une dépense considérable de l'énergie, tandis que l'autre trouve son fondement dans une réalisation spontanée, fulgurante et presque surhumaine issue d'une inspiration plutôt romantique. La deuxième allégorie que le texte avance, synthétise les deux visions que nous venons de remarquer :

---

<sup>263</sup> MICHON Pierre, *Maitres et serviteurs*, op.cit., p. 32.

<sup>264</sup> Michon, dans un entretien, émet sa curieuse conception sur la colère dans le domaine de l'art : « Quand je dis colère, ici [« Fie-toi à ce signe »], ce n'est pas seulement la colère, c'est aussi l'ambition, tout ce qui mord, tout ce qui a des dents. » Voir : MICHON Pierre, *Le roi vient quand il veut*, op.cit., p. 90. Cette « colère créatrice » (pour reprendre une expression de Gaston Bachelard dans *L'Air et les Songes*) marque quelques autres textes de Michon : « [...] l'irritation, la rage animent le travail de l'artiste, participent de sa lutte pour rejoindre son idéal, sa haute idée de l'art. « Il y avait bien de quoi avoir l'air étonné », remarque le modèle de Watteau, « se battre avec rien », « jeter toute couleur » « dans l'air, sur ses bas, sur les meubles » et s'arrêter soudain « devant l'œuvre en cours, *offusqué* ». [...] Rimbaud est indigné lui-aussi, il boude, on l'a souvent dit, fait la gueule. » Voir : ALLET Natacha, « Étonné, « baba » », in : *Michon lu et relu*, op.cit., p. 43. Pour cette même raison, ces artistes sont intraitables : « [...] Pierrot, et dans son sillage tous les grands artistes michoniens, est *intraitable* : c'est le motif de la « bouderie », déclinée en « fureur », exaspération ou irritation du peintre perpétuellement « *offusqué* » et plus abruptement résumée : l'artiste michonien « fait la gueule. » Voir : CASTIGLIONE Agnès, « « Tu connais Pierrot » : un autoportrait de l'artiste », in : *Pierre Michon, l'écriture absolue*, op.cit., p. 56.

« Autant imaginer un forçat sur le pont de sa galère, un boulet à chaque pied, les mains mortes, déclamant que la mer a gentiment bougé sa rame, a purgé pour lui sa peine, l'a bercé - et pourquoi pas, qu'elle est née de sa rame ? »<sup>265</sup>

Dans le passage ci-dessus, l'activité artistique s'est assimilée à un forçat et l'imagination à une mer ; pourtant, cette fois celle-ci ne semble plus hostile. Cette image représente la maturité artistique de Goya quand il maîtrise son métier et n'est donc plus obligé à se donner tant de peine pour créer une œuvre :

« Il joua ce jeu pendant cinq ou six ans, et cette fois avec bonheur, car (vous l'ai-je dit ?) maintenant il savait peindre et il n'ignorait pas qu'il savait peindre. »<sup>266</sup>

Dans « Je veux me divertir », le moment de la création est abordé plus précisément :

« Peignant, il parlait peu, mais jurait beaucoup ; sans perruque ni bonnet, il portait une invraisemblable camisole ; il essayait ses pinceaux à ses bas ; qu'on ajoute son air offusqué, sa maigreur ; en un mot c'était un peintre, comme le commun imagine qu'ils le sont tous, comme je l'imagine moi-même : vains et véridiques, pleins de pose et de sérieux, et peut-être bien que la pose est le sérieux [...] »<sup>267</sup>

Il existe quelques points communs entre le passage ci-dessus et « l'épisode crucial » de *Vie de Joseph Roulin*. Dans le passage ci-dessus, tout comme « l'épisode crucial » de *Vie de Joseph Roulin*, l'artiste semble totalement détaché du monde extérieur ; il parle peu et sa posture paraît à la fois « vaine » et « véridique ». Watteau, à l'instar de Van Gogh qui était à quelques reprises désigné comme « énerguène », est représenté par un seul adjectif : « offusqué ». Son air sérieux, par ailleurs nécessaire à son travail, est exactement ce qui le rend extravagant aux yeux du narrateur :

« Je n'ai pas envie de davantage le dépeindre au travail ; qu'on sache seulement qu'il effleurait la toile à petits coups brusques ; qu'il peignait court ; qu'il n'était pourtant pas un pouce de son corps qui ne participât à ce presque rien ; que ses grands mouvements de tout le bras, de tout le jarret, de loin jetés comme pour fouetter violemment la toile et jouir de cet éclat, se résolvaient dans un attouchement furtif, une caresse exaspérée, empêchée : il fomentait dans l'air un paraphe despotique et signait d'une petite croix tremblée ; il préparait une gigantesque gifle et

---

<sup>265</sup> MICHON Pierre, *Maitres et serviteurs*, op.cit., p. 32.

<sup>266</sup> *Ibid.*, p. 33.

<sup>267</sup> *Ibid.*, p. 56.

ne posait qu'une mouche sur la joue d'une Colombine : tout cela l'irritait beaucoup, l'épuisait. »<sup>268</sup>

Nous avons déjà étudié la scène où les deux filles s'enfuient du pavillon où réside le peintre. Nous avons souligné le fait que le sens de la réaction des filles reste un mystère aux yeux du narrateur. Cela dit, le passage ci-dessus nous permet de postuler une hypothèse à propos de ce qui s'est passé réellement dans cette scène-là. « Fouetter violemment la toile et jouir de cet éclat » désigne une attitude sadique<sup>269</sup> qui pourrait tout simplement se répéter par rapport à un autre objet de désir du peintre. En effet, la violence qui marque l'attitude de Watteau devant la toile et qui le fait jouir de son contact épuisant avec l'œuvre d'art est la même qui surplombe sa relation heureuse ou malheureuse avec les deux filles. Cette relation équivoque arrive à son comble le jour où les deux filles posent pour le peintre. Dans cette scène, Watteau agit d'une manière violente « coupant, distordant, touchant dru ». Sa « petite touche comme à l'escrime » qui, dans une situation ordinaire, ne traduirait que la technique propre du peintre, dans cette scène va plus loin pour démontrer la façon dont le peintre regarde les objets de son désir.

Si dans les textes précédents le processus de la création artistique est observé par les témoins ignorants, dans « Fie-toi à ce signe » c'est un peintre - bien que mineur - qui se souvient de tels moments.

Dans ce texte, tout comme les deux autres que nous avons jusqu'à maintenant étudiés, le maître est complètement détaché du monde au moment de créer son œuvre :

« [...] un apprenti qui vous regarde ne rien faire pendant des heures et soudain vous lever, porter devant vous une main théologale sur un mur qui du coup le devient aussi, et de nouveau vous asseoir, méditant, renfrogné, mécontent peut-être que ce ne soit que cela, la peinture, la perfection du geste et la Révélation directe ; mécontent qu'à ce geste qui vient de clore imperceptiblement un visage, un arrêt, un élan, un nuage de midi sur des reines de midi, les trompettes du Jugement n'aient pas aussitôt colossalement retenti dans une petite église d'Arezzo, jetant à terre les disciples tandis que vous-même éclatiez aux dimensions de l'univers,

---

<sup>268</sup> *Ibid.*, p. 57.

<sup>269</sup> Michon reconnaît un aspect sadique dans l'acte de créer une œuvre d'art : « Un vrai peintre porte en lui une part de sadisme. Dans toute création il y a une négation du monde. Le peintre se venge de ce monde parce qu'il ne lui appartient pas. » Cité in : VRAY Jean-Bernard, « Une mythologie de l'ambivalence : Pierre Michon, « métèque lettré » et théologien athée » in : *Pierre Michon, l'écriture absolue*, op.cit., p. 290.

les tympans crevés et les membres rompus mais Dieu en personne battant dans votre cœur trop petit pour lui. »<sup>270</sup>

Les gestes de Piero della Francesca évoquent les *petites touches* de Watteau dans le récit précédent. Pourtant, il existe une différence assez claire entre ces deux cas ; c'est que cette fois l'accent du narrateur est porté sur la dimension mythique de l'acte de créer. Cette dimension est bien perceptible dans la hauteur de la place de Piero della Francesca au cœur des souvenirs de son disciple : il se situe toujours sur les échafaudages de l'église d'Arezzo. À ceci il convient d'ajouter l'ambition plutôt médiévale de ce peintre de la Renaissance d'accomplir du miracle par son art. Il tire - ou bien : a l'ambition de tirer - du matériau médiocre de son travail « la Révélation directe de grandes demoiselles théologiques ». Cette ambition aboutit à une Révélation inspirant au peintre des images beaucoup plus saisissantes que celles provenant du réel toujours médiocre. Cette dernière remarque nous mène à une conception anti-platonicienne de l'art ; c'est-à-dire « [...] corriger en quelque sorte la nature, en créant par son œuvre un idéal de la beauté. »<sup>271</sup> Pour atteindre cet idéal, Piero della Francesca tente d'aller au-delà du réel en restant fidèle à l'essence et au sens de celui-ci. C'est cette même tâche épuisante et démesurée qui marque le travail de Lorentino à la fin du texte :

« Il y mit l'ancien ou le nouveau, la façon gothique ou la façon antique qui paraît plus jeune, la caresse des Siennois ou le coup de hache florentin, tout ce qui n'importe pas ; et il y mit de la colère et de la charité, ce qui importe, la colère vécue devenant charité peinte, se dédiant au plus haut et ainsi couche après couche s'épurant, se donnant ; et, ce qui importe aussi, il y mit les solides qu'on voit dans l'espace, sur quoi la charité s'exerce, et parmi ceux-là des hommes, des arbres, des chapeaux. [...] c'était dans le droit chemin de Piero, allant jusqu'au bout du chemin et là-bas le dépassant [...] C'était la vie de Lorentino toute pure, c'était comme du Piero, mais c'était du Lorentino. Et sans doute saint Martin n'était pas capable d'un tel miracle, seul le Fils en personne aurait su le faire, et encore ; il était bien tard dans la vie de Lorentino pour que cet inconcevable objet procédât de la vieille main de Lorentino, sa colère était trop émoussée pour que tant de charité en sortît. [...] Lorentino récita çà et là les leçons de Piero son maître, c'est-à-dire seulement mit de la perspective, de l'antique ; mais librement, en se jouant et riant sous cape, comme les chiens à la chasse répondent à la trompe de leur maître, mais jouissant quand même de la chasse. [...] Mais ce fut un chef-d'œuvre, puisque Lorentino y mit le meilleur de

---

<sup>270</sup> MICHON Pierre, *Maîtres et serviteurs*, op.cit., pp. 98-99.

<sup>271</sup> KRIS, Ernst et KURZ, *La Légende de l'artiste*, op.cit., p. 69.

lui-même, le dédia où il faut, et que le meilleur de chacun, dédié où il faut, est sans doute un chef-d'œuvre. »<sup>272</sup>

En observant le passage ci-dessus qui forme d'ailleurs l'un des noyaux narratifs et thématiques les plus importants de ce récit, nous nous rendons compte du fait que le travail de Lorentino s'apparente plutôt à un mélange de manières et de disciplines artistiques différentes, voire contradictoires. Cette complexité s'affiche dès le début de ce passage où le narrateur précise que la technique par laquelle Lorentino travaille sur son tableau est « l'ancien ou le nouveau, la façon gothique ou la façon antique qui paraît plus jeune, la caresse des Siennois ou le coup de hache florentin, tout ce qui n'importe pas [...] » La même complexité se trouve aussi dans la façon dont Lorentino imite son maître, sans se soumettre à aucune contrainte ; comme le narrateur le dit, le travail de Lorentino se situe « dans le droit chemin de Piero, allant jusqu'au bout du chemin et là-bas le dépassant ». Dans ces moments, la colère vécue du peintre devient une sorte de charité peinte. Ainsi, nous sommes face à une alchimie de couleur et de ligne qui renforce d'ailleurs l'aspect religieux de cette scène. Cet aspect est désigné avant tout par le mot « miracle »<sup>273</sup> évoquant les moments où Piero della Francesca travaillait dans l'église Arezzo. Mais c'est la suite de ce passage qui approfondit le rattachement de cette création picturale aux notions religieuses. En effet, le narrateur précise que ce n'est pas Lorentino qui accomplit ce chef-d'œuvre, ni saint Martin, mais le Fils lui-même, ce qui rend plus compréhensible le côté miraculeux de cette démarche artistique. Partant de cette considération, il nous semble que le peintre ici n'est qu'un moyen par lequel s'exerce une volonté divine ; c'est pourquoi le narrateur souligne la main vieille de Lorentino et sa colère « trop émoussée pour que tant de charité en sortît. » Ainsi, l'œuvre commandée par le paysan s'achève dans un cadre extrêmement vaste qui se définit par des éléments multiples aussi bien artistiques que religieux ou mythologiques. Le narrateur souligne, à quelques reprises, que l'œuvre créée dans cette situation est un « chef-d'œuvre », « peut-être la plus belle chose qui au moyen de couleurs et de lignes ait jamais été faite de main d'homme sur la terre [...] » et définit le « chef-d'œuvre » comme « le meilleur de chacun, dédié où il faut ». À vrai dire, le « chef-d'œuvre », comme le narrateur le conçoit, n'est qu'une

---

<sup>272</sup> MICHON Pierre, *Maitres et serviteurs*, op.cit., pp. 126-128.

<sup>273</sup> À propos du rôle du « miracle » dans l'activité artistique, Michon dit : « Miracle. Bataille : « Chaque œuvre d'art isolément a un sens indépendant du *désir de prodige* qui lui est commun avec toutes les autres. Mais nous pouvons dire, à l'avance, qu'une œuvre d'art où ce désir n'est pas sensible, où il est faible et joue à peine, est une œuvre médiocre. » MICHON Pierre, *Le roi vient quand il veut*, op.cit., p. 42.



combinaison des éléments déjà germés ici et là tout au long du récit ; ces éléments couvrent une étendue remarquable en parfaite corrélation avec ce que serait une « Vie » artistique dans tous ses aspects. Ainsi, dans le passage ci-dessus, nous trouvons le condensé de toute une existence. C'est la raison pour laquelle le narrateur insiste encore sur le fait que « [Ce tableau] était la vie de Lorentino toute pure ». Si ces éléments se rassemblent dans une œuvre et si celle-ci s'accompagne aussi d'une grâce divine multipliée par tout le savoir technique du peintre, toute sa liberté créatrice et tout son zèle pour compléter l'œuvre envisagée, le résultat ne serait effectivement qu'un chef-d'œuvre.

Cette notion de chef-d'œuvre créée par un artiste sans génie s'oppose à la notion du « génie » et à l'image de l'activité artistique présentée dans *Rimbaud le fils*. D'abord, jetons un coup d'œil sur le passage où le narrateur de *Rimbaud le fils* développe, autour de la figure du jeune poète, l'une des acceptions les plus communes du mot « génie » :

« [...] cette faculté incertaine, pose ou besogne, ou révélation d'En-Haut, ou un peu des trois, qu'on appelait dans ces temps le génie, cet attribut comme surnaturel qui ne se manifeste jamais en soi, sur la tête de l'homme ou dans son corps vivant et visible, ni nimbe, ni vigueur, ni beauté, ni jouvence, mais qui se manifeste pourtant dans d'infimes effets, et qu'on vérifie dans la perfection de petits morceaux de langue codée plus ou moins longs, écrits noir sur blanc. »<sup>274</sup>

Cette acception s'accorde apparemment avec ce que les penseurs romantiques voulaient dire par ce terme. Michon, ici et là dans ses entretiens, avoue son penchant pour les idées romantiques de l'inspiration :

« Toutes les mythologies antiques et romantiques de l'inspiration me sont très proches. Il y a quelque chose qui n'est pas humain ou qui est trop humain et qui me porte quand j'écris. [...] Vous savez ce qui est merveilleux avec toutes les mythologies antiques et romantiques de l'inspiration ? Elles vous permettent de n'être pas vraiment concerné par ce que vous avez écrit. »<sup>275</sup>

Sur « les mythologies antiques et renaissantes » de l'inspiration, Kris et Kurz écrivent :

« En 1924, dans un ouvrage qui peut être compté parmi les textes fondateurs de la littérature artistique moderne, Erwin Panofsky a retracé l'enracinement dans les pensées platonicienne et néoplatonicienne de l'idée de voix intérieure de l'artiste, et la prévalence du concept d'« Idea »

---

<sup>274</sup> MICHON Pierre, *Rimbaud le fils*, op.cit., p. 35.

<sup>275</sup> MICHON Pierre, *Le roi vient quand il veut*, op.cit., pp. 182-183.

dans la théorie de l'art. Il a montré que les Idées, « qui selon la conception platonicienne possédaient une existence absolue à tous égards », ont fini par se transformer, au temps d'un processus qui culmine dans les textes de saint Augustin, « en pensées d'un Dieu personnel » qui crée le monde selon une idée divine. Lorsque Dürer parle du peintre comme « rempli de figures en lui » [...] il rattache cette image à l'idée du don divin, à l'inspiration. La vénération de l'artiste divinisé, *leitmotiv* des biographies depuis le Cinquecento, s'est fixée sous la forme que Dürer lui a donnée dans une autre de ses déclarations : il qualifie l'activité artistique de « création à l'instar de Dieu » ; c'est, dans le langage de la doctrine de l'art italienne, l'idée d'« *alter deus* » (Alberti). »<sup>276</sup>

Plus loin, ils reviennent à l'idée renaissante du génie :

« Au XV<sup>e</sup> siècle, Leon Battista Alberti décrit l'acte créateur de l'artiste comme l'acte d'un « second Dieu » ; au XVI<sup>e</sup> siècle, L'Arétin fut l'un des premiers à parler de Michel-Ange comme d'une « *persona divina* ». C'est de lui que vient la célèbre formule tant citée par la suite : « le pinceau divin » de Titien. [...] Or l'idée de la puissance créatrice du *divino artista* est indissociable de celle du génie. »<sup>277</sup>

Quant aux « mythologies romantiques » du génie, pour n'en donner qu'un seul exemple, nous abordons cette notion chez Percy Shelley :

« Percy Shelly, dans un passage célèbre de sa *Défense de la poésie* (1821) [...] parle d'un pouvoir mystérieux, le « pouvoir de communiquer et de recevoir des conceptions intenses et sereines », propre aux grands poètes. « Ceux en qui réside ce pouvoir », insiste-t-il, sont forcés de lui obéir, car il est assis « sur le trône de leur âme ». Et quoiqu'elle soit souvent cachée, cette puissance vitale, une fois libérée et « déchargée », devient manifeste, surtout dans des œuvres de création. [...] Le poète et le génie était pour Shelly un « hiérophante », l'homme qui, comme le suggère l'étymologie grecque, montre ou révèle le sacré. Et si cette fonction ne rendait pas, à strictement parler, le poète lui-même sacré - objet de culte ou source de reliques -, la confusion était excusable. Le poète de Shelly, comme le génie romantique dont il n'est qu'un type, était effectivement un homme supérieur, un être privilégié, chargé d'un pouvoir et d'une mission spéciale. En un mot, disait Shelley, un « prophète ». »<sup>278</sup>

---

<sup>276</sup> KRIS, Ernst et KURZ, *La Légende de l'artiste*, op.cit., p. 58.

<sup>277</sup> *Ibid.*, pp. 66-67.

<sup>278</sup> M. McMAHON Darrin, *Fureur divine. Une histoire du génie*, traduit de l'anglais par Christophe Jaquet, Paris, Fayard, 2016, pp. 181-182.

Le génie, selon Shelly, n'est qu'un réceptacle, un être passif vis-à-vis de l'inspiration divine. Toutefois, à l'opposé de lui, quelques autres penseurs romantiques accentuent le rôle primordial de l'imagination et de la volonté dans l'élaboration de l'œuvre de génie :

« En vérité, pour ceux qui doutaient de l'existence d'êtres capables de prendre possession de l'esprit, la communication de cet élan restait un mystère. Parler d'inspiration et de possession, dans un monde désenchanté, demeurait absolument énigmatique. C'est pourquoi ceux qui, comme Shelly, jugeaient la création poétique essentiellement passive, tendaient cependant à prêter à l'esprit une part active dans la formation de l'imagination. [...] L'idée du poète inspiré - possédé, comme la Pythie, la prêtresse de l'oracle de Delphes, d'une faveur extatique - valait cependant moins pour un domaine comme le théâtre, où l'inspiration, la réflexion consciente, la détermination de la volonté participaient ensemble au processus de création. Rares étaient ainsi ceux, au XIX<sup>e</sup> siècle, qui voyaient dans le poète - à l'instar d'un Platon critique - un simple réceptacle vide, ne contribuant lui-même en rien à son œuvre. »<sup>279</sup>

Dans le passage que nous citons de *Rimbaud le fils*, il semble que le narrateur soutient l'idée selon laquelle le génie est un mélange de l'inspiration et du travail solitaire de l'homme doté. En effet, le narrateur après avoir reconnu la part de la « révélation d'En-Haut » note « pose ou besogne » qui signifient un travail dur et isolé, et de cette façon s'oppose à l'idée de Shelly. Nous pouvons relever le même parti pris dans la suite de ce passage quand le narrateur parle du génie en tant qu'attribut « surnaturel », attribut qui toutefois « ne se manifeste jamais en soi, sur la tête de l'homme ou dans son corps vivant et visible, ni nimbe, ni vigueur, ni beauté, ni jouvence, mais qui se manifeste pourtant dans d'infimes effets ».<sup>280</sup> Cette approche se manifeste une autre fois quand le narrateur se pose la question de la priorité - ou non - du génie sur la volonté, cette fois à travers un regard incertain sur le procédé de création poétique de Rimbaud :

« Et pour en revenir au génie de Rimbaud [...] pour en revenir à lui qui de ce conflit, de ce nœud byzantin, est comme l'emblème, on ne sait pas si l'ambition précède le génie, à force de labeur l'engendre, ou si au contraire le génie déployant par pur miracle ses ailes s'avise après coup de l'ombre qu'elles font, des hommes qui accourent dans ce mirage, et dès lors celui qui

---

<sup>279</sup> *Ibid.*, p. 185.

<sup>280</sup> Dans la dernière publication de Michon, *Tablée*, le génie est de nouveau, et dans un contexte post-romantique, considéré comme une faculté surnaturelle : « On cache la compétence technique qui vous ferait ressembler au prolétaire et à la technicienne des bocks. On ne veut pas régner avec ça, on veut régner avec quelque chose d'invisible ou de plus visible, une sorte de vertu superlative qui tient à la fois de l'héroïsme révolutionnaire, de la divinité autistique et de la pure ivresse, et qu'on appelle depuis 1830 le génie. » Voir : MICHON Pierre, *Tablée* suivi de *Fraternité*, Paris, L'Herne, 2017, pp. 44-45.

est le jouet de cet attribut fantôme et projette cette ombre s'en infatue, veut l'accroître, se damne. Non, on ne sait pas si c'est pur ou impur. »<sup>281</sup>

La question que ce passage pose s'attache à l'existence même du génie. Celui-ci existe-t-il *a priori* ? Sinon, s'engendre-t-il lorsque l'artiste commence son travail ? La position du narrateur par rapport à cette question reste vague et incertaine. Ce qui est clair, c'est qu'il semble, d'une part, accepter l'existence d'une faculté surhumaine nommée « le génie » et, de l'autre, diluer le côté sacré d'une telle acception. Ce type particulier du génie « se manifeste pourtant dans d'infimes effets ». Ces « infimes effets » ne sont que les gestes du poète au moment d'écrire :

« On sait que ces morceaux sont généralement infimes. On ne sait jamais s'ils sont parfaits, nous qui les lisons, ou si dans l'enfance on nous a soufflé qu'ils étaient parfaits, et nous le soufflons à notre tour à d'autres, sans fin ; et celui qui les écrit ne le sait pas davantage, plutôt moins, il ne le sait qu'à l'instant où il accouple les tringles, où s'emboîtant sans bavure comme mortaise et tenon sèchement elles exultent, se referment avec le bruit triomphant de mâchoires, et c'est fini ; et quand c'est fini de nouveau il tremble, le poète [...] À sa table donc il tremble comme un rat ; mais quand il sort, il veut qu'on aperçoive une espèce de nimbe sur sa tête, et qu'on le lui dise : car lui-même ne saurait le voir. »<sup>282</sup>

Le travail du poète, dans le passage ci-dessus, s'est assimilé à celui d'un menuisier et donc à un travail totalement physique n'ayant rien à voir avec une inspiration quelconque. Pourtant, il est empreint d'une certaine anormalité dévoilée par le tremblement du poète piégé dans les « mâchoires » de la création. Donc, bien que détaché de la doctrine romantique du génie, le travail de l'artiste dans *Rimbaud le fils* aussi bien que dans les autres textes déjà abordés, n'est pas privé d'une apparence insolite qui pourrait, à son tour, être un leurre. En réalité, l'artiste michonien est tout prêt à glorifier son travail humain, voire à le couvrir d'un voile divin. Dans *Rimbaud le fils*, cette pratique illusoire se répète quand le narrateur précise que Rimbaud sortant des moments d'écrire « veut qu'on aperçoive une espèce de nimbe sur sa tête, et qu'on le lui dise : car lui-même ne saurait le voir ». Ainsi, le génie au sens romantique du terme devient une pose, une apparition et non une vérité. Comme cette pose n'est pas originale, elle se transmet, comme un héritage précieux, de la main des grands à celle des jeunes :

---

<sup>281</sup> MICHON Pierre, *Rimbaud le fils*, op. cit., p. 36.

<sup>282</sup> *Ibid.*, pp. 35-36.

« Et les jeunes [...] attendaient que les poètes en titre, c'est-à-dire ceux dont le nom avait au moins une fois dans un contexte frôlé le mot génie, que ceux-là donc leur accordassent un petit rayon de ce nimbe invisible qu'ils étaient réputés avoir sur la tête ; et qui se transmet comme par bouture, du plus vieux au plus jeune [...] »<sup>283</sup>

Dans *Le Roi du bois*, la création artistique est mise en relief lors de la première rencontre du narrateur avec les peintres :

« Il arrivait aussi, et presque chaque jour, que quelques-uns vinsent dans mes pâtures ; ils mettaient pied à terre ; ils me faisaient une plaisanterie et je courrais m'accroupir un peu plus loin, d'où je les agaçais avec mon sifflet. Je les épiais entre les feuilles. Sans hâte ils se campaient, levaient le nez, humaient l'air, d'un grand regard neutre embrassaient les horizons, la fuite des sentiers, les troupeaux ; ils échangeaient quelques mots, hésitaient ou disputaient, soudain faisaient un grand geste et quelque chose avait l'air de bougrent les intéresser là-bas [...] ils se montraient donc ceci ou cela et je regardais par là-bas moi aussi, j'écarquillais les yeux pour voir ce qu'il y avait de si étonnant, une belle dormant dans ce bois et pourquoi pas y pissant, ou une vraie Notre-Dame enlevée en plein ciel, mais il n'y avait que des feuilles et de l'eau, du ciel. Je m'époumonais dans mon sifflet. L'extase saugrenue les quittait un peu, ils sortaient de leurs fontes leurs petites affaires, papiers et mines, se mettaient à l'aise, en tailleur sur leurs bottes ou assis sur un talus, et faisaient interminablement de petits dessins. »<sup>284</sup>

Ce passage mettant en scène des peintres qui travaillent en plein air évoque certainement « l'épisode crucial » de *Vie de Joseph Roulin*. Le témoin ici, tout comme dans *Vie de Joseph Roulin*, est un homme ordinaire sans aucune connaissance préalable de l'art, sauf qu'en l'occurrence la rencontre miraculeuse avec les peintres, au lieu de le faire penser à la question de l'art, le pousse à devenir lui-même peintre. De plus, ici, comme dans *Vie de Joseph Roulin*, les peintres se placent devant un paysage connu du témoin. Dans toutes les deux scènes, l'objet du désir est recherché par le regard du témoin dans l'étendue dont il partage la contemplation avec un autre (Van Gogh) ou les autres (les peintres du *Roi du bois*). En outre, le lieu de cette apparition dans les deux cas reste la nature. Il est à souligner la place dissimulée du narrateur dans les deux scènes et son voyeurisme traduisant le désir interdit que ces deux apparitions éveillent en lui.

---

<sup>283</sup> *Ibid.*, pp. 37-38.

<sup>284</sup> MICHON Pierre, *Le Roi du bois*, op.cit., pp. 30-32.

Malgré les similitudes existant entre ce passage et « l'épisode crucial » de *Vie de Joseph Roulin*, ces deux scènes se différencient l'une de l'autre sur un point important : les gestes du peintre au moment de travailler. À vrai dire, autant Van Gogh (aussi bien que Watteau dans « Je veux me divertir ») semble nerveux et aliéné lorsqu'il commence à peindre, autant les peintres dans le passage ci-dessus agissent bien calmement, sans hâte, attendant patiemment qu'une idée saisissante les passionne et les incite à prendre leurs pinceaux.<sup>285</sup>

Ce moment où ils commencent finalement leur travail est désigné, dans le texte, par le mot « ivresse ». Ce terme nous renvoie à une notion développée par Nietzsche dans son essai *Le Crépuscule des idoles* : l'ivresse de l'art. Avant d'aborder ce terme, il faut mettre l'accent sur ce que l'histoire de l'art peut nous offrir à ce sujet :

« La nouvelle image de l'artiste qui se développe au XVI<sup>e</sup> siècle s'exprime très clairement dans l'opinion selon laquelle c'est seulement lorsque l'enthousiasme complète l'œuvre de l'entendement que naissent « des idées merveilleuses et divines » (Vasari). C'est du même coup une exhortation à fonder sans équivoque l'acte créateur de l'artiste sur l'intériorité, sur son inspiration. Une image de l'artiste allait ainsi émerger : celui-ci réalise son œuvre poussé par un élan indomptable, dans un « mélange de fougue et de délire », dans une ivresse en quelque sorte. »<sup>286</sup>

Nietzsche dans les huitième et neuvième fragments du chapitre intitulé « Flâneries inactuelles » de son essai aborde la question de la psychologie de l'artiste comme suit :

« Pour qu'il y ait de l'art, pour qu'il y ait une action ou une contemplation esthétique quelconque, une condition psychologique préliminaire est indispensable : *l'ivresse*. Il faut d'abord que l'ivresse ait haussé l'irritabilité de toute la machine : autrement l'art est impossible. [...] L'essentiel dans l'ivresse c'est le sentiment de la force accrue et de la plénitude. Sous l'empire de ce sentiment on s'abandonne aux choses, on les force à prendre de nous, on les violente, - on appelle ce processus : *idéaliser*. [...] Dans cet état on enrichit tout de sa propre plénitude : ce que l'on voit, ce que l'on veut, on le voit gonflé, serré, vigoureux,

---

<sup>285</sup> Leur manière de peindre évoque la façon d'écrire de Michon lui-même. À une question sur sa pratique d'écriture, Michon répond comme suit : « - *Vous écrivez vite ou lentement ?* - À la fois très vite et très lentement. [...] En général, j'attends éperdument le moment où je désirerai suffisamment mon sujet pour pouvoir commencer. Une fois réellement commencé, ça va très bien et très vite. Il y a eu une telle rétention, une telle attente, un tel guet pétrifié, une telle peur que le don d'écrire ne revienne plus, que quand c'est parti, ça se règle en un mois ou deux - en matinées de deux mois. Enfin... Ça n'est pas aussi simple que ça : il y a des pannes, beaucoup de pannes. Mais le mouvement général est là : attente ou panne, et délivrance. Surgissement. » Voir : MICHON Pierre, *Le roi vient quand il veut*, op.cit., p. 103.

<sup>286</sup> KRIS, Ernst et KURZ, *La Légende de l'artiste*, op.cit., pp. 57-58.

surchargé de force. L'homme ainsi conditionné transforme les choses jusqu'à ce qu'elles reflètent sa puissance, - jusqu'à ce qu'elles deviennent des reflets de sa perfection. Cette transformation *forcée*, cette transformation en ce qui est parfait, c'est - de l'art. Tout, même ce qu'il n'est pas, devient quand même, pour l'homme, la joie en soi ; dans l'art, l'homme jouit de sa personne en tant que perfection. »<sup>287</sup>

Selon Paul Audi dans son essai intitulé *L'Ivresse de l'art. Nietzsche et l'esthétique* :

« L'ivresse, c'est en effet le nom que Nietzsche aura décidé de donner à cet « état physiologique » particulier dans lequel il ne nous est plus du tout permis de pouvoir prétendre à une quelconque maîtrise et calculabilité de notre action - dans lequel, donc, n'entrent plus en ligne de compte notre « volonté », notre « entendement », notre « raison », notre « imagination », notre « pouvoir de sentir », bref, où plus rien n'intervient de ce que l'on appelle généralement les facultés subjectives de l'homme, celles qu'il s'assigne lui-même en tant qu'il est un Je peux. [...] L'ivresse a ainsi, chez Nietzsche, une fonction très particulière et très précisément circonscrite : elle indique, elle atteste phénoménologiquement, elle *révèle* ouvertement l'excédence du Soi, au sens où, du fait de son excès, en vertu de l'hyperesthésie qui la caractérise, elle y donne spirituellement accès. Et c'est cette possibilité d'accès, qui donne enfin à l'art son véritable « contenu » - nous aussi bien dire : sa forme. »<sup>288</sup>

L'excédence dont Audi parle dans l'extrait ci-dessus marque largement les scènes de la création artistique que nous avons abordées tout au long de ce chapitre. Au sujet d'un exemple emblématique de ces scènes, soit la « scène cruciale » de *Vie de Joseph Roulin*, Elisabeth Arnould écrit :

« L'art, pour Roulin, est le monde de l'excès ou l'excès du monde. La forme s'y brouille, le sens y déborde. Et, dans ce tremblement général des choses et des reflets, dans le « trop chaud » du soleil, dans ces eaux où l'image se regarde et se noie, le tableau apparaît comme le débordement-même des apparences : cette vibration d'un monde inhabitable qui, trop semblable à lui-même, ne ressemble plus à rien. »<sup>289</sup>

Que ce soit comme Van Gogh « énerguemène », « hors de lui et pressé », ou comme Watteau « trop sérieux » et « offusqué », ou encore comme Piero della Francesca « méditant » et « renfrogné », il semble que les artistes de Michon ne peuvent créer que dans un « sentiment

---

<sup>287</sup> NIETZSCHE Frédéric, *Le crépuscule des idoles*, Traduction d'Henri Albert, Paris, GF Flammarion, 1985, pp. 132-133.

<sup>288</sup> AUDI Paul, *L'ivresse de l'art. Nietzsche et l'esthétique*, Paris, Le Livre de Poche., pp. 78-79.

<sup>289</sup> ARNOULD Elisabeth, « Portrait de l'artiste en facteur », art.cité, p. 119.

de la force accrue et de la plénitude », autrement dit dans une sorte d'ivresse qui fait en même temps éteindre la subjectivité et surgir l'excédence de la toute-puissance de l'artiste, ce qui aboutit à la création de l'œuvre d'art.<sup>290</sup> Un moment pareil se trouve dans *Les Onze* :

« Tiepolo peignant *a fresco*, quand c'est le moment, dans le petit moment où le plâtre prend, sans repentir, tout droit et sans retouche, sans humeur mais des pieds à la tête à lui-même adéquat, exultant dans le petit moment irréversible, debout au fin sommet d'un échafaudage qui bouge et même peut-être couché sur le dos sur les planches mal rabotées de ce qu'on appelle un échafaudage volant, une nacelle légère suspendue à des cordes, la petite nacelle de maestro, agitée, houleuse, sûre, le nez contre le plafond, des crampes dans le bras, avec le bleu qui goutte et lui coule sur la bouche [...] »<sup>291</sup>

Tout comme les exemples précédents, ici l'artiste paraît très sérieux, « sans humeur » et plongé entièrement dans son travail de sorte qu'il ne se rend compte pas du « bleu qui goutte et lui coule sur la bouche ». En même temps, il exulte « dans le petit moment irréversible ». Ce moment par sa précarité aussi bien que par son irréversibilité marque une expérience d'ivresse dans laquelle, comme Nietzsche l'a remarqué, l'artiste « enrichit tout de sa propre plénitude ».

---

<sup>290</sup> Michon dans ses entretiens indique ce sentiment : « Ce que je me demande, et peut-être ce que je demande à la littérature, est que la rédaction d'un texte soit une fabuleuse dépense d'énergie, aveugle mais très consciente, pleurante et riante, limitée dans le temps, comme la copulation. » Voir : MICHON Pierre, *Le roi vient quand il veut*, op.cit., p. 205. À ceci, il faut ajouter le style de Michon : « Laurent Jenny le montrait déjà dans un article fondateur, « Eloge de la phrase » : la phrase de Michon est ivre. » Voir : VIART Dominique, « Pierre Michon : un art de la figure », in : *Pierre Michon entre pinacothèque et bibliothèque*, op.cit., p. 26.

<sup>291</sup> MICHON Pierre, *Les Onze*, op.cit., p. 21.



## CHAPITRE 6

### L'artiste raté

Comme nous l'avons observé tout au long de cette partie, le devenir-artiste dans l'œuvre de Michon semble toujours un chemin difficile à parcourir. Une quantité d'artistes parvient, d'une façon ou d'une autre, à se frayer ce chemin et à trouver sa propre place dans le monde de l'art. Les textes de Michon abordent largement ce genre d'artiste. Cela dit, il en existe un autre que ces textes mettent en scène tantôt à l'arrière-plan (aux alentours des artistes réussis), tantôt au premier plan mais toujours en lien plus ou moins direct avec le premier type. Ce deuxième type, nous pouvons le qualifier d'artiste « raté », à savoir un homme *grosso modo* talentueux qui a voulu, à une étape de sa vie, devenir artiste, mais sans jamais pouvoir réaliser son rêve.<sup>292</sup> Otto Rank, dans *L'art et l'artiste*, distingue deux types de l'artiste raté (ou comme il le nomme : « l'artiste manqué ») :

« Dans ce genre de cas, nous trouvons soit des individus qui, bien que réellement productifs (étant nantis de dynamisme créateur), ne produisent rien, soit des sujets productifs dans le domaine artistique mais qui se sentent limités dans leurs possibilités d'expression. »<sup>293</sup>

Il s'agit d'un poète qui n'est pas devenu poète, un lion qui est devenu chien.<sup>294</sup> Selon Nathalie Heinich :

« [...] les artistes ratés [...] ne sont pas passés à la postérité, ces « isolés » sans maîtres, sans complices, sans suiveurs, dont l'œuvre se voit réduite à une bizarrerie dénuée de sens, une marginalité par défaut de maîtrise technique, un caprice de neuf ou un cauchemar de provocateur, voire une manifestation de démence [...] »<sup>295</sup>

Pourtant, parfois il n'est pas aisé d'identifier l'artiste raté, surtout de le distinguer d'un autre type malheureux, à savoir « l'artiste maudit ». Comme le dit Pierre Bourdieu :

---

<sup>292</sup> Bien sûr il existe d'autres définitions pour « l'artiste raté », par exemple celle que propose le peintre Francis Picabia ; selon lui : « Tous les peintres qui figurent dans nos musées sont des ratés de la peinture ; on ne parle jamais que des ratés ; le monde se divise en deux catégories ; les ratés et les inconnus. » Voir : JOUANNAIS Jean-Yves, *Artistes sans œuvres. I would prefer not to*, Paris, Hazan, 1997, p. 15.

<sup>293</sup> RANK Otto, *L'art et l'artiste. Créativité et le développement de la personnalité*, traduit de l'anglais par Claude Louis-Combet, Paris, Payot, 1984, p. 48.

<sup>294</sup> « [...] les poètes qui ne sont pas devenus poètes, les lions qui sont devenus chiens [...] » Voir : MICHON Pierre, *Trois auteurs*, op.cit., p. 24.

<sup>295</sup> HEINICH Nathalie, *La gloire de Van Gogh : essai d'anthropologie de l'admiration*, Paris, Minuit, 1991, p. 52.

« Le non-succès est en soi ambigu puisqu'il peut être perçu soit comme choisi, soit comme subi, et que les indices de la reconnaissance des pairs, qui sépare les « artistes maudits » des « artistes ratés », sont toujours incertains et ambigus, tant pour les observateurs que pour les artistes eux-mêmes [...] »<sup>296</sup>

L'expérience d'échec peut produire des conséquences dévastatrices sur la vie de l'artiste raté ou, *a contrario*, l'amener à réagir contre le malheur qui pèse sur lui en trouvant une échappatoire quelconque. Dans ce chapitre nous analyserons la question de l'artiste raté dans l'œuvre de Michon afin de trouver une réponse convaincante à cette question : Quelle est-t-elle la raison pour laquelle un artiste - et plus généralement un homme - n'arrive pas à réaliser son rêve en dépit de tous ses efforts ?

Le premier artiste raté qu'on trouve dans l'œuvre de Michon est, certes, lui-même. Dans « Vie de Georges Bandy », il raconte comment toutes ses tentatives d'écrire étaient vouées à l'échec :

« À Mourioux, mon enfer changea ; c'est à celui-ci que je me suis tenu désormais. Chaque matin, je posais la page sur mon bureau, et attendais en vain que la remplît une faveur divine [...] Elle ne vint pas. C'est que orgueilleusement janséniste, je ne croyais qu'à la Grâce [...] j'attendais qu'un bel ange byzantin, descendu pour moi seul dans toute sa gloire, me tendît la plume fertile arrachée à ses rémiges et, dans le même instant, déployant toutes ses ailes, me fît lire mon œuvre accomplie écrite à leur revers, éblouissante et indiscutable, définitive, indépassable. »<sup>297</sup>

Le mot « enfer » paru au début du passage ci-dessus, en opposition avec l'image de l'ange qui pourrait sauver le narrateur de l'impasse d'écrire, désigne l'aspect théologique de cette impossibilité, aspect d'ailleurs issu de la pensée janséniste selon laquelle l'acte de l'homme seul ne suffit jamais à réaliser sa volonté. Comme le remarque Wolfgang Asholt :

« [...] il [le narrateur de *Vies minuscules*] espère le miracle de la « Grâce », le mot est plusieurs fois répété (VM 165-169, six fois avec majuscule). Il correspond ainsi à la théologie du

---

<sup>296</sup> BOURDIEU Pierre, *Les règles de l'art : Genèse et structures du champ littéraire*, Paris, Seuil, coll. « Points », 1998, p. 358.

<sup>297</sup> MICHON Pierre, *Vies minuscules*, op.cit., pp. 165-166.

*Nouveau Testament*, surtout paulinienne, pour laquelle la grâce divine et non pas les mérites humains est la condition nécessaire pour réaliser la vocation [...] »<sup>298</sup>

Dans ce sens, ce que l'homme réussit à faire n'est qu'un simple moyen pour que s'incarne la volonté divine. Le manque de ce don est suivi, chez le narrateur, d'une insuffisance décevante de toutes les mesures qu'il prend pour écrire ; même s'il renonce à tous ses liens avec la société, même s'il se croit auteur et imite avec passion et conviction le style, voire la manière de vivre, des grandes figures qui l'influencent, il n'arrivera à rien écrire jusqu'à ce que la Grâce ne se révèle à lui. À la fin du livre, le lecteur tient compte du fait que ce récit de ratage, tout comme les autres anecdotes narrées, n'était qu'un prétexte caché à préparer cette grâce si attendue et à rédiger finalement le livre :

« [...] j'aurais voulu écrire du haut de ce vertigineux moment, de cette trépidation, exultation ou inconcevable terreur, écrire comme un enfant sans parole meurt, se dilue dans l'été : dans un très grand émoi peu dicible. Nulle puissance ne décidera que je n'y suis en rien parvenu. »<sup>299</sup>

Dans une perspective plus vaste, l'ensemble de *Vies minuscules* n'est, en fin de compte, que l'histoire des ratés de la campagne :

« Les *Vies minuscules* racontent l'histoire de gens qui naissent avec de grands appétits, qui auraient pu devenir de grands poètes, de grands évêques, s'ils n'étaient pas nés dans un lieu rural, et qui, par le fait des circonstances, mais de leur volonté d'échec aussi, sont devenus des misérables. »<sup>300</sup>

Sylviane Coyault écrit à ce propos :

« Parce qu'ils prennent tous leur départ d'un drame du langage, parce qu'ils sont présentés comme des doubles du narrateur, parce qu'enfin ils sont désignés comme ses ancêtres - réels ou figurés -, les personnages de *Vies minuscules* peuvent être observés comme des figures du moi créateur. Tous présentent des symptômes assimilables à une vocation. Comme il fallait s'y attendre, aucun ne devient l'écrivain ni le Prince selon son cœur. »<sup>301</sup>

Au début de « Fie-toi à ce signe », comme nous l'avons déjà remarqué, Lorentino se souvient avec regret des moments où il était au service de Piero della Francesca. Il regrette de ne pas

---

<sup>298</sup> ASHOLT Wolfgang, « Vocations littéraires dans l'œuvre de Pierre Michon », in : *Pierre Michon. La lettre et son ombre*, op.cit., p. 428.

<sup>299</sup> MICHON Pierre, *Vies minuscules*, op.cit., p. 248.

<sup>300</sup> MICHON Pierre, *Le roi vient quand il veut*, op.cit., p. 169.

<sup>301</sup> COYAULT-DUBLANCHET Sylviane, *La province en héritage*, op.cit., p. 84.

être devenu un grand peintre comme son maître. Ainsi, en pensant à sa fille, il n'arrive pas à dissimuler son sentiment d'humiliation :

« Ma main à moi n'est bonne qu'à tuer le cochon, à peindre un saint rustre pour un rustre. »<sup>302</sup>

Ce qui distingue Piero della Francesca de son disciple, c'est son pouvoir de tirer de la réalité précaire une œuvre plus vraisemblable que la réalité elle-même. Lorentino incapable d'exercer une telle magie, et privé de tout talent artistique, se trouve condamné à toucher les commandes les plus médiocres. Comme le note Christine Jérusalem :

« Lorentino est un peintre que tout voue au minuscule : sa taille, sa vie, son œuvre. Sa peinture est symboliquement présentée sur le mode du détail, du fragment : « ... je peignais des raccords, un bouquet d'arbres, un reflet glacé sur un chapeau glacé d'Orient », des « reflets de cuirasses », « un bout de ville ». »<sup>303</sup>

Comme nous l'avons déjà remarqué, Lorentino n'a pas joué le rôle d'un vrai maître pour son propre apprenti. Ce manque réside dans son ignorance en ce qui concerne le savoir et la maîtrise qu'il faut transmettre. Le « seul qui compte », c'est-à-dire l'essentiel pour devenir artiste, Lorentino ne le connaît pas pour pouvoir le confier à un jeune artiste :

« Comment Piero, qui les atteignait indubitablement, ou Vélasquez, auraient-ils foi dans les arts, puisqu'ils savent que les arts, quels que soient le travail et l'apprentissage, ne sont que du code, s'il n'y a pas cette colère et cette charité en même temps ? Alors que quelqu'un qui n'y arrive pas vraiment, comme ce Lorentino, s'imagine que c'est le coup de main, la force créatrice comme on dit maintenant, et non pas du tout quelque chose de plus fort et de plus affronté dans l'homme lui-même. »<sup>304</sup>

Ainsi, la différence entre le grand peintre et le peintre sans génie se révèle assez clairement. En vérité, le grand peintre détient un secret qu'il est incapable de transmettre, par l'intermédiaire de la parole, à ses disciples. Il peut seulement désigner ce secret par les gestes qu'il accomplit au moment de créer. Le peintre raté, dépourvu d'un tel secret, ne peut qu'enseigner un travail régulier sur la matière de l'art. Étant donné que Bartolomeo n'a pas un modèle privilégié à imiter, ni même un vrai maître à suivre, il ne devient naturellement pas un bon peintre :

---

<sup>302</sup> MICHON Pierre, *Maîtres et serviteurs*, op.cit., p. 97.

<sup>303</sup> JÉRUSALEM Christine, « *Maîtres et serviteurs* de Pierre Michon : le manteau d'un récit », in : *Pierre Michon, l'écriture absolue*, op.cit., p. 95.

<sup>304</sup> MICHON Pierre, *Le roi vient quand il veut*, op.cit., p. 91.

« Il n'aurait pas de spectres sur l'épaule, pas de cavaliers taillés à même la pierre tombale, Bartolomeo ; il ne serait pas un bon peintre. »<sup>305</sup>

La position de Lorentino par rapport à « l'art » est ambivalente : il y croit, il s'y efforce et malgré tout il ne parvient pas à se l'approprier :

« Il avait foi dans les arts, Lorentino, et plus que Piero peut-être, puisqu'il n'atteignait pas vraiment les arts et pourtant tout entier était dedans ; ne les relançait pas ; souffrait de ne savoir les relancer [...] »<sup>306</sup>

Le passage ci-dessus montre une autre caractéristique du travail d'un artiste éminent, caractéristique qu'on ne trouve pas chez un artiste raté. Cet aspect consiste au fait que le grand artiste non seulement s'inclut totalement à son travail, mais aussi relance l'art et le fait continuer, sous un jour nouveau. C'est alors que l'artiste raté, bien que pleinement voué à son art, ne parvient pas à le faire avancer. C'est d'ailleurs le trait qui distingue le génie artistique d'un travail accompli selon les modes déjà connus et habituels. Comme l'explique Otto Rank :

« [...] la notion de génie, [...] *du point de vue artistique* [...] implique le style individuel qui, certes, continue d'adhérer à des exemples que l'esthétique ultérieure érigeria en lois explicites - mais qui, déjà, est libre et autonome en son divin pouvoir créateur, et qui crée des formes nouvelles à partir de ce qui lui est extérieur. »<sup>307</sup>

La mauvaise conséquence (économique, sociale et psychique) de l'échec de Lorentino sur sa carrière ne se borne pas à lui seul ; sa femme aussi se trouve malheureuse :

« [...] elle pensait alors que son petit amoureux [...] aurait de beaux pourpoints ; qu'avec cette vanité, cette pose, cette bouderie, il serait lui aussi fêté et couvert d'or dans les cours, à Urbin, à Rimini, chez le Saint-Père, et qu'avec son échec à donner le branle aux trompettes mais sa réussite chez les princes, [...] il offrirait à Diosa des robes et des servantes. Elle était bien loin de son compte. »<sup>308</sup>

En effet, l'échec de Lorentino anéantit tous les espoirs que sa femme avait attachés à leur avenir de couple. Ce qu'elle attendait de son amant n'est pas proprement l'art lui-même, mais ce qu'on obtient par la réussite dans l'art : la richesse et la gloire.

---

<sup>305</sup> MICHON Pierre, *Maîtres et serviteurs*, op.cit., p. 100.

<sup>306</sup> *Idem*.

<sup>307</sup> RANK Otto, *L'art et l'artiste. Créativité et le développement de la personnalité*, op.cit., p. 47.

<sup>308</sup> MICHON Pierre, *Maîtres et serviteurs*, op.cit., pp. 103-104.

Lorentino, pour sa part, pense que c'est en raison de la disgrâce de la Providence qu'un destin si malheureux lui a été assigné dans son art aussi bien que dans sa propre vie :

« La Providence, pensa-t-il, ne peut à ce point se jouer d'un homme. Il s'installa dans cette idée, il en fit amèrement le tour. »<sup>309</sup>

Cette idée l'amène à se souvenir de son échec dans le concours artistique organisé à Sienne. Au sein de ce souvenir, comme nous l'avons déjà étudié, il existe un moment symbolique où le jeune Lorentino, triste de ne pas avoir réussi dans le concours, s'enrage contre une grappe de raisin qui lui semble « un fruit désastreux » dans lequel il reconnaît « le monde » :

« Il voyait le monde, dans cette grappe ravagée et vive comme la mémoire : c'était l'allégresse des cloches sur une ville qui vous chasse ; c'était Piero qui peignait trop bien [...] c'était d'avoir vu travailler cette main et de travailler quand même avec une autre main [...] »<sup>310</sup>

La grappe ravagée n'est véritablement que l'image de l'espoir perdu du jeune peintre, car c'est en voyant ce petit « monde » qu'il s'aperçoit de l'incompétence de sa propre main par rapport à celle de son maître. Mais Lorentino peut-il encore imaginer une esquive pour détourner son sort tragique ? Le texte s'est polarisé autour de la recherche d'une solution finale pour ce problème. La structure du récit fondée sur les mouvements du présent vers le passé et *vice versa* s'accorde bien avec cette recherche existentielle. Ainsi, à la suite du récit, le souvenir de la visite que Lorentino et son fils rendent au vieux maître dans la ville de Borgo relance chez l'ancien disciple, après une longue période d'arrêt, l'espoir de délivrance et de gloire.

Pourtant, Lorentino tout seul ne peut rien faire pour se libérer de la honte de ne pas être un grand peintre, une honte incarnée dans l'image d'un vent « qui traînait là-haut de grandes paroles railleuses »<sup>311</sup> ; pour ce faire, il a besoin d'une vision, d'une voix, disons plutôt : une Grâce. Celle-ci s'avère dans le rêve qu'il fait la nuit où il se souvient de sa dernière rencontre avec le maître. Dans ce rêve, il voit d'abord saint Martin et ensuite, Piero della Francesca. Le changement de statut du disciple commence par la leçon particulièrement artistique que lui donne saint Martin :

---

<sup>309</sup> *Ibid.*, p. 104.

<sup>310</sup> *Ibid.*, p. 109.

<sup>311</sup> *Ibid.*, p. 119.

« De cette voix [...] le saint reprit : « ce que tu appelles tes maîtres, qui, crois-tu, fut leur commanditaire ? » Lorentino en un éclair vit Piero. « Et qui donc est le tien depuis si longtemps et ne t'oublie pas, quoique tu fasses traîner ta commande ? Eux l'ont reconnu dans l'instant qu'ils ont touché leur premier pinceau. Mais toi, tu crois que c'est Sixte, Sigismond, Piero ou un paysan qui veulent qu'on leur peigne un tableau. Que veux-tu qu'ils en fassent ? » »<sup>312</sup>

La leçon du saint Martin consiste à voir dans la création artistique son côté involontaire et instantané, côté qui met ce travail à la lisière de l'inconnu ; faute d'une maîtrise totale sur son travail, faute d'un savoir préétabli sur ce que serait l'art, l'artiste s'offre entièrement à sa faculté d'imagination qui lui apporte des éclats de l'inconnu. Ce pouvoir de se laisser porter par les suggestions de l'inconnu est effectivement ce qui manque au vieux disciple pour devenir un grand artiste. Cependant, il existe un deuxième volet pour ce drame dans lequel l'ordre des rôles se renverse, cette fois dans le rêve du disciple, pour placer au même niveau celui-ci et son maître. Cet ébranlement a lieu aux environs de la fin du rêve, juste après le départ du saint, quand le disciple voit son maître s'approcher de lui :

« Lorentino dans le noir revit Piero, mais il ne l'avait jamais vu ainsi, c'était comme si Piero était son frère. Comme s'il était avec Piero ils allèrent tous les deux en pensée dans San Francesco [...] »<sup>313</sup>

La visite qu'ils rendent ensemble à l'église d'Arezzo où ils réalisaient auparavant une parfaite relation maître-disciple est au service de la mise en relief de cette fraternité. Ce changement de posture, bien qu'onirique, en déclenchant le pouvoir de créer chez le vieux disciple le fait sortir *in fine* de son ratage. Le narrateur remarque cette émancipation par la vision que fait le disciple dans le même rêve :

« Il voulut voir ce signe aussi dans les yeux de Piero, mais Piero avait disparu, Lorentino était tout seul. Il vit le grand commanditaire. »<sup>314</sup>

Toutefois, c'est une fausse émancipation, parce que l'œuvre qui en sort, bien que magistrale, est confrontée à l'ironie du sort. Comme l'explique Christine Jérusalem :

« Le portrait de saint Martin peint par Lorentino est en effet voué spectaculairement à l'oubli et à l'effacement. En premier lieu, il est détourné de sa fonction votive puisqu'on s'en sert pour boucher un trou. Ce n'est pas seulement la notion de tableau qui se perd mais celle de figure :

---

<sup>312</sup> *Ibid.*, p. 124.

<sup>313</sup> *Ibid.*, p. 125.

<sup>314</sup> *Ibid.*, p. 126.

l'œuvre, sous l'effet de l'eau et du soleil, se gondole et devient horrible : saint Martin est défiguré jusqu'à ne plus avoir « du tout de visage ». Le tableau ne fait plus plier les genoux des fidèles mais provoque le rire. L'image disloquée, grimaçante, retrouve une dimension carnavalesque. Elle finit par être l'objet d'un double effacement. Effacement matériel : le tableau devient de la suie, rejoignant en cela les fresques couleur de cendre de Piero ; effacement mnésique : il n'est plus contemplé par personne. L'œuvre se résorbe dans un « rien » que l'on jette, dans ce trou noir si présent dans l'œuvre de Michon. »<sup>315</sup>

Dans *Rimbaud le fils*, contrairement au texte précédent, l'artiste raté est représenté en marge de l'artiste réussi. De plus, dans ce livre nous avons affaire à plusieurs artistes ratés, le premier d'entre eux étant le professeur de rhétorique de Rimbaud au collège de Charleville, Georges Izambard :

« Et parmi toutes ces figures de distributions de prix [...] apparaît pour nous celui, fameux à sa façon, du poète Georges Izambard. [...] La tringle aime qui elle veut. Il voulait être Shakespeare lui aussi, dans son adolescence [...] Le poète Izambard tient pour l'éternité la chaire de rhétorique au collège de Charleville, le professeur Izambard ; il a pour toujours vingt-deux ans, sa vie longue est lettre morte, et les recueils que pourtant il composa et publia plus tard, c'est au regard du temps comme s'il avait pissé dans un violon. »<sup>316</sup>

Le portrait que dessine le texte au sujet d'Izambard s'accorde adéquatement avec le jugement qu'on lui porte aujourd'hui comme à la fois un grand découvreur de talent et un poète, malgré tout, mineur. Partant de cet angle critique, le narrateur imagine Izambard « dans le gouffre ». Izambard ressemble à Lorentino qui « avait foi dans les arts [...] et plus que Piero peut-être, puisqu'il n'atteignait pas vraiment les arts et pourtant tout entier était dedans [...] » Dans *Rimbaud le fils*, à la suite de *Vies minuscules* et « Fie-toi à ce signe », la notion de la Grâce est une autre fois mentionnée. À vrai dire, comme dans les textes précédents, ici c'est toujours elle qui choisit ses destinataires : « La tringle aime qui elle veut. » La Grâce, ainsi représentée, n'est pas une faculté neutre ; elle agit à son gré et couronne qui elle veut. C'est la raison pour laquelle, il semble tout à fait compréhensible si Izambard ne devient pas le grand poète qu'il désire être, en dépit de son ambition et de l'effort dont il fait preuve. N'ayant pas réussi dans sa carrière de poète, son désir s'arrête au même âge (ou presque) où Rimbaud abandonne la littérature. Ce point aggrave le contraste qui les confronte l'un à l'autre. Les deux, dans leur adolescence - et au cas de Rimbaud, peut-être dans l'enfance - ont rêvé de

---

<sup>315</sup> JÉRUSALEM Christine, « *Maîtres et serviteurs* de Pierre Michon : le manteau d'un récit », art.cité, p. 96.

<sup>316</sup> MICHON Pierre, *Rimbaud le fils*, op.cit., pp. 25-26.



devenir un poète à la hauteur de Shakespeare. L'un a pu réaliser ce rêve alors que l'autre y a échoué. Ainsi, l'un se résigne à voir - et à admirer - comment l'autre (son propre élève) fait des progrès, tandis que sa propre place dans la littérature se limite au rôle secondaire et infime du « témoin ».

Comme nous l'avons noté plus haut, la notion de l'artiste raté dans *Rimbaud le fils* connaît plusieurs exemples. Le deuxième chapitre du livre nous en présente un autre ; il s'agit, cette fois, de Theodore de Banville :

« On ne dit plus rien de Banville, lui aussi pissa dans un violon [...] Si on en croit les morceaux d'anthologie [...], Banville n'était pas un poète famineux - du moins il ne nous paraît plus tel, et de son vivant il le parut : quelqu'un s'est trompé dans cette affaire, Baudelaire ou vous, moi ou Sainte-Beuve, Rimbaud ou la postérité de Rimbaud, comment savoir, les hommes de lettres sont futiles. [...] On ne l'a pas lu. Mais on sait, parce qu'on en a lu d'autres, que lui aussi fut d'une prodigieuse précocité, reçut à son berceau les dents longues et le pur amour, les bottes de sept lieues, vint de Moulins comme d'Ajaccio Bonaparte et de Charleville Rimbaud avec la volonté forte d'en finir avec la vieillesse poétique, et lança fièrement dans Paris ces *Cariatides* dont nul, dit Baudelaire, ne voulait croire qu'elles fussent écrites par un jeunot de dix-huit ans. »<sup>317</sup>

Ce qui lie, au début de ce passage, la figure de Banville à celle d'Izambard, c'est l'expression « pisser dans un violon » qui évoque une besogne vaine et insensée ; pourtant, Banville paraît plus malheureux que l'instituteur de Charleville, car, comme le narrateur l'indique, il ne profite pas du mystère qui enveloppe la personnalité d'Izambard ; en d'autres termes, sur lui, au contraire d'Izambard, tout est bien clair : nous connaissons l'histoire de sa vie, les poèmes - aujourd'hui oubliés - qu'il a composés et les hommes de lettres qui lui ont favorisé, à l'époque, la réputation d'être grand poète : Baudelaire et Sainte-Beuve. Ce savoir pourrait nous mener à considérer sa renommée comme fausse, bien que le narrateur ne sache plus à qui s'adresse la responsabilité d'une erreur si grave.

Il existe un autre point commun entre Banville et Izambard : c'est que tout comme Izambard, Banville a voulu, dans son adolescence ou - peut-être - enfance, devenir un grand poète. De ce point de vue, étant « d'une prodigieuse précocité » il se rapproche aussi de Rimbaud. Sa destinée ressemble à celle du poète d'Ardennes : comme Rimbaud, il vient d'un milieu rural et se fait connaître très tôt (à l'âge de dix-huit ans) à Paris ; de plus, il était lui aussi dans sa

---

<sup>317</sup> *Ibid.*, pp. 38-39.

jeunesse imprégné d'une volonté ferme d'inventer une nouvelle forme de poésie. Cela dit, il convient de poser une question : quel est-t-il le facteur qui détermine cette distribution inégale des rôles ? Autrement dit, pour quelle raison de deux poètes d'un talent précoce et prodigieux, l'un réussit tandis que l'autre tombe dans le gouffre du temps ? Le narrateur répond implicitement à cette question dans un passage de sa déambulation moitié-fictive moitié-documentaire sur les traits saillants de la vie et du caractère de Banville :

« Enfin par Verlaine on sait très précieusement qu'il ressemblait de façon frappante au Gilles de Watteau [...] »<sup>318</sup>

La réponse à la question que nous avons posée plus haut est contenue dans l'analogie établie par le narrateur entre Banville et Gilles de Watteau. Gilles n'étant qu'un comédien de la commedia dell'arte est un personnage de second rôle qui apparaît, pour la première fois dans « Je veux me divertir », afin de jouer le rôle du modèle de Watteau pour le portrait qui se trouve aujourd'hui au Louvre (Figure V), portrait sur lequel il semble « immobile, les bras ballants, revêtu d'un satin aussi candide que son esprit est vide [...] »<sup>319</sup>

Banville, comparé avec Gilles, est rabaisé implicitement au niveau d'un personnage médiocre. La suite du passage ci-dessus éclaire la raison d'un tel rabaissement. Cette raison n'est que l'évaluation de la postérité selon laquelle les poèmes de Banville ne sont, en dernier ressort, que « des calembredaines néoclassiques ».

L'autre figure ratée de ce texte est Étienne Carjat que le narrateur présente au chapitre VI. Carjat, dans ce chapitre, fait figure d'un artiste marginal dont la renommée dépend principalement de celle des figures illustres de son temps :

« On le voit passer en coup de vent dans celles des autres, celles de Baudelaire, de Courbet, de Daumier, du Vieux, à cause de la vénération qu'il avait pour eux, qu'ils ne lui rendaient pas, à cause de l'amitié qu'il avait pour eux, que certains lui rendirent, à cause de la boîte noire aussi dans laquelle il les a mis par la grâce des halogénures d'argent. »<sup>320</sup>

L'abondance des noms qui entourent Carjat (Baudelaire, Courbet, Daumier, Nadar et Hugo) indique la dépendance que nous avons relevée plus haut. Sa relation avec ces maîtres semble assez compliquée, car en dépit de la vénération et de l'amitié qu'il montre envers eux, il n'est

---

<sup>318</sup> *Ibid.*, p. 40.

<sup>319</sup> STAROBINSKY Jean, *L'invention de la liberté*, suivi de : 1789, *les emblèmes de la Raison*, op.cit., p. 82.

<sup>320</sup> MICHON Pierre, *Rimbaud le fils*, op.cit., pp. 85-86.

pas bien accueilli de leur part ; à vrai dire, il semble condamné à mener une vie d'artiste toute en parasite. Mais pourquoi une telle condamnation ? Quelle est-t-elle la raison véritable de ce ratage ? Le narrateur précise que Carjat n'a pas consacré toute sa vie à son art, ni à un seul art :

« [...] il ne voulut pas savoir à temps qu'il faut passionnément embrasser une seule manie, un *art* comme on dit, mais un seul, s'y tenir, féroce, s'enfermer avec comme dans un sac au fond de quoi on a jeté la mère qu'on a, les enfants qu'on n'aura pas, tous les hommes, et sur ce grand piétinement broder le travail ténu qui vous changera en fils perpétuel. Car l'œuvre est de race ogresse. Carjat avait peur de dévorer et d'être dévoré : aussi avait-il poussé un peu sa manie pour faire de la place à une épouse, à la petite fille qu'il avait d'elle ; et comme sa manie elle-même, toute seule et monolithe lui faisait peur, il l'avait coupée en morceaux et exerçait plusieurs arts ; il était photographe certes, mais peintre aussi et homme de théâtre ; et son vœu le plus cher au-delà de ces apparences était qu'on le prît pour un poète, car il se croyait tel [...] »<sup>321</sup>

Le problème de Carjat vient de ce qu'il n'a pas un but précis pour sa vie et son art. Le manque d'un tel but l'incite à renoncer, en même temps, à deux choses : l'une, c'est une vie entièrement vouée à l'art ; dans ce sens, il essaie de repousser l'art, autant que faire se peut, afin d'avoir une vie conjugale tranquille et aisée ; l'autre, c'est une carrière consacrée à un seul art, car il se montre passionné pour tous les arts qui lui paraissent praticables : peinture, théâtre et poésie.

À part Izambard, Banville et Carjat, *Rimbaud le fils* met en scène d'autres figures ratées ; ces dernières sont des interprètes de la vie et de l'œuvre de Rimbaud :

« Tous ces livres écrits sur Rimbaud [...] sont sortis de la main du Gilles. »<sup>322</sup>

Le Gilles ici n'est que l'ensemble des interprètes renommés de Rimbaud : Mallarmé<sup>323</sup>, Claudel, Breton<sup>324</sup> et Michon lui-même.<sup>325</sup>

---

<sup>321</sup> *Ibid.*, pp. 86-87.

<sup>322</sup> *Ibid.*, p. 53. Sur ce point, Dominique Viart écrit : « [...] tous les textes consacrés à Rimbaud instituent une figure qui ne dit pas Rimbaud mais la fascination que le poète exerce sur ceux qui le lisent. Le savoir tient ainsi lieu de caution à une pensée qui éprouve son insuffisance devant la réalité d'un sujet qui lui échappe. Aussi toutes les constructions positivistes de la modernité qui assignent à Rimbaud une fonction fondatrice ne font que masquer sous la certitude théorique une sidération qui les laisse muettes. Sous les espèces de cette caricature du critique en Gilles, c'est en effet la question même de la « modernité » et de ses fondations aussi imprécises qu'impeccables que Michon interroge [...] » Voir : VIART Dominique, « Les « fictions critiques » de Pierre Michon », in : *Pierre Michon, l'écriture absolue*, op.cit., p. 216.

La difficulté de ces interprètes résulte de la vie de Rimbaud, une vie comparable à l'existence d'une comète, courte, brillante et inattendue. Ce modèle de vivre, comme le narrateur l'indique, peut « enfariner » celui qui décide de l'aborder et de le gloser. Ainsi, le travail de l'interprète sur un tel poète est *a priori* condamné à l'échec, un échec qui le situe au même rang que celui de Banville et d'Izambard :

« Hélas, Rimbaud a le don d'enfariner ceux qui l'approchent : et ce disant mes mains pendent, je m'enrhume ; si je bats mes basques il en sort de la farine. Mais j'imagine parfois, et tous les Gilles avec moi assurément l'imaginent, [...] nous imaginons que se tient devant nous un garçon de haute taille qui avait lui aussi de grandes et grosses mains, ouvrières et comme *blanchisseuses*, dit Mallarmé, un garçon qui pour épousseter sa propre farine se battit les flancs jusqu'à la mort par des rimes, des renoncements aux rimes, des refus, des travaux de chiourme ; qui pour faire mine d'être libre, de n'être pas de ce monde-ci, de n'être pas de Charleville, de n'avoir pas pour mère la pauvre Cuif, referma sur nous la chiourme moderne ; - j'imagine que ce garçon très las est devant nous, planté sur ses grandes godasses nous regarde et laisse pendre ses grosses mains. [...] avec beaucoup d'étonnement il regarde dans notre main qui pend l'innombrable, la futile glose rimbaldienne. Mille fois il lit son nom, puis le mot *génie*, puis le vieux mot *archange*, puis les mots : *absolument moderne*, puis d'illisibles chiffres, et puis encore son nom. Il relève ses yeux dans les nôtres ; et nous restons là face à face, immobiles, babas, vieillots, les pins d'Italie derrière nous sont suspendus sans un souffle d'air, [...] Rimbaud de nouveau a bondi dans sa danse, nous voilà seuls la plume à la main. Nous annotons la Vulgate. »<sup>326</sup>

Ce passage nous donne à découvrir, à la fois, deux Rimbaud ; l'un qui laisse « immobiles, babas, vieillots » tous ses interprètes, qui produit un « effet de fascination »<sup>327</sup>, qui paraît d'un coup à leur disposition et qui disparaît juste avant que puisse avoir lieu une interprétation

---

<sup>323</sup> Les allusions à Mallarmé vont au-delà de citer tout simplement son nom ; en effet, certaines expressions du texte intitulé « Arthur Rimbaud » se trouvent dans *Rimbaud le fils*, expressions telles que « météore », « blanchisseuse » et « s'opérer vivant de la poésie ». Voir : MALLARMÉ Stéphan, *Œuvres complètes*, Tome II, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la pléiade », 1998, pp. 121 et 125.

<sup>324</sup> Michon : « Mais il est vrai que même Claudel et Breton, les plus grands donc, lorsqu'ils parlent de Rimbaud, sont particulièrement idiots. » Voir : MICHON Pierre, *Le roi vient quand il veut*, op.cit., p. 53.

<sup>325</sup> Michon : « J'ai longtemps été ce Gilles qui ne pouvait pas écrire, je le raconte dans les *Vies minuscules*. » Voir : *Ibid.*, p. 37. À ceci, il ajoute : « [...] c'est peut-être le même narrateur, celui qu'on appelle une fois *Pierrot* dans les *Vies minuscules*, ce curé qui pose pour un *Pierrot* dans le *Watteau*, implicitement ce *Piero*, fils du peintre, dans le *Lorentino*, et tout à fait explicitement le *Pierrot* (Gilles) de *Watteau* que je donne pour l'auteur de mon *Rimbaud*. C'est celui qui ne peut pas écrire, qui écrit tous ces récits. » Voir : *Ibid.*, pp. 38-39.

<sup>326</sup> MICHON Pierre, *Rimbaud le fils*, op.cit., pp. 55-56.

<sup>327</sup> Michon dit à ce propos : « Lorsqu'on approche de lui il y a un effet de fascination qui annule les réflexes critiques. » Voir : MICHON Pierre, *Le roi vient quand il veut*, op.cit., p. 53.

quelconque ; c'est pour cette même raison que le narrateur parle de « la futile glose rimbaldienne ». L'autre Rimbaud est un Gilles comme les autres ; ce qui nous conduit à tirer cette conclusion est, avant tout, le geste du poète, un geste que le narrateur décrit par presque les mêmes mots qu'il a déjà utilisés pour parler de la réaction des Gilles devant une telle « comète ». Au début de ce passage, le narrateur parle de ses propres mains qui « pendent » et nous voyons plus tard que Rimbaud dans l'imagination des Gilles fait le même geste en laissant « pendre ses grosses mains » ; il faut rappeler que quelques lignes avant cette description, Rimbaud est décrit comme « un garçon de haute taille qui avait lui aussi de grandes et grosses mains, ouvrières et comme *blanchisseuses*, dit Mallarmé, un garçon qui pour épousseter sa propre farine se battit les flancs jusqu'à la mort par des rimes ». La « farine », à la fin de cette phrase, est l'élément qui relie Rimbaud à ses interprètes. Alors, il semble évident, à travers ces détails infimes, que le narrateur veut bien qualifier (ou disqualifier) Rimbaud - tout comme ses interprètes - de Gilles, un poète réussi mais un homme raté<sup>328</sup> « qui pour faire mine d'être libre, de n'être pas de ce monde-ci, de n'être pas de Charleville, de n'avoir pas pour mère la pauvre Cuif, referma sur nous la chiourme moderne [...] ».<sup>329</sup>

Même dans la représentation de Rimbaud en tant que poète réussi, il existe une sorte d'ignorance concernant l'importance de son œuvre qui met en question la notion même de la réussite littéraire. En effet, selon le narrateur, Rimbaud devant ses interprètes ne sait plus ce que c'est « le génie » ; même son propre nom lui semble étranger.

*Le Roi du bois*, contrairement aux textes déjà étudiés, donne la voix à l'artiste raté lui-même :

« Qu'il peigne encore, si ça lui chante. Qu'il se confise dans sa dévotion. Moi aussi je fus peintre, et maintenant je suis prince. Presque prince : je règne sur les piqueurs et les meutes, les équipages et la livrée, les carrosses ; je règne aussi sur les forêts ; je suis en ce bas monde connétable et videur de pots, factotum de Monseigneur de Nevers le duc Charles, qui tient Mantoue. »<sup>330</sup>

À propos de cette ouverture, Christine Jérusalem écrit :

---

<sup>328</sup> Surtout si nous relevons l'adverbe « aussi » avant « de grandes et grosses mains ».

<sup>329</sup> En vérité, comme le remarque Yves Bonnefoy, Rimbaud a échoué dans sa propre vie : « Il a échoué, répétera-t-on, et c'est vrai qu'il en fut ainsi pour ce qu'il en est de sa propre vie, c'est-à-dire des biens qu'il a rêvé d'avoir et qu'il n'a pas eus. Son espoir absolu ne lui a valu, après des instants de joie illusoire, qu'un long crépuscule de l'existence et beaucoup d'amertume, certainement. » Voir : BONNEFOY Yves, *Notre besoin de Rimbaud*, Paris, Seuil, 2009, p. 245.

<sup>330</sup> MICHON Pierre, *Le Roi du bois*, op.cit., p. 10.

« [...] l'ouverture du récit sonne comme une fermeture, un étranglement de la conscience, une contraction du sujet replié dans un passé perdu. Car le statut de Desiderii, au moment où il raconte sa vie, a changé. Il n'est plus le porcher des collines de Tivoli, celui qui contemplant les troupeaux, les étables et la terre pourrie. Il n'est plus l'assistant de Claude le Lorrain, qu'il a accompagné pendant vingt ans. Gian Domenico Desiderii est désormais, au moment où il raconte la genèse de son destin, le connétable de Mantoue car il a préféré être « Roi du bois » plutôt que prince de la peinture. Affirmation altière qui masque mal la désillusion d'une vocation ratée et qui a « un goût de vase même quand il fait soleil ». [...] La vocation ratée du peintre explique en partie son ressentiment. »<sup>331</sup>

Ce qui, en prime abord, désigne le ratage de ce personnage, c'est le ton de son énonciation, un ton cynique et enragé, plein de désinvolture et de volonté de puissance, et de toute façon en lien délicat avec l'épigraphe du récit :

« La citation d'Ovide mise en épigraphe au récit (« Leur visage respire la colère ; au lieu de paroles ils font entendre des grondements ; comme chambres, ils fréquentent des forêts. ») est emblématique de cette posture et de cette réaction du personnage : quand la création artistique a marqué ses limites et celles de son pouvoir de sublimation, ne reste que le grondement comme expression de la colère et frénésie de la dépense - ne restent que les bois à hanter, cet espace hors civilisation, de la cruauté sans limites où se côtoie l'élémentaire de la barbarie. »<sup>332</sup>

Le narrateur commence son récit par quelques phrases ciselées et frappantes qui montrent son dégoût envers son ancien maître et les tableaux peints par celui-ci.<sup>333</sup> Il continue, de la sorte, son discours haineux jusqu'au point où il avoue : « Moi aussi je fus peintre, et maintenant je suis prince. » Cette phrase (avec « Moi aussi » en tête) révèle la jalousie refoulée du narrateur au sujet de son maître ; il veut dire par là qu'il a dépassé cette étape pour arriver à une autre plus importante que la première : être prince. Mais il n'est pas devenu « prince » dans le sens

---

<sup>331</sup> JÉRUSALEM Christine, « Petite étude iconographique de la mélancolie dans les livres de Pierre Michon », in : *Michon lu et relu*, op.cit., pp. 22-23.

<sup>332</sup> LOUBRY Sidonie, « Pierre Michon - le défaut et la grâce », in : BAETENS Jan et VIART Dominique (dir.), *Écritures contemporaines 2 (États du roman contemporain)*, Paris-Caen, Lettres modernes Minard, 1999.p. 165.

<sup>333</sup> Selon Jean-Paul Guichard, « La faille est là : outre la qualité de ses ciels, le Lorrain, qui peignit quantité de paysages modérément agrémentés de personnages mythologiques ou bibliques pour se plier à la commande, est également connu pour avoir renouvelé les règles de la composition picturale en appliquant à ses créations la composition dite « au grillage » - fondée sur l'entrelacs de lignes obliques - et qui, en respectant les règles de la perspective, provoque une sensation d'adoucissement des lignes et des plans successifs, créant une continuité harmonieuse avec les couleurs de sa palette. Desiderii, l'homme du hallier, en est incapable. » Voir : GUICHARD Jean-Paul, « Le jet d'or. Miction et fiction dans *Le Roi du bois* », art.cité, p. 75.

propre du mot, car il ajoute tout de suite à son propos : « Presque prince [...] »<sup>334</sup>, et la suite de ce fragment éclaire ce qu'il en veut déduire : « je règne sur les piqueurs et les meutes, les équipages et la livrée, les carrosses ; je règne aussi sur les forêts [...] » Le domaine de son pouvoir, comme lui-même le révèle, reste médiocre, voire grotesque ; ce n'est pas un pouvoir véritable, car il est dépourvu de toute hiérarchie, de tout ordre ; c'est un pêle-mêle chaotique sur lequel il règne. La fin de ce passage neutralise tout ce que le narrateur vient de dire : « [...] je suis en ce bas monde connétable et videur de pots, factotum de Monseigneur de Nevers le duc Charles, qui tient Mantoue. » Cette phrase s'opposant au reste des prétentions du narrateur démasque le sens du pouvoir dont il parle avec fierté : un esclavage comme autrefois quand il était au service d'un grand peintre. Donc, nous sommes face à un double ratage, car Desiderii perd sa vie une fois pour devenir peintre et une autre fois pour devenir prince ; à chaque fois, sa vie ne prend sens que sous la domination de quelqu'un d'autre.

Le deuxième texte de *Trois auteurs* intitulé « La danseuse » met en scène deux autres figures ratées : Cingria et son ami Sylvain Pitt. Le fragment « Correspondance, I, 107 » de ce texte décrit l'écrivain à la fleur de l'âge :

« Ce moment de sa vie est un passage : il a vingt et un ans, il vient d'envoyer ses premières proses à des revues, et au bout de ces proses assurément voilà la gloire, voilà l'or, voilà l'amour des hommes, voilà le regard de Dieu, voilà sur la table les vins de pape, voilà les choses bonnes à vivre. Voilà la résurrection et la vie. Et en attendant la résurrection il est bon, dans le tombeau, de dénombrer les choses transitoires du tombeau. »<sup>335</sup>

Le passage ci-dessus est marqué, tout d'abord, par l'image de la pauvreté du jeune écrivain, et ensuite par l'espoir qu'il a attaché à son avenir. Bien que sa chambre lui paraisse « tombeau », il croit que dans l'avenir « les choses bonnes à vivre » l'attendent. La fin de ce fragment dévoile la naïveté, voire l'absurdité, de cet espoir :

« À trente ans, à cinquante ans, à soixante, Cingria aura toujours cette même chambre, sous des adresses différentes. Dans cette chambre nombreuse et unique, sans désespérer il chantera du

---

<sup>334</sup> D'après ce « presque prince » qui veut dire « prince », nous pouvons logiquement lire « je fus peintre » comme « je fus presque peintre ». Comme le note Françoise Hân : « Jadis presque peintre, aujourd'hui presque prince. Et dans ce presque, toute la violence de son malheur. » Voir : Françoise Hân, « Prince et serviteur : *Le Roi du bois* », in : Ouvrage collectif, *Compagnies de Pierre Michon*, Lagrasse, Verdier, 1993, p. 46.

<sup>335</sup> MICHON Pierre, *Trois auteurs*, op.cit., p. 55.

grégorien. Il pleurera de joie et de froid, il écrira à l'espoir. L'espoir est retors. La chambre puante n'est pas un passage, elle est la résurrection et la vie. Dieu la regarde. »<sup>336</sup>

Le ratage dans ce fragment est égal à une malédiction. À vrai dire, toute la vie de Cingria est vouée à la répétition de la situation initiale. Il n'y existe aucun développement et l'espoir y est destiné à disparaître au cours des années. Ce qui distingue ce type de ratage de ceux que nous avons déjà observés, c'est la suprématie de la volonté divine, une disgrâce invincible qui empêche l'individu de devenir ce qu'il désire être. C'est une telle volonté qui fait de la « chambre puante » le destin même du personnage.

Le fragment « Monsieur Pitt, II, 258 » met en scène la deuxième figure ratée de ce texte :

« Sylvain Pitt, poète pauvre, humilié, un peu polichinelle, fut à Montparnasse dans les années dix un proche de Cingria. [...] Sa poésie n'existe plus sans doute que très fragmentairement citée dans les pages de Cingria [...] Il avait rêvé haut et peu réalisé. Peu ? L'été 1910, il fit voir à Cingria ses huit cents cahiers soigneusement rangés dans une armoire. Quelque chose lui manqua, l'œuvre ou l'accueil de l'œuvre, on ne saura jamais. La roue du temps a roulé dessus : les huit cents cahiers, ce sont peut-être les éboueurs kabyles qui les ont mis dans la benne tournante du matin. »<sup>337</sup>

Le narrateur, incapable de dire pourquoi Pitt en dépit de tous ses efforts échoue dans le domaine de l'écriture, avance deux hypothèses que nous pouvons examiner respectivement. En effet, il parle de « l'œuvre ou l'accueil de l'œuvre » qui « lui manqua » ; le manque de l'œuvre résulte de l'insuffisance du talent, alors que le manque de l'accueil de l'œuvre désigne le fait que l'œuvre est éventuellement créée, mais pas vue, pas critiquée, pas découverte. Ainsi, un autre facteur entre en jeu équivoque du ratage et de la réussite ; il s'agit de l'accueil critique de l'œuvre. L'absence d'un tel accueil, tout comme celle de l'œuvre elle-même, peut aboutir à la chute de l'écrivain dans l'oubli de l'Histoire.

*Les Onze* aborde cette problématique sur un contexte historique à la fois étendu et intense, en lien plus ou moins direct avec différents personnages le premier d'entre eux étant Corentin le père :

« Oui, tout cela, l'argent, le nom, Paris, en pure perte ; dans la main du temps, François Corentin de la Marche était trop près d'un vieux maçon illettré : la chaîne des générations était trop serrée

---

<sup>336</sup> *Ibid.*, p. 57.

<sup>337</sup> *Ibid.*, pp. 66-67.



et l'étrangla. Le talon du monde était levé juste au-dessus de son museau de taupe. Et quoiqu'il jugeât sainement les lettres, il ne put les exercer avec excellence. [...] Car s'il arrive que les Limousins choisissent les lettres, les lettres, elles, ne choisissent pas les Limousins. »<sup>338</sup>

C'est la puissance de la destinée que le narrateur souligne par ces mots. Tout comme *Rimbaud le fils* où « la tringle choisit qui elle veut », dans *Les Onze* les lettres peuvent ne pas choisir les Limousins. Ce passage renvoie à « la roue du temps » qui a roulé sur le personnage de « La danseuse ». Ici, « la roue du temps » devient d'abord « la main du temps » et ensuite « le talon du monde », un talon qui effondre l'espoir que Corentin le père avait attaché à sa carrière littéraire.

Non seulement Corentin le père mais aussi les Onze (les onze membres du Grand Comité de l'an II) sont des écrivains ratés :

« Des rejetons égarés de la littérature une et indivisible, tous : car ils aimaient la gloire, l'idée de la gloire, plus que tout, leur présence derrière la vitre en fait foi ; et la pure gloire, en ce temps comme dans les autres, vous venait par la littérature, qui était le métier d'homme. [...] Et ils sont surpris peut-être que la gloire leur soit venue par ce biais ; surpris que le métier d'homme soit commissaire - et non pas auteur. »<sup>339</sup>

En un sens, ils ressemblent tous à François Corentin :

« L'ironie du sort jeté par le texte veut que la vocation de l'écrivain limousin, François Corentin, soit une conviction partagée par les « onze » membres du Comité du Salut public, d'abord définis comme des écrivains épris par « l'idée de la gloire littéraire ». »<sup>340</sup>

Le ratage de ces onze personnages est d'une nature autre que celle de Corentin le père, car « la roue du temps » ne roule pas sur eux, mais les détourne du chemin qu'ils avaient entrepris afin de les mener à une autre forme de la gloire, celle qui se trouve dans la politique. C'est le panorama qu'esquisse le texte au sujet de l'ensemble de ces personnages ; le narrateur se focalise, ensuite, sur les détails du ratage d'un certain nombre de ces onze hommes dans la littérature. Ainsi, il nous apprend que Billaud « est stupéfait que ces pièces n'aient pas eu le moindre écho, soient tombées sans intermédiaire de sa main dans le gouffre »<sup>341</sup>, que Couthon

---

<sup>338</sup> MICHON Pierre, *Les Onze*, op.cit., p. 51.

<sup>339</sup> *Ibid.*, pp. 52-53.

<sup>340</sup> ADLER Aurélie, *Éclats des vies muettes : figures du minuscule et du marginal dans les récits de vie d'Annie Ernaux, Pierre Michon, Pierre Bergounioux et François Bon*, Paris, Presses Sorbonne nouvelle, 2012, p. 231.

<sup>341</sup> MICHON Pierre, *Les Onze*, op.cit., p. 53.

« se reedit la chute noire de son drame, parmi des éboulis de basalte »<sup>342</sup>, que « Collot [...] qui fut homme de théâtre, comédien, dramaturge, [...] écrivit cinquante pièces qui se vendaient bien et se jouaient bien (mais tombaient directement de sa main dans le gouffre) »<sup>343</sup> et que « Barère [...] fit un *Éloge de Louis XII*, qui était peut-être l'œuvre de sa vie et qui fut couronnée d'un épi aux jeunes Floraux de Toulouse, c'est-à-dire un prix de consolation, un accessit ». <sup>344</sup>

Ainsi, la politique remplace la littérature pour compenser une perte. De nouveau, il s'agit du jeu compliqué entre la scène et ce qui se passe dans les coulisses, chez le créateur aussi bien que chez les acteurs, thème si récurrent et remarquable dans l'œuvre de Michon divisant ici toute une époque en deux temps : « le temps de la douceur de vivre » et « la Terreur ».

---

<sup>342</sup> *Ibid.*, p. 55.

<sup>343</sup> *Idem.*

<sup>344</sup> *Ibid.*, pp. 56-57.

**PARTIE II**

**L'artiste dans la société**

## CHAPITRE 1

### **L'artiste dans le milieu familial**

La relation de l'artiste avec la famille est l'un des enjeux sociologiques et psychanalytiques les plus remarquables de l'œuvre de Michon. Elle s'amorce par *Vies minuscules* où la question de la filiation s'impose même avant le commencement du récit, dans la dédicace de l'auteur adressée à sa mère (Andrée Gayaudon). Le premier paragraphe du livre exprime le besoin que le narrateur ressent à rechercher ses origines au travers d'une longue généalogie familiale :

« Avançons dans la genèse de mes prétentions. Ai-je quelque ascendant qui fut beau capitaine, jeune enseigne insolent ou négrier farouchement taciturne ? À l'est de Suez quelque oncle retourné en barbarie sous le casque de liège, jodhpurs aux pieds et amertume aux lèvres, personnage poncif qu'endossent volontiers les branches cadettes, les poètes apostats, tous les déshonorés pleins d'honneur, d'ombrage et de mémoire qui sont la perle noire des arbres généalogiques ? Un quelconque antécédent colonial ou marin ? »<sup>345</sup>

Dans *Vies minuscules*, l'identité du narrateur se forme par l'évocation de différents membres de sa famille ; pourtant, deux d'entre eux s'avèrent plus influents, l'un (père) par son absence et l'autre (mère) par sa présence. Dans ce chapitre, nous étudierons la manière dont cette dualité présence/absence au sein de la famille peut entraîner des conséquences déterminantes sur la vie et la carrière de l'artiste, non seulement dans *Vies minuscules* mais aussi dans les livres suivants.

#### **1-1 : *L'artiste et la figure paternelle***

Dans un entretien, Michon explique la dimension théologique de l'absence du père en lien direct avec sa propre écriture :

« Qu'est-ce qui peut mieux formuler l'absence du père que le dogme catholique : Dieu qui n'est jamais là, le fils qui cherche et souffre, et l'Esprit qui souffle on ne sait où, fait communiquer

---

<sup>345</sup> MICHON Pierre, *Vies minuscules*, op.cit. p. 13.

entre elles des absences, écrit peut-être ? On est bien conscient que tout notre art d'Occident sort du creuset catholique : je reste près de ces sources et y trouve des repères. »<sup>346</sup>

Comme Ivan Farron le remarque dans *Pierre Michon. La grâce par les œuvres* :

« La thématique du père absent infléchit le texte michonien en inscrivant l'écriture autobiographique sous le signe du manque à compenser. Elle postule simultanément une inaccessibilité - qui dépasse la personne paternelle pour s'étendre au monde et à l'esprit - et le désir de surmonter cette inaccessibilité. »<sup>347</sup>

Cette absence déclenche d'ailleurs chez le fils un désir de grandeur qui se réalise de la meilleure façon dans l'activité artistique :

« C'était déjà la thèse du psychanalyste Jean Laplanche à propos de Hölderlin : le défaut de père (et le retrait du divin auquel il fait écho) n'est pas d'abord source des maux divers, mais au contraire cela même qui aide à viser la grandeur, le prodige. »<sup>348</sup>

L'inaccessibilité de la figure paternelle comme condition essentielle de la parole littéraire se révèle au début de « Vies d'Eugène et de Clara » :

« À mon père, inaccessible et caché comme un dieu, je ne saurais directement penser. Comme à un fidèle - mais qui, peut-être, serait sans foi -, il me faut le secours de ses truchements, anges ou clergé ; et me vient d'abord à l'esprit la visite annuelle (peut-être, plus avant, fut-elle semestrielle, et même mensuelle au tout début) que me rendaient, enfant, mes grands-parents, visite qui sans doute ne manquait pas de constituer une perpétuelle relance de la disparition du père. »<sup>349</sup>

Tout au long de *Vies minuscules*, le père reste un fantasme dans l'esprit du narrateur. Comme l'indique Farron :

---

<sup>346</sup> MICHON Pierre, *Le roi vient quand il veut*, op.cit., p. 30.

<sup>347</sup> FARRON Ivan, *Pierre Michon. La grâce par les œuvres*, op.cit., p. 91.

<sup>348</sup> PINSON Jean-Claude, « Fragments d'un roman amoureux », in : CASTIGLIONE Agnès (dir.), *Pierre Michon, fictions & enquêtes*, Paris, Éditions Cécile Defaut, 2015, p. 187.

<sup>349</sup> MICHON Pierre, *Vies minuscules*, op.cit., p. 71. Comme le note Farron : « La quête d'une instance paternelle inaccessible condamne plusieurs personnages michoniens à l'inachèvement, faisant d'eux des « fils perpétuels et perpétuellement inachevés » (VM 35), qu'emblématise la figure d'Arthur Rimbaud, tôt découvert dans *L'Almanach Vermot* [...] » Voir : FARRON Ivan, *Pierre Michon. La grâce par les œuvres*, op.cit., p. 106.

« La diffraction de la biographie paternelle, diffusée dans plusieurs parties du livre en l'absence d'une *Vie d'Aimé Michon* contribue au caractère « inachevé » des *Vies minuscules* : le livre entier est construit autour d'un blanc, d'un centre absent. »<sup>350</sup>

Le père n'y est désigné directement qu'à de rares occasions où le narrateur essaie de rapprocher son propre caractère de celui de son père :

« Nous allâmes dans ce café où mon grand-père avait été heureux, afin que ma mère fût au chaud pour échanger quelques mots avec une vague parente que nous rencontrâmes ; je suivis, chancelant et hilare ; de ce que dit cette femme, de parole et de mise vulgaires, j'ai retenu ceci : mon père, à l'entendre, était parvenu à l'ultime degré de l'alcoolisme et, disait-on, se droguait. Nul n'entendit le rire terrifié qui secoua mon seul esprit : l'Absent était là, il habitait mon corps défait, ses mains agrippaient la table avec les miennes, il tressaillait en moi d'enfin m'y rencontrer ; c'était lui qui se levait et allait vomir. C'est lui, peut-être, qui en a ici fini avec l'histoire infinie d'Eugène et de Clara. »<sup>351</sup>

Cette scène est focalisée sur la part négative du rapport entre le père absent et le narrateur de *Vies minuscules* :

« La part négative du mythe paternel suscite une forte identification chez le narrateur des *Vies minuscules* (« Nul n'entendit le rire terrifié qui secoua mon seul esprit. L'Absent était là, il habitait mon corps défait, il tressaillait en moi d'enfin m'y rencontrer ; c'était lui qui se levait et allait vomir », VM 90-91), inséparable d'une expérience de deuil et de culpabilité : « Nous allâmes dans ce café où mon grand-père avait été heureux, afin que ma mère fût au chaud pour échanger quelques paroles avec une vague parente que nous rencontrâmes ; je suivis, chancelant et hilare ; de ce que dit cette femme, de parole et de mise vulgaire, j'ai retenu ceci : mon père, à l'entendre, était parvenu à l'ultime degré de l'alcoolisme et, disait-on, se droguait. (VM 90) » Si cet épisode met en scène, en la déplaçant, la relation oedipienne (la « vague parente » endossant ici le rôle de putain du père), celle-ci se réduit à un rapport de deuil et de culpabilité : être le fils d'Aimé Michon revient fantasmatiquement à situer sa propre genèse sous le signe de l'autodestruction et de l'indignité. »<sup>352</sup>

---

<sup>350</sup> *Ibid.*, p. 99.

<sup>351</sup> MICHON Pierre, *Vies minuscules*, op.cit., pp. 90-91. Selon Michon, l'alcoolisme était « la raison sociale » de son père. Voir : MICHON Pierre, *Le roi vient quand il veut*, op.cit., p. 190.

<sup>352</sup> FARRON Ivan, *Pierre Michon. La grâce par les œuvres*, op.cit., p. 101.

En effet, chez Michon et surtout dans *Vies minuscules* le père est « un *deus absconditus* », « le dédicataire noir », « un personnage de légende »<sup>353</sup> qui forme le socle de l'écriture.

Si nous admettons que le père dans ce livre recèle un sens profondément théologique, nous pouvons mesurer beaucoup plus justement l'impact de cette absence sur la vie du fils, un impact si fort que celui-ci, incapable d'écrire, se trouve un Fils abandonné par son Père :

« [...] je voulais les plaies du martyr et son salut [...] »<sup>354</sup>

De même que le narrateur n'arrive à imaginer son père réel qu'à travers les évocations, les allusions et les souvenirs de ses grands-parents, de même, il ne peut se rapprocher de ses pères symboliques (les grands auteurs du passé) qu'en faisant recours à l'alcool, à la drogue et aux imitations infinies du style, voire de la vie, des écrivains qu'il admire. Ces imitations, étant donné que le père s'est absenté du nid familial peu de temps après la naissance du narrateur, mènent celui-ci à trouver son double littéraire chez la figure mythique de Rimbaud à qui il fait explicitement ou implicitement allusion dans quelques instances de son récit.

L'abandon de la part du père constitue le dénominateur commun entre le destin du narrateur et celui de Rimbaud. De ce point de vue, Rimbaud se place au-dessus de toutes les grandes figures littéraires citées au cours du livre (Flaubert, Mallarmé, Proust, Bataille *etc.*) et devient le « modèle abrupt » révélé. L'existence d'un tel modèle comble le narrateur de l'espoir quant à l'avenir de sa carrière littéraire.<sup>355</sup>

La quête du père absent mène le narrateur de *Vies minuscules* à se créer des pères, que ce soit une image intériorisée du père réel, que ce soit un modèle littéraire, un « éternel enfant ». Mais cette quête ne se limite pas à sa personne ; elle hante aussi certains personnages du livre :

« Sans évoquer directement le spectre du père absent - il en est seulement question dans *Vie d'Eugène et de Clara* et *Vie de la petite morte* - les deux premiers récits du volume tournent autour de cette question, dont l'évocation *a posteriori* n'a dès lors plus rien d'étonnant. Les

---

<sup>353</sup> MICHON Pierre, *Le roi vient quand il veut*, op.cit., p. 39.

<sup>354</sup> MICHON Pierre, *Vies minuscules*, op.cit., p. 166.

<sup>355</sup> Cet espoir se réalise (ou bien : se retrouve réalisé) dans le paragraphe final du livre où le narrateur se met à parler directement de son projet accompli : « [...] j'aurais voulu écrire du haut de ce vertigineux moment, de cette trépidation, exultation ou inconcevable terreur, écrire comme un enfant sans parole meurt, se dilue dans l'été : dans un très grand émoi peu dicible. Nulle puissance ne décidera que je n'y suis en rien parvenu. Nulle puissance ne décidera que mon émoi en rien n'éclata dans leur cœur. » Voir : *Ibid.*, p. 248.

départs de Dufourneau et de Peluchet acquièrent rétrospectivement une valeur de commentaire de la fuite paternelle - et du statut réservé aux fils - comme dans l'épisode de la rencontre entre le narrateur bébé et André Dufourneau (VM 14). »<sup>356</sup>

*L'empereur d'Occident* traite la relation père-fils à travers une histoire d'amitié entre le narrateur (Aetius<sup>357</sup>) et Priscus Attalus musicien de la cour de l'empereur romain Alaric :

« Dans ce récit qui trouve ses sources dans *Histoire de la décadence et de la chute de l'Empire romain* de Gibbon, la biographie de l'empereur goth Alaric, qui vécut au IV<sup>e</sup> siècle après Jésus-Christ, est reléguée au second plan, cédant la place à celle de son musicien Priscus Attalus, empereur fantoche d'Occident mis en place par Alaric pour servir ses intérêts. »<sup>358</sup>

L'*incipit* de ce récit est consacré à la description méticuleuse de la figure d'Attalus :

« Il avait exercé des charges ; deux doigts manquaient à sa main droite ; il n'était plus jeune, vêtu avec une insouciance lasse, et à l'étonnement hautain des sourcils, à une lourdeur sinieuse des mâchoires sous la barbe souple, au nez trop visible, je reconnus un Levantin. »<sup>359</sup>

Au début du passage ci-dessus, deux détails importants sont relevés, deux détails autour desquels le récit en entier est polarisé : d'un côté, on se rend compte qu'Attalus a exercé des charges dont la nature reste, à ce stade du récit, masquée ; de l'autre, le narrateur parle de « deux doigts manquants à sa main droite ». Le déroulement du texte nous apprend que les « charges » désignées par le narrateur sont les services rendus par Attalus à la cour d'Alaric. Ces services tissent une relation père-fils entre les deux :

« Il [Alaric] regardait se consumer la petite torche, mon chant, ma vie, avec aménité [...] Ainsi, peut-être, que le Fils, exaspéré de n'être que lumière empruntée mais tout amour pour la source de toute lumière, s'épuise vainement à briller comme le Père [...] »<sup>360</sup>

Le narrateur dans le passage ci-dessus allégorise le conflit entre le père et le fils pour en tirer un sens, à première vue, théologique. À vrai dire, contrairement à *Vies minuscules* où

---

<sup>356</sup> FARRON Ivan, *Pierre Michon. La grâce par les œuvres*, op.cit., p. 110.

<sup>357</sup> « L'Aetius dont l'Histoire nous a légué le nom naquit vers 390 à Durostorum, aujourd'hui Silistra, ville de Mésie au bord de Danube. » Voir : PARA Jean-Baptiste, « La compagnie des barbares », in : Ouvrage collectif, *Compagnie de Pierre Michon*, op.cit., p. 107.

<sup>358</sup> FARRON Ivan, *Pierre Michon. La grâce par les œuvres*, op.cit., p. 17.

<sup>359</sup> MICHON Pierre, *L'empereur d'Occident*, op.cit., p. 11.

<sup>360</sup> *Ibid.*, pp. 52-53.



l'absence du père réel était le point de départ de l'histoire, *L'empereur d'Occident* « [...] parle de la thèse arienne de l'antériorité du Père sur le Fils. »<sup>361</sup>

Le passage ci-dessus illustre cette approche. Car, il n'y existe aucun lien de parenté entre le « je » (Attalus) et la personne dont il parle (Alaric) ; donc, déjà un pas vers l'allégorisation de leur rapport qui se base essentiellement sur le pouvoir que l'un (Alaric) exerce sur l'autre (Attalus). Ce rapport de pouvoir est transcendé par l'évocation de l'amour du Fils crucifié pour son Père. De cette manière, l'image du « Fils, exaspéré de n'être que lumière empruntée mais tout amour pour la source de toute lumière » qui « s'épuise vainement à briller comme le Père et s'en rendre digne » représente le conflit intense qui marque le rapport d'Attalus avec Alaric. Seul la mort de l'un d'eux peut apaiser ce conflit ; c'est pour cette raison que la mort d'Alaric devient le sommet de l'art d'Attalus, comme celui-ci l'avoue au narrateur :

« Le sommet de ma carrière, si j'ai fait une carrière et si un tel point existe, ce fut la mort d'Alaric. »<sup>362</sup>

Ce conflit est le résultat du désir filial d'occuper la place du père, désir qui ne mène toutefois pas toujours à des fins heureuses : un changement politique suffit pour que le fils subisse une peine immense :

« Les Goths s'effondrèrent, Attalus tomba entre les mains d'Honorius : celui-ci, avant de l'exiler dans l'île même que lui avait naguère proposée pour demeure sa victime, lui fit retrancher deux doigts de la dextre, avec tout le cérémonial d'infamie dont sont friands les puissants, quand ils ne le sont guère. »<sup>363</sup>

Il s'agit donc d'une castration infligée au fils. En effet, l'ombre de la castration apparaît dès la première phrase du récit où le narrateur désigne les deux doigts manquant à la main droite d'Attalus. Comme le dit Frédéric Werst :

---

<sup>361</sup> BEAUDE Pierre-Marie, « Pierre Michon et le paradigme arien », in : *Pierre Michon, l'écriture absolue*, op.cit., p. 280. Sur l'arianisme, *Dictionnaire de la Bible et du christianisme* propose cette définition : « La grande hérésie christologique du IV<sup>e</sup> siècle fut l'arianisme, doctrine du prêtre alexandrin Arius (vers 280-336), selon lequel le Fils de Dieu était d'une substance distincte de celle du Père et ne pouvait donc être Dieu lui-même. Cette doctrine provoqua la réunion du concile de Nicée (325), qui la condamna et décréta que le Fils est de même substance (homo ousios) que le Père. La mort d'Arius, en 336, ne mit pas fin à la propagation de sa doctrine. » Voir : LEGRAIN Michel, *Dictionnaire de la Bible et du christianisme*, op.cit., p. 244.

<sup>362</sup> MICHON Pierre, *L'empereur d'Occident*, op.cit., p. 11.p. 38.

<sup>363</sup> *Ibid.*, p. 75.

« [...] l'énoncé « deux doigts manquaient » veut dire quelque chose de la castration, c'est-à-dire de la relation du Père et du Fils [...] »<sup>364</sup>

Comme le narrateur le précise, Attalus n'avait pas de père :

« Enfant, on l'appelait par plaisanterie « fils d'Apollon », comme on eût dit fils de rien [...] »<sup>365</sup>

L'article cité plus haut remarque le fait que Attalus sans père serait *causa sui* :

« Comme « fils d'Apollon », il est déjà divin avant d'être « Dieu » ; comme « fils de rien », il est *causa sui*, celui qu'aucun père ne précède ni n'engendre. C'est donc comme Père, et non comme autre nom du Fils, que le Père est sujet à la castration. »<sup>366</sup>

Ce caractère paradoxal se révèle aussi par le crucifix de « l'empereur » :

« Je vis qu'il portait sur la poitrine un gros crucifix orné, avec des gemmes, et dont les branches étaient au bout tordues comme des mors, violentes comme les font les Barbares. »<sup>367</sup>

Cet objet donne un air clérical à Attalus. À partir de cette remarque, nous pouvons considérer les rencontres du narrateur avec Attalus comme des rendez-vous entre un fils et son père. Le narrateur, dans le premier chapitre du récit, présente cet attachement comme un lien d'amitié :

« Ici commença, bien que nos âges fussent si divers, bien que je mentisse en faisant mine de le prendre pour un autre, pour n'importe quel autre, qu'il mentît en acceptant d'être cet autre et enchérît même sur son altérité, ici commença ce qu'il me faut bien appeler notre amitié. »<sup>368</sup>

L'altérité et l'amitié sont deux notions importantes mentionnées dans le passage ci-dessus en lien direct avec la relation père-fils, une relation ambivalente, marquée à la fois par la reconnaissance et la négation de l'un par rapport à l'autre et *vice versa*.

L'arianisme d'Attalus accentue cette relation père-fils :

« Il pensait quant à lui que le poème précède le navire, comme le Père est avant le Fils ; je me souvins qu'on m'avait dit qu'il était arien. [...] Sa main mutilée jouait lentement avec sa barbe. »<sup>369</sup>

---

<sup>364</sup> WERST Frédéric, « À deux doigts de quoi ? À la rencontre de *L'empereur d'Occident* », in : Pierre Michon, *fictions & enquêtes*, op.cit., p. 239.

<sup>365</sup> MICHON Pierre, *L'empereur d'Occident*, op.cit., p. 26.

<sup>366</sup> WERST Frédéric, « À deux doigts de quoi ? À la rencontre de *L'empereur d'Occident* », art.cité, p. 241.

<sup>367</sup> MICHON Pierre, *L'empereur d'Occident*, op.cit., p. 12.

<sup>368</sup> *Idem*.

Encore une fois, nous sommes face à une image paradoxale d'Attalus ; sa main mutilée fait penser à la castration tandis que sa barbe évoque la figure du père céleste. La pensée arienne qu'il adopte se fonde, comme nous l'avons déjà remarqué, sur l'existence du Père avant la naissance du Fils ; autrement dit, elle tient à ce que le Fils est une créature du Père. Dans *L'empereur d'Occident*, cette pensée est subtilement projetée sur la structure narrative du récit. Au sein de cette structure serpentine constituée de digressions temporelles incessantes, Attalus précède le narrateur dans le temps aussi bien que dans l'espace. De cette manière, tout le récit qu'il raconte pour le narrateur n'est que l'histoire de son devenir-père ; c'est alors que le narrateur est loin de toute cette histoire :

« J'étais enfant lorsqu'à la fin du patriciat de Stilichon, je fus donné aux Goths qui menaçaient Ravenne. Je ne connus pas Alaric, leur roi : quand il prit Rome, j'étais dans les Pannonies, au sein d'une cour lointaine qui avait charge de veiller à l'éducation de ses fils, loin du tumulte de ses armes. Cet absent considérable, que ma vue ni la défaite ne pouvaient atteindre, qui ne se montrait pas et pourtant là-bas frappait fort et juste, cette ombre qu'on appelait autour de moi le second David, fut peut-être mon père selon le cœur [...] »<sup>370</sup>

Alors, à l'époque où Attalus était au service du roi Alaric, le narrateur, enfant, est resté éloigné des vacarmes de la conquête de Rome ; et bien que loin de cet événement historique, il ressentait un amour filial pour Alaric. Cet amour est le point focal qui unit le narrateur à Attalus. Pierre Marie-Beaude écrit à ce propos :

« Si l'on compte bien les personnages, on trouvera déjà, pour chacun de nos deux héros, le narrateur Aetius et le joueur de lyre Attalus, une relation à deux pères. L'excès ne nuit pas en la matière, mais se donne au contraire comme nécessaire pour souligner l'aporie éprouvée par le fils dans sa relation au père. Il faut deux fils et leur rapport à diverses figures paternelles pour que quelque chose se dise de la douleur d'être fils. Il y a le père de Attalus, « l'Apollon » du bois des environs d'Antioche, père géniteur de passage, qui fait de Attalus un fils d'Apollon comme on dirait « un fils de rien ». Il y a Gaudentius, le père d'Aetius, grand général des armées, qui engage comme sur un tapis vert la vie de son fils dans ses jeux politiques avec les Barbares. Ces deux fils substantiellement dotés d'un incontournable géniteur, le destin les réunit autour de la figure du père fantasmé, Alaric, « rougeaud mais avec élégance, ravagé, considérable, barbu et boudeur comme un Zeus ». Puisqu'il s'agit ici de père « considérable »,

---

<sup>369</sup> *Ibid.*, p. 13.

<sup>370</sup> *Ibid.*, p. 16.

chacun le « considère » donc, mais différemment. Aetius l'a vu dans son absence tandis qu'Attalus l'a suivi dans sa course après la petite musique [...] »<sup>371</sup>

Le fait que Attalus a vu Alaric et a travaillé pour lui peut ainsi justifier la place de choix qu'il occupe chez le narrateur. Dans ce sens, avoir l'expérience d'être au service du Père revient à être le Père lui-même ; autrement dit, le Père chez le narrateur est incarné dans la figure d'Attalus qui est lui-même le Fils dans son rapport avec le roi. Cette identification entre le Fils et le Père est mentionnée par le narrateur :

« Aujourd'hui, je suis serviteur de l'Empire ; j'ai donc accepté le symbole de Nicée ; je m'efforce de croire que le Père et le Fils sont contemporains, ont même vouloir, même éternité et souffrance pareille, sont de même farine. »<sup>372</sup>

Il résulte de ce rapprochement, chez le narrateur, la même haine qui a conduit Attalus à considérer la mort d'Alaric comme le sommet de son propre art :

« Je pensai avec ironie que c'était mon tour de considérer, debout, un homme assis qui buvait. J'eus envie de le blesser, de l'atteindre, de m'approcher de lui [...] »<sup>373</sup>

Dans « Fie-toi à ce signe », la question de la relation de l'artiste avec sa famille en général et son fils en particulier forme l'un des enjeux thématiques les plus remarquables du texte. Cette fois, l'artiste (Lorentino) entouré de sa famille pense à ses moments de bonheur dans le passé. C'est dans ce cadre narratif que le problème de la filiation est mis en relief. Ce problème réside dans la relation de Lorentino avec son fils qu'il souhaite voir un jour glorifié comme un grand peintre. Comme le narrateur le remarque, Lorentino a choisi le prénom de Piero pour son fils :

« [...] il y avait amené son aîné, qu'il avait appelé Piero et dont il voulait faire un peintre. Piero di Lorentino. »<sup>374</sup>

Un seul motif peut justifier ce choix de Lorentino : l'espoir pour l'avenir de son fils. C'est le même espoir qui l'incite à faire le voyage à Borgo :

« Ce n'était plus l'ambition ni un espoir légitime qui l'avait poussé à faire ce voyage, mais encore de l'Espérance pourtant, quoique ce ne fût plus pour lui qu'il espérât [...] »<sup>375</sup>

---

<sup>371</sup> BEAUDE Pierre-Marie, « Pierre Michon et le paradigme arien », art.cité, pp. 277-278.

<sup>372</sup> MICHON Pierre, *L'empereur d'Occident*, op.cit., p. 17.

<sup>373</sup> *Ibid.*, p. 46.

<sup>374</sup> MICHON Pierre, *Maitres et serviteurs*, op.cit., p. 112.

Ce que Lorentino désire de ce voyage, c'est de présenter à son fils un modèle illustre, l'idée d'un Piero sublime, qu'il faut imiter pour devenir un grand peintre. En effet, Lorentino a déjà entraîné son fils dans le domaine de l'art, mais il n'est pas content du résultat des efforts de son fils :

« Oui, le petit Piero faisait métier de peintre, mais pas tout à fait comme Lorentino l'avait souhaité quand l'enfant commençait à peindre. Il l'avait donc amené à Borgo pour lui montrer ce qu'est un maître, lui faire toucher cela, et que la main théologale se posant sur cette tête bouclée de dix ans fit peut-être avec de la chair vive ce qu'elle avait fait avec des couleurs mortes [...] »<sup>376</sup>

Mais ce n'est pas seulement un tel miracle que Lorentino attend de ce voyage. À vrai dire, au cœur d'un rapport conflictuel qui n'est toutefois pas bien déployé au cours du récit il veut aussi faire preuve de sa propre grandeur devant son fils :

« Et sans doute aussi voulait-il lui montrer, à son aîné, que Lorentino d'Angelo son père [...] visitait, accolait et plaisantait un homme aussi célèbre et mieux payé que saint François, quoique celui-là n'eût pas les mains percées ni de nimbe sur la tête. »<sup>377</sup>

En somme, comme le narrateur le souligne, Lorentino attend de cette visite « beaucoup de joies mélangés, peu dicibles ».

Nous pouvons mettre en parallèle ce voyage avec le premier voyage dont il se souvient, celui effectué dans sa jeunesse à Sienne, en compagnie de sa femme. Si dans le premier voyage c'est pour lui-même qu'il espère une grande réussite, dans le deuxième il cède la place à son fils et espère pour lui une rencontre enrichissante. La description de l'allure de Lorentino au début de ce passage accentue la rupture qui sépare son passé de son présent :

« Il était allé à Borgo. C'est encore moins loin que Sienne ; mais c'était bien après Sienne, dans le temps ; Lorentino avait déjà grossi, il soufflait en marchant, et avare de ce souffle il ne vitupérait plus, il pleurait de moins en moins. »<sup>378</sup>

Le fait que Lorentino ne vitupère plus et pleure de moins en moins renvoie explicitement à son premier voyage et à la tristesse mélangée avec la fureur qu'il avait éprouvée en sortant de

---

<sup>375</sup> *Idem.*

<sup>376</sup> *Ibid.*, pp. 112-113.

<sup>377</sup> *Ibid.*, p. 113.

<sup>378</sup> *Ibid.*, p. 112.

Sienna. De plus, la distance entre Borgo et Arezzo, moins que celle qui sépare Arezzo de Sienna, représente métaphoriquement la vérité du destin de Lorentino selon laquelle, à la suite de son échec écrasant de la jeunesse, il a dû renoncer à toute ambition artistique.

Avoir le même prénom que celui du maître dont la rencontre est promise au bout du voyage intensifie le désir de grandeur chez le fils :

« « Piero » se répétait l'enfant sans ouvrir les lèvres, [...] Et lui-même, Piero di Lorentino, portait le même nom. Le père le regardant du coin de l'œil savait que l'enfant pensait cela, et il savait que tout à l'heure sous les yeux de cet enfant il parlerait à de la légende, il accolerait ce nom. »<sup>379</sup>

Le prénom de « Piero », dans le passage ci-dessus, fonctionne comme un fil conducteur qui associe, d'un côté, Piero di Lorentino à Piero della Francesca et, de l'autre, le père à son fils ; ce prénom est donc un élément unificateur pour trois identités différentes. Ce qui fait que ce prénom porte une telle force c'est l'idéal qu'il recouvre. Cet idéal pour le fils est de devenir un jour un grand Piero, et pour le père est d'atteindre, cette fois par le truchement de son fils, l'horizon heureux qu'il s'est dessiné dans sa jeunesse. Néanmoins, la disparition de l'idéal coupe le lien qui unissait ces trois identités au moment du voyage. Depuis lors, l'enfant semble ne plus sérieux :

« Il [Lorentino] rit, et le maître rit aussi. Marco et le petit Piero se faisaient des mines, le plus grand avait sorti un jeu d'osselets. L'enfant très occupé ne les regardait plus [...] »<sup>380</sup>

Quand ils s'éloignent du maître, Lorentino se trouve de nouveau vieux, comme si ce voyage n'a rien changé dans sa vie :

« L'enfant au retour courait devant et ne l'attendait pas, et Lorentino qui s'essoufflait regardait par terre. »<sup>381</sup>

Ainsi, l'écart entre le père et le fils se creuse davantage lors de ce voyage. Pourtant, cet écart s'abolit vers la fin du récit où Lorentino intègre la figure de son fils au tableau commandé :

---

<sup>379</sup> *Ibid.*, pp. 114-115.

<sup>380</sup> *Ibid.*, p. 118.

<sup>381</sup> *Ibid.*, p. 119.

« [...] et pour finir un enfant sérieux tenait la bride et vous regardait, un enfant qui était l'espérance en personne, ange ou petit valet, les joues roses, les pieds nus sur les violettes des bois. »<sup>382</sup>

La description du petit Piero (sérieux et étant l'espérance en personne) dans le passage ci-dessus évoque son allure lors du voyage à Borgo. Ainsi, la création de cette toile ultime permet à Lorentino de faire ressusciter son espoir au sujet de l'avenir de son fils.

Le premier chapitre de *Rimbaud le fils* intitulé « On dit que Vitalie Rimbaud, née Cuif » traite la question de la filiation beaucoup plus largement que les chapitres suivants. Au début de ce chapitre, le narrateur, avant de parler de Rimbaud lui-même, essaie de définir la situation du père et de la mère du poète. Vu que dans le deuxième volet de ce même chapitre nous parlerons de la place de la figure maternelle, nous nous bornons ici à mettre en lumière la fonction de la figure paternelle dans ce livre. Dans *Rimbaud le fils*, la représentation du père de Rimbaud n'est pas loin de ce que l'histoire de la littérature nous apprend à ce sujet :

« [...] on sait que le mari de cette femme qui était le père de ce fils devint tout vif un fantôme, dans le purgatoire de garnisons lointaines où il ne fut qu'un nom, quand le fils avait six ans. On débat si ce père léger qui était capitaine, futillement annotait des grammaires et lisait l'arabe, abandonna à bon droit cette créature d'ombre qui dans son ombre voulait l'emporter, ou si elle ne devint telle que par l'ombre dans quoi ce départ la jeta ; on n'en sait rien. »<sup>383</sup>

Comme nous venons de le voir, la relation des parents de Rimbaud est compliquée ; en effet, le narrateur ne sait plus si c'est ce départ qui a engendré la folie de la mère désignée, ici et là au cours du texte, comme « créature d'ombre », « créature de désastre », « créature de refus et de désastre » et « créature d'imprécation et de désastre », ou si c'est justement à cause de cette folie que le père a décidé de quitter pour toujours le foyer familial. L'un des aspects les plus remarquables de la stratégie narrative de ce texte réside dans cette manière subtile d'amalgamer les données biographiques et historiques aux pensées, aux doutes et aux hypothèses du narrateur lui-même. Cette même stratégie se poursuit tout au long de ce chapitre pour donner une vision moitié véridique moitié imaginaire sur, d'une part, la

---

<sup>382</sup> *Ibid.*, p. 128.

<sup>383</sup> MICHON Pierre, *Rimbaud le fils*, op.cit., p. 13. « Ce père, inexistant dans la correspondance comme dans la vie de Rimbaud, avait abandonné sans retour femme et enfants, après sa mise à la retraite (à 50 ans). Le capitaine Frédéric Rimbaud s'était alors retiré à Dijon, ville natale de son père, Didier Rimbaud, le tailleur d'habits. Il y mourut, à l'âge de 64 ans, le 17 novembre 1878, et fut enterré le lendemain après un service religieux en l'église de Sainte-Bénigne. » Voir : MIJOLLA Alain de, *Les visiteurs du moi*, Paris, Les Belles Lettres, 1986, p. 36.

personnalité de chacun d'eux et, de l'autre, sur le rapport que Rimbaud entretient avec ses parents. C'est grâce à une telle stratégie que le narrateur se met à imaginer le quotidien du père de Rimbaud ainsi que le moment supposé où il pose devant l'objectif d'un photographe tout en se rappelant son fils :

« Et on a presque tout dit aussi à propos de l'autre qui ne devait pas être bien rigolo non plus, l'ombre qui assistait *in absentia* à ces passes verbales dans la salle à manger, le Capitaine, dont pour l'instant on n'a pas d'avantage de photo, et pourtant parfois à n'en pas douter il posa en Purgatoire devant un objectif, parmi quelques sous-off de garnisons lointaines, lissant à deux doigts son impériale, ou jouant aux cartes, ou la main sur le sabre - et peut-être à l'instant précis où il se rappelait le petit Arthur. »<sup>384</sup>

Si le père pense à son fils à ce moment imaginaire, le fils en revanche considère son père en tant que maître idéal et pour cette raison rejette tout autre maître possible :

« [...] son maître à lui, c'est-à-dire celui de la Carabosse, le Capitaine, lointain comme le tsar et peu concevable comme Dieu [...] son maître depuis toujours était une figure fantôme ineffablement exhalée dans les clairs fantômes de garnisons lointaines [...] »<sup>385</sup>

Ce père, céleste comme il est décrit dans le passage ci-dessus, évoque le père du narrateur de *Vies minuscules* lui aussi « inaccessible et caché comme un dieu »<sup>386</sup>, mais si dans *Vies minuscules* le narrateur, par le truchement de ses grands-parents, pouvait penser à son père, l'imaginer et le connaître même si de loin et vaguement, dans *Rimbaud le fils* la recherche du père perdu continue jusqu'à la fin du texte, sans qu'en résulte aucune figuration possible :

« Le père [dans *Rimbaud le fils*] devient une figure d'ombre dotée d'une qualité d'omniprésence. Le père est derrière toute chose, il a le pouvoir de surgir de derrière n'importe quoi, à n'importe quel moment. Son absence se manifeste dans l'écriture qui perpétue à l'infini sa résurrection et sa disparition. Le père absent est ce à quoi toute une vie de fils est vouée. Le père devient ainsi la quête de l'écriture. »<sup>387</sup>

---

<sup>384</sup> MICHON Pierre, *Rimbaud le fils*, op.cit., p. 19.

<sup>385</sup> *Ibid.*, pp. 70-71.

<sup>386</sup> Comme le note Spyridon Simotas, « Fils de sa mère et des pères de la littérature qui le précèdent, Rimbaud sera en quelque sorte, comme le rappel du narrateur des *Vies minuscules*. À un détail près : Rimbaud mourait à l'âge où Michon se mettait à écrire. Deux axes majeurs déterminent ces deux personnages : l'absence du père et la volonté de faire corps avec la littérature. » Voir : SIMOTAS Spyridon, « Pierre Michon, la question de la filiation », art.cité., p. 57.

<sup>387</sup> *Ibid.*, p. 62.



Ainsi, dans les dernières lignes du texte où Rimbaud s'adresse directement à ses parents, le père reste toujours lointain et inaccessible :

« C'est que j'enfle ma voix pour te parler de très loin, père qui ne me parleras jamais. »<sup>388</sup>

Dans *Les Onze*, il existe deux figures paternelles : l'une, le grand-père de François Élie-Corentin et l'autre, son père :

« Le vieux Corentin, Corentin *la Marche* - appelons-le ainsi, puisque c'était son surnom de maçon, son sceau d'infamie ou de noblesse, comme on voudra, et d'ailleurs je ne me souviens pas de son prénom, si jamais il en eut [...] Corentin avait peut-être de ces qualités, beauté, finesse de l'esprit ou noblesse du cœur, que savent remarquer les maîtresses et les cochers ; et je ne sais pas qui le remarqua, le prit par la peau du cou et le sortit du lot mais nous savons qu'en 1725 il avait aux portes d'Orléans, près du pont des Tourelles juste au-delà de la Loire, un commerce de vin parfaitement florissant et une fabrique de vinaigre ; et les mauvaises langues disent que ce ne fut ni regard de maîtresse d'évêque ni amitié de cocher qui l'installèrent et le firent fleurir dans ce commerce, mais ses simples mérite et travail - et donc assurément aussi sa plus grande scélératesse, [...] Ainsi eut-il près de la Loire cette officine à poisons, ces cornues bricolées et ces futailles bien au sombre, où il travaillait à l'augmentation du vin, [...] et c'était bien l'or qu'il augmentait lui aussi en fin de compte [...] comme peut-être Tiepolo lui-même avait travaillé, ou allait travailler, à l'augmentation de l'or [...] »<sup>389</sup>

Le vieux Corentin, comme le passage ci-dessus nous le présente, paraît un homme dont l'origine et le caractère sont ambivalents. En effet, de même que le narrateur ne sait plus si l'origine du vieux Corentin est infâme ou noble, de même il n'arrive pas à préciser si le succès de cet homme vient de ses affinités issues de ses propres qualités ou de sa « scélératesse ». Ainsi, il paraît impossible de lier le travail de ce grand-père à un art quelconque. Pourtant, sa manière de produire le vin évoque chez le narrateur le style de Tiepolo ; de cette façon, le vin produit par le vieux Corentin devient l'autre face de l'or peint par le grand peintre sur ses fresques. Ce lien ténu entre un travail de « sang et boue » et un autre contenant « l'augmentation de l'or » non seulement fait communiquer la tâche du grand-père et celle de son petit-fils, mais aussi souligne une autre fois l'une des thématiques majeures de ce roman : le contraste entre la période de l'avant-Révolution et celle de la Révolution.

---

<sup>388</sup> MICHON Pierre, *Rimbaud le fils*, op.cit., p. 110.

<sup>389</sup> MICHON Pierre, *Les Onze*, op.cit., pp. 36-38.

Ce contraste perd d'intensité lorsque le narrateur s'approche généalogiquement de François-Élie Corentin pour parler de son père :

« [...] cet enfant avait de belles qualités aussi, comme son père. Il les montra très jeune, avec de la curiosité et de l'esprit ; [...] il fut très vite remarqué et prit en main par qui de droit [...] »<sup>390</sup>

Ce qui est remarquable dans l'évolution du fils du vieux Corentin, c'est qu'à la différence de son père il possède des qualités spirituelles. Cependant, tout comme son père, il est découvert par « qui de droit ». Donc, « la découverte du talent » est le motif qui associe la vie du père à celle de son fils. À part ce point commun, le chemin que le fils parcourt diverge entièrement de celui pris par son père :

« De cela Monsieur - et aussi de ce que Corentin le père bien sûr ne savait pas lire, mais encore à peine parler, et seulement patois, excellait seulement dans le savant mélange de vins violets et d'alcools blancs ; de ce que sa présence, sa vie, était à elle seule, pour qui lit Virgile, une honte inexpiable [...] la curiosité intellectuelle, la volonté, l'âpreté littéraire, et pour finir l'impeccable réversion de l'injure patoise en petits sonnets anacréontiques ; le grand couteau limousin tout à fait dissimulé dans des bouquets de fleurs versifiables ; et, avec tous ces dons et le collet de petit apprenti abbé, la fréquentation à dix-huit ans du terne salon littéraire dans Orléans près de la porte de Bourgogne, dans ce salon quand il lisait ses vers toutes les têtes des bons abbés à tabatière de buis opinant, se rengorgeant, ne voulant pas voir le grand couteau [...] »<sup>391</sup>

La même dialectique (métaphorisée par « le vin » et « l'or ») qui liait le travail du père à l'art de Tiepolo se retrouve dans le passage ci-dessus où le narrateur parle du « grand couteau limousin tout à fait dissimulé dans des bouquets de fleurs versifiables ». Alors, presque la même métaphore est répétée ; dans ce cas, tout comme dans l'autre, la rudesse et la violence de la vie limousine sont dissimulées derrière l'élégance et la beauté de l'art. Cependant, il y a une différence remarquable entre les deux cas ; c'est que dans le premier, le travail du vieux Corentin n'a aucun rapport manifeste avec l'art. C'est alors que dans le deuxième cas, il s'agit d'un jeune poète qui lit ses poèmes dans les milieux des lettrés. Cette carrière littéraire, au début, oppose radicalement le fils à son père, mais à la fin les identifie l'un à l'autre. Ce processus d'identification commence lorsque François Corentin s'installe à Paris afin de fréquenter plus aisément les milieux littéraires de son temps. Pour intégrer ces milieux, il a

---

<sup>390</sup> *Ibid.*, p. 39.

<sup>391</sup> *Ibid.*, p. 40-41.

besoin d'un nouveau nom. Selon l'une des deux hypothèses du narrateur, il se fixe sur le nom de son père :

« Peut-être amèrement, peut-être avec fierté et défi, Corentin fit du sobriquet de l'ancien maçon, son père, un titre de noblesse et entra dans les lettres sous le nom de Corentin *de la Marche*. »<sup>392</sup>

Mais le narrateur remarque tout de suite qu'aujourd'hui ce nom est totalement oublié et que tout ce qu'on connaît sous le nom de Corentin appartient au fils de François Corentin :

« Hélas, nous savons bien que ce nom est dans le gouffre - celui qui est sur la petite étiquette au Louvre, qu'on lit à peine et difficilement en se penchant mais qui fait tenir *Les Onze*, c'est l'autre, le simple, la petite trace fonctionnelle sans fioriture, sans perruque, poudre ni bas blancs : François-Élie Corentin, Corentin tout court. »<sup>393</sup>

Comme nous l'avons déjà remarqué, François Corentin appartient à la grande catégorie des artistes ratés dans l'œuvre de Michon. Cette réalité est le dernier pas qui aboutit à l'identification du fils avec son père :

« Oui, tout cela, l'argent, le nom, Paris, en pure perte ; dans la main du temps, François Corentin de la Marche était trop près d'un vieux maçon illettré : la chaîne des générations était trop serrée et l'étrangla. »<sup>394</sup>

De cette manière, François Corentin qui voulait s'échapper, une fois pour toutes, de cette malédiction se trouve enchaîné, comme un prisonnier, à la source de tous ses malheurs. Dans le cadre d'un tel échec, la naissance de François-Élie Corentin prend un sens symbolique : ou bien boucler la boucle pour toujours ou bien sauver toute la lignée des Corentin. Lors de cette naissance, la thématique de « l'absence du père », si récurrente dans l'œuvre de Michon, surgit une autre fois :

« On sait que la plupart du temps François Corentin n'était pas là. [...] l'enfant vécut entre deux femmes qui le dévoraient d'amour. »<sup>395</sup>

Ainsi, à l'instar de *Vies minuscules* et de *Rimbaud le fils*, l'absence de la figure paternelle, dans *Les Onze*, donne plus de force et de volume à la présence de la figure maternelle :

---

<sup>392</sup> *Ibid.*, p. 50.

<sup>393</sup> *Ibid.*, pp. 50-51.

<sup>394</sup> *Ibid.*, p. 51.

<sup>395</sup> *Ibid.*, p. 46.

« [...] je ne crois pas qu'il ait souffert enfant de l'absence de son père, comme on l'a tant dit ; non, le départ du père, la perte du père, ne lui fut pas une souffrance, mais un extraordinaire soulagement, une couronne inespérée ; car le père était le rival [...] »<sup>396</sup>

La rivalité du père avec le fils évoque, sans doute, la fameuse théorie du « Complexe d'Œdipe ». L'accent mis sur cette rivalité (« celui qui parle en votre présence et n'est pas de votre avis ») renforce l'aspect psychanalytique de ce passage. Pourtant, ce n'est pas seulement cette théorie qui est visée par le narrateur ; il veut aller plus loin pour parler d'un paradis perdu qui n'est que l'enfance du peintre. Le narrateur désigne cette enfance par les mots tels que « empire », « règne » ou même « le monde » :

« Il pleure sur son empire perdu : sur le règne, à Combleux, d'un enfant sur deux femmes, c'est-à-dire sur le monde. »<sup>397</sup>

Le fait que pour trouver la marque de la grâce d'avoir à sa disposition ces deux femmes qui l'aiment éperdument, il faut remonter à l'enfance du peintre montre qu'à ce moment de sa vie - où à l'aube de la Révolution il est revenu à Combleux pour y peindre une série de tableaux intitulée *Sibylles* -, ce qui manque à François-Élie est cette même grâce dont il déplore la perte et dont il a absolument besoin pour pouvoir créer l'œuvre commandée. Comme le remarque Manet Van Montfrans :

« [...] L'inversion chronologique dans le chapitre IV qui fait précéder la scène de l'enfant au bord du canal par celle de l'homme mûr sur la rive de la Loire, met en relief la perte irrémédiable du paradis infantin. »<sup>398</sup>

Si le peintre, au présent, se voit privé de cette grâce, il trouve tout de même un autre soutien qui va l'aider à créer son chef-d'œuvre. Cette dernière grâce n'est que l'image de son père qui va être figurée onze fois pour représenter les membres du Comité :

« [...] je me plais à croire, moi, que Corentin y a mis son père, onze fois, comme il y a mis onze fois, diversement et miraculeusement, tout ce qui était sa vie, son amour et son exécution, son pardon. Et bien sûr il y a mis aussi onze fois la revanche irréelle de son père, la défaite réelle de son père, debout. »<sup>399</sup>

---

<sup>396</sup> *Ibid.*, p. 63.

<sup>397</sup> *Ibid.*, p. 62.

<sup>398</sup> VAN MONTFRANS Manet, « « Ivresse du minimal » : la poétique du paysage dans *Les Onze* de Pierre Michon », in : *Pierre Michon. La lettre et son ombre*, op.cit., pp. 246-248.

<sup>399</sup> *Ibid.*, pp. 57-58.

Ainsi, le travail du peintre devient une véritable représentation dans le sens où on rend de nouveau « présent » quelque chose qui était, jusqu'alors, « absent ». Cette représentation, comme le narrateur le souligne, ne se limite pas à figurer une image absente, mais elle fonctionne aussi comme émancipatrice de toute une vie, pour la sauver du gouffre du temps et pour lui confier une possibilité de se venger contre la tragédie du sort.

### 1-2 : *L'artiste et la figure maternelle*

Il suffit de constater la dédicace de *Vies minuscules* pour voir à quel point est cruciale la figure maternelle dans l'œuvre de Michon :

« La dédicace des *Vies minuscules* à Andrée Gayaudon, mère de l'auteur, est ainsi revêtue d'un sens qui dépasse le strict plan anecdotique. La relation de la mère et de l'enfant est décrite en les termes d'un bain affectif où l'apprentissage de la langue joue un rôle primordial : le narrateur est *infans* lors de sa rencontre avec Dufourneau (VM 14). Dans *Vie des frères Bakroot*, l'entrée au lycée se paie du « renoncement à voir chaque jour sa mère, errer avec elle dans la tendresse des entours du langage » (VM 94). [...] Avant d'être médiatisés par la culture scolaire, les grands auteurs seront lus à haute voix par la mère à l'enfant [...] »<sup>400</sup>

Comme le remarque Jean-Pierre Richard :

« Toutes les *Vies* manifestent l'importance des femmes, mères, surtout grand-mères, à la fois dans le legs et la révolte (le legs de la révolte ?), et la faiblesse parallèle des rôles masculins. »<sup>401</sup>

Pourtant, ce fondement dans le prolongement de l'œuvre s'escamote au profit de l'autre figure familiale et ne sort de l'ombre qu'à de rares occasions.

Dans *Vies minuscules*, cette figure apparaît dès la première « Vie », celle d'André Dufourneau. Le narrateur, dans son souvenir d'enfance, retrouve l'image de sa mère affectée par la présence d'un homme :

---

<sup>400</sup> FARRON Ivan, *Pierre Michon. La grâce par les œuvres*, op.cit. p. 111. Dans un entretien avec Dominique Viart, Michon parle de sa relation avec sa mère : « - *Peut-être pourrions-nous commencer par là : tu as dédié Vies minuscules à ta mère, Andrée Gayaudon. Est-ce simplement le geste d'un écrivain qui remercie sa mère d'exister au moment d'écrire ou s'agit-il d'un geste plus aigu ?* - Il me semble que c'est plus aigu parce que c'est son nom de jeune fille. C'est à ma mère *jeune fille* que je le dédie. Je pense souvent à ma mère dont la vie a été, comme chacune de nôtres, complètement bousillée. C'était redonner à ma mère le temps de l'espoir et de la jeunesse et en même temps, évidemment, le temps où j'aurais pu, moi, la séduire si elle avait été jeune fille. » Voir : « Héritage et filiation. Entretien avec Pierre Michon par Dominique Viart », in : *Roman 20-50*, n°48, 2009, p. 13.

<sup>401</sup> RICHARD Jean-Pierre, *Chemins de Michon*, op.cit., p. 19.

« Un jour de l'été 1947, ma mère me porte dans ses bras, sous le grand marronnier des Cards, à l'endroit où l'on voit déboucher soudain le chemin communal, jusque-là caché par le mur de la porcherie, les coudriers, les ombres ; il fait beau, ma mère sans doute est en robe légère, je babille ; sur le chemin, son ombre précède un homme inconnu de ma mère ; il s'arrête ; il regarde ; il est ému ; ma mère tremble un peu, l'inhabituel suspend son point d'orgue parmi les bruits frais du jour. Enfin l'homme fait un pas, se présente. C'était André Dufourneau. Plus tard, il dit avoir cru reconnaître en moi la toute petite fille qu'était ma mère, pareillement *infans* et débile encore, quand il partit. »<sup>402</sup>

Cette première image dévoile l'attachement du narrateur à sa mère. En effet, le narrateur y est protégé par sa mère, entouré d'elle ; de plus, il ressemble à cette femme. Des années plus tard, au début du texte final de *Corps du roi* intitulé « Le ciel est un très grand homme », on retrouve la mère du narrateur, sa « grande autocensure »<sup>403</sup>, cette fois vieille et moribonde :

« Il m'est rarement arrivé de prier. Au début de septembre 2001, ma mère, qui pendant sa vie d'adulte avait tâché d'être mon père et ma mère, qui dans sa grande vieillesse aurait pu être ma fille, ma mère se mourait à l'hôpital de la petite ville de G. Il y avait des arbres énormes par sa fenêtre, une muraille de feuilles. Chaque journée de cette fin d'été était belle, le soleil variait à n'en plus finir sur ce mur vert, sous les yeux d'une mourante qui avait aimé les arbres. »<sup>404</sup>

En comparant les deux passages ci-dessus, il s'avère quelques points communs : tous les deux moments se passent durant l'été (« Un jour de l'été 1947 » dans le premier passage et « Au début de septembre 2001 » dans le deuxième) ; dans tous les deux, le temps est beau (« il fait beau » dans le premier passage et « Chaque journée de cette fin d'été était belle » dans le deuxième) et enfin, dans tous les deux, l'arbre comme symbole de l'immortalité est présent (« le grand marronnier des Cards » dans le premier passage et « des arbres énormes » dans le deuxième). Ainsi, le cadre reste le même tandis que le contenu varie d'un texte à l'autre. Si dans le premier passage, le narrateur, enfant, ressemble à sa mère, dans le deuxième, il n'est plus enfant et « aurait pu être » le père de sa mère dans sa grande vieillesse.

Cette imbrication d'identités familiales continue à marquer le premier fragment de « Le ciel est un très grand homme ». Après avoir trouvé le cadavre de sa mère dans la chambre de l'hôpital, le narrateur s'efforce de prier pour elle :

---

<sup>402</sup> MICHON Pierre, *Vies minuscules*, op.cit. p. 14.

<sup>403</sup> Michon : « Ma grande autocensure, qui était ma mère, est morte. » Voir : MICHON Pierre, *Le roi vient quand il veut*, op.cit., p. 285.

<sup>404</sup> MICHON Pierre, *Corps du roi*, op.cit., p. 71.

« Je devais prier, appeler le cœur et l'âme, que cette femme méritait. J'essayai une de ces choses apprises au catéchisme, sans doute le Notre-Père, je m'arrêtai très vite. Et puis le texte, la prière, s'imposa, venue de très loin, comme envoyée par un autre, et je la dis haut, pour que la morte l'entende, en quelque sorte : « Frères humains qui après nous vivez, n'ayez les cœurs contre nous endurcis, car si pitié de nous pauvres avez, Dieu en aura plus tôt de vous merci. » Le cœur et l'âme accoururent, je dis le poème d'un bout à l'autre comme il doit être dit, dans les larmes, je me tins debout devant le cadavre de ma mère comme on doit s'y tenir, dans les larmes. J'ai prié une autre fois, au mois d'octobre, quelques années plus tôt. Un enfant était né dans la nuit, je venais de rentrer chez moi au petit matin. Quelque chose me vint qui était de l'envie de prier, de clore, de m'ouvrir. Assis sur mon lit, tranquille, souriant si on souriait quand on est tout seul, j'ai dit d'un bout à l'autre à haute voix *Booz endormi*. Je l'ai dit comme il doit être dit, dans le calme, l'acceptation de tout, l'espérance contre toute raison, la gloire qui vient toujours. »<sup>405</sup>

Ainsi, le fil conducteur de « Le ciel est un très grand homme » consiste à prier pour les deux extrémités de la vie et, par là, les mettre non sur une ligne droite, mais sur un cercle qui se répète à chaque tour.<sup>406</sup> Pourtant, chaque répétition est empreinte d'une certaine différence. Si pour la mort de la mère, le narrateur recourt d'abord à une prière apprise au catéchisme et ensuite à un poème de François Villon dans lequel c'est un mort (ou : une morte) qui parle face aux vivants, pour la naissance de sa fille il lit le poème de Victor Hugo dans lequel il est question de la paternité et de la filiation ; de même, pour chacune de ces lectures, il se tient différemment : devant le cadavre de sa mère, il est triste, tandis que la nécessité de prier à l'occasion de la naissance de sa fille se traduit, chez lui, par des verbes désignant son épanouissement : « s'ouvrir » et « clore ». Il est aussi à remarquer que si la prière pour la mort se dit « dans les larmes », celle qui suit la naissance a lieu « dans le calme, l'acceptation de tout, l'espérance contre toute raison, la gloire qui vient toujours ».

Le fragment suivant de ce même texte indique plus manifestement le karma<sup>407</sup> de la naissance et de la mort qui, selon le narrateur, vise toujours la même chose :

---

<sup>405</sup> *Ibid.*, pp. 72-73.

<sup>406</sup> La manière dont Michon (ou bien : le narrateur du texte) situe la deuxième prière dans le temps accentue ce va-et-vient incessant ; il dit : « J'ai prié une autre fois, au mois d'octobre, quelques années plus tôt. » Dans cette phrase, comme il parle d'abord du « mois d'octobre » le lecteur pense automatiquement au mois d'octobre de la même année (2002), c'est-à-dire un mois après la mort de la mère du narrateur, c'est alors que celui-ci précise, immédiatement, qu'il s'agit de « quelques années plus tôt ».

<sup>407</sup> N'oublions pas que le narrateur, pour décrire la situation de sa mère mourante, se réfère aussi au *Livre tibétain de la vie et de la mort* ; voir : *Ibid.*, pp. 71-72.

« Les deux poèmes que j'ai dits regardent les cadavres, tous les cadavres parmi lesquels il y a ceux des mères, ils regardent l'âme qui se souvient de ces cadavres qu'elle a habités, d'où elle a observé le petit morceau de *Big Bang* à elle fugitivement dévolu ; ils regardent les corps vivants, les petits enfants qui naissent, qui vieilliront et mourront. Ils les regardent, ils leur parlent, ils en parlent, cadavres, petits enfants et nous c'était le même - et c'est le même. »<sup>408</sup>

Si dans *Vies minuscules* et « Le ciel est un très grand homme » la place de la mère reste limitée et dépendante de la figure du père, dans *Rimbaud le fils* elle semble plus importante et beaucoup plus définitive dans la construction psychique du personnage principal. Tout comme dans les deux textes précédents, dans *Rimbaud le fils* c'est la figure maternelle qui inaugure l'énonciation du narrateur :

« On dit que Vitalie Rimbaud, née Cuif, fille de la campagne et femme mauvaise, souffrante et mauvaise, donna le jour à Arthur Rimbaud. On ne sait pas si d'abord elle maudit et souffrit ensuite, ou si elle maudit d'avoir à souffrir et dans cette malédiction persista ; ou si anathème et souffrance liés comme les doigts de sa main en son esprit se chevauchaient, s'échangeaient, se relançaient, de sorte qu'entre ses doigts noirs que leur contact irritait elle broyait sa vie, son fils, ses vivants et ses morts. »<sup>409</sup>

La locution « on dit que », dans le passage ci-dessus, réduit ironiquement la première image que le narrateur fabrique au sujet de la mère de Rimbaud à un lieu commun : une femme souffrante et « mauvaise ». Mais pour le reste le narrateur reste incertain ; et cette hésitation continue à marquer son énonciation jusqu'à la fin du texte. C'est justement par ses doutes, ses digressions et ses retournements énonciatives, bref par sa « rhétorique de l'hésitation »<sup>410</sup>, que le narrateur parvient à donner du volume et de l'épaisseur à l'existence de cette femme. Selon l'une des hypothèses du narrateur, on peut expliquer le génie précoce de Rimbaud par le biais de sa relation troublée avec sa mère :

« Les fleurs et les risettes, elle en faisait de la charpie, comme du reste : parce qu'elle n'aimait pas ce fils qui était elle, parce qu'elle ne s'aimait pas, [...] Et le fils [...] avait trouvé une

---

<sup>408</sup> *Ibid.*, p. 74.

<sup>409</sup> MICHON Pierre, *Rimbaud le fils*, op.cit., p. 13. Selon Yves Bonnefoy, « M<sup>me</sup> Rimbaud fut un être d'obstination, d'avarice, d'orgueil, de haine masquée et de sécheresse. Une figure d'énergie pure, portée par une foi aux couleurs de bigoterie, amoureuse d'ailleurs - s'il faut en croire ses lettres extraordinaires de 1900 - de l'anéantissement, de la mort. [...] Rimbaud lui-même appelait sa mère *la bouche d'ombre*. Le sens de l'opacité, l'obsession des tares de l'existence sont la conséquence directe, chez lui, du manquement de l'amour. » Voir : BONNEFOY Yves, *Notre besoin de Rimbaud*, op.cit., pp. 73-78.

<sup>410</sup> L'expression est de Jean-Pierre Richard ; il dit à ce propos : « [...] ce brouillage subjectif, cette hésitation, c'est bien l'une des caractéristiques les plus séduisantes de l'effet-Michon [...] » Voir : RICHARD Jean-Pierre, *Chemins de Michon*, op.cit., p. 56.



solution à la hauteur de sa solution à elle, et bricolait pour cet incommensurable deuil des petits cadeaux incommensurables - des patenôtres de son cru : de grands morceaux de langue rimée qu'elle ne comprenait pas, mais sur quoi penchée peut-être sans pouvoir les lire elle voyait quelque chose de disproportionné comme son puits et d'opiniâtre comme ses doigts, la marque d'une passion ravageuse ayant oublié sa cause et dépassé son effet, du pur amour sans effet [...] Et devant cela peut-être elle s'exaltait, sans un mot, elle se reconnaissait, et dans une salle à manger de Charleville l'enfant assis qui vers elle levait la tête la regardait béer un instant, comme étonnée, comme respectueuse, comme envieuse [...] Elle lui caressait la tête alors, cela se peut. Car c'était bien un cadeau, dans un sens. Et quand d'autres fois l'enfant lisait à haute voix la dernière mouture de ses tartines virgiliennes limées au plus juste pour des concours de sous-préfecture, ainsi que nous pouvons penser que souvent il le fit devant elle [...] nous pouvons penser qu'alors ils étaient plus proches qu'ils n'auraient su le concevoir ; mais très loin, chacun sur son trône et n'en voulant pas descendre, à la façon de deux souverains de capitales éloignées qui font entre eux de la correspondance. »<sup>411</sup>

Dans le passage ci-dessus, nous trouvons une relation ambivalente et compliquée entre le fils et sa mère. Le narrateur y parle à la fois de la haine de la mère envers son fils - haine issue de la répugnance de la mère par rapport à elle-même - et la nécessité, chez le fils, de neutraliser cette haine et d'attirer l'attention et l'amour de sa mère. En outre, il existe un rapport indéniable de pouvoir entre ces deux êtres dans la mesure où, d'un côté, la reconnaissance (ou bien : la première reconnaissance) du génie du poète est tributaire de la réaction de la mère et, de l'autre, l'amour et la beauté que la mère cherche partout apparaissent uniquement et proprement dans les poèmes de son fils.

L'absence du père impacte irrémédiablement cette relation fils-mère. Dans le passage ci-dessus, cette absence se traduit, chez la mère, par un manque affectif, manque qui la fait porter une haine implacable d'abord à l'égard d'elle-même et ensuite sur tout ce qui l'entoure. Ce qui la frappe en écoutant les poèmes de son fils, c'est de reconnaître le même sentiment. Autrement dit, la mère écoutant son fils trouve en lui un double ; c'est pour cette même raison qu'elle « s'exalte » et qu'elle devient « étonnée », « respectueuse » et « envieuse ». Le narrateur, à la suite du passage ci-dessus, met l'accent sur l'influence du père absent :

« Dans ses petites années donc il lisait sa poésie et elle l'écoutait, j'en suis sûr. Ils se faisaient ce cadeau, comme d'autres offrent un bouquet et sont embrassés après par leur mère, sous les yeux

---

<sup>411</sup> MICHON Pierre, *Rimbaud le fils*, op.cit., pp. 16-18.

du père qui sourit ; et le père était là lui aussi, ils entendaient dans la langue de bois le clairon perdu. »<sup>412</sup>

Ainsi, dès le premier chapitre du livre, le travail poétique de Rimbaud se manifeste comme un moyen non seulement pour attirer l'attention et l'amour maternels, mais aussi pour représenter le père et le maintenir auprès de soi. Comme le note Farron :

« [Dans *Rimbaud le fils*] ce n'est qu'après avoir intériorisé la mère Rimbaud dans son « cagibi intérieur » aux côtés du capitaine absent que le poète peut réaliser son œuvre. Rimbaud qui, dans les *Vies minuscules*, suscite des envies de fuite et d'aventure est ainsi ramené à un imaginaire du deuil et de la mélancolie. »<sup>413</sup>

En raison de cette double volonté, Rimbaud est toujours représenté en compagnie simultanée de la mère et du père :

« On dit que cet enfant, avec d'un côté de son pupitre ce fantôme et de l'autre cette créature d'imprécation et de désastre, fut idéalement scolaire et eut pour le jeu ancien des vers une vive attirance : peut-être que dans le vieux *tempo* sommaire à douze pieds il entendait le clairon fantôme de garnisons lointaines, et les patenôtres aussi de la créature de désastre, qui pour scander sa souffrance mauvaise avait trouvé Dieu comme son fils pour le même effet trouva les vers ; et dans cette scansion il maria le clairon et les patenôtres, idéalement. »<sup>414</sup>

Pourtant, comme l'explique Richard :

« [...] la mère parle plus fort que le père dans ce *Rimbaud* ; et si elle a, comme dans *Vies minuscules*, un certain rapport avec la donation des mots, c'est de façon bien sûr, beaucoup plus indirecte, réactive, presque négative. Cette maternité, il faudra pourtant la creuser, travailler, comme on parle de travail du deuil, bref la réenfouir en soi pour qu'elle en vienne à nourrir véritablement la vie de l'œuvre d'art. »<sup>415</sup>

Le narrateur considère parfois la poésie et la vie de Rimbaud comme travaillées, à l'intérieur du poète, par sa mère :

---

<sup>412</sup> *Ibid.*, p. 18.

<sup>413</sup> FARRON Ivan, *Pierre Michon. La grâce par les œuvres*, op.cit., p. 116.

<sup>414</sup> MICHON Pierre, *Rimbaud le fils*, op.cit., pp. 13-14.

<sup>415</sup> RICHARD Jean-Pierre, *Chemins de Michon*, op.cit., p. 47.

« [...] on peut penser que l'alexandrin séculaire fut prodigieusement exalté puis détruit sans retour vers 1872 par une femme triste qui grattait, cognait et délirait dans un enfant. »<sup>416</sup>

Sur la rivalité entre Rimbaud et Verlaine, le narrateur reprend la même métaphore signifiant l'influence de la mère sur les ambitions poétiques du fils :

« Rimbaud jouait plus serré. Il voulait plus fort que Verlaine être la poésie personnellement, c'est-à-dire à l'exclusion de tout autre : car à cette condition seulement il pouvait espérer qu'il apaiserait la vieille dans le puits intérieur [...] La vieille au-dedans pour se consoler, s'endormir, avait besoin que le fils fût le meilleur, autant dire le seul, et n'eût point de maître. »<sup>417</sup>

Ainsi, la mère, tout comme le père, existe à l'intérieur de Rimbaud<sup>418</sup> ; de cette façon, elle devient une image ou un fantôme que le poète véhicule jusqu'à l'*excipit* du livre où, comme nous l'avons déjà remarqué, il s'adresse directement à ses parents :

« Ah c'est peut-être de t'avoir enfin rejointe et te tenir embrassée, mère qui ne me lis pas, qui dors à poings fermés dans le puits de ta chambre, mère, pour qui j'invente cette langue de bois au plus près de ton deuil ineffable, de ta clôture sans issue. »<sup>419</sup>

Dans *Les Onze*, la figure maternelle occupe une place de choix dans l'évolution du personnage principal. Cette importance se révèle dès le premier chapitre où le narrateur essaie de décrire le portrait présumé de François-Élie Corentin peint aux plafonds de Wurtzbourg :

« Car il était à peine sorti des jupes de sa mère - si tant est qu'il en fût sorti. Il en était encore imprégné, de leur douceur, de leur étoffe : comme tissé des mailles de ses jupes. Elles lui donnaient cohérence, volonté et certitude, goût des femmes et de soi-même, elles lui faisaient ce corps de blondeur rêveuse qu'on voit sur le plafond à la figure du page, et qui certes est un type qui vient de Véronèse, pas un portrait, pas son portrait, mais à quoi tout de même je suis sûr qu'il ressemblait. Il est au comble du bonheur, là-haut, sur le plafond invariable : il est dans les jupes de sa mère. »<sup>420</sup>

Cette description du soutien maternel donne une certaine évidence à l'influence de cette figure sur l'éducation de François-Élie Corentin ; parce qu'elle lui donne « cohérence, volonté et

---

<sup>416</sup> MICHON Pierre, *Rimbaud le fils*, op.cit., p. 31.

<sup>417</sup> *Ibid.*, p. 70.

<sup>418</sup> Comme le note Spyridon Simotas, « Tandis que dans la réalité des corps, l'absence du père règne, dans la réalité du texte, père, mère et fils sont unis. » Voir : SIMOTAS Spyridon, « Pierre Michon, la question de la filiation », art.cité, p. 61.

<sup>419</sup> MICHON Pierre, *Rimbaud le fils*, op.cit., p. 110.

<sup>420</sup> MICHON Pierre, *Les Onze*, op.cit., p. 22.

certitude ». Le narrateur met implicitement en lien ce passage avec le reste du texte en proclamant : « Il en était encore imprégné, de leur douceur, de leur étoffe. » L'amour de ces deux femmes crée, autour de l'enfant, un espace paradisiaque dont le père reste le grand absent.

L'expression « Le temps de la douceur de vivre » répétée à divers endroits du roman n'est, en dernier ressort, que le signe de l'emprise de la figure maternelle non seulement sur la vie du peintre, mais aussi sur toute une époque. Étant donné que le tableau des *Onze* est considéré comme l'ensemble des onze représentations de François Corentin et que le contexte historique du tableau se limite à « la Terreur », nous pouvons déduire le fait que la figure maternelle (la mère et la grand-mère) aussi bien que le père, au-delà d'une simple généalogie du peintre, désignent deux époques radicalement opposées l'une à l'autre. Stéphane Chaudier écrit à ce propos :

« Mère et grand-mère symbolisent la « douceur de vivre » ; les pères incarnent la brutalité sociale, les inégalités, qui conduiront à la Révolution. »<sup>421</sup>

François-Élie Corentin ne peut pas se libérer aisément de ce grand amour maternel qui chez lui remplace « le monde »<sup>422</sup> :

« On sait ce que disait d'elles à sa façon voltairienne François-Élie, bien plus tard, quand elles n'étaient plus que cendre : *Elles m'ont tué d'amour, mais je le leur ai bien rendu. C'est que la maille était fortement tissé, Monsieur : la maille de leurs jupes. Et il fallut tailler là-dedans à pleines cisailles. Tailler, couper, trancher, faire souffrir et souffrir.* »<sup>423</sup>

Pour réaliser ce détachement, la peinture est un moyen bien efficace ayant pour fonction supplémentaire de mettre l'art au même rang qu'une scène primitive de l'enfance :

« Car ceci se passe : la belle dame privée d'homme longtemps vous regarde avec, dans le regard, l'aveu qu'elle a dans ses jupes l'émotion que vous avez dans vos braies. Mais soudain elle regarde ailleurs et ne vous regardera plus, parce que la loi est de fer et que le Père universel veille, et parce que Dieu est un chien. Et si Dieu est un chien, vous avez peut-être licence d'être vous-même un chien à son image, de grimper le talus, de jeter à terre, de trousser et forcer, et de

---

<sup>421</sup> CHAUDIER Stéphane, « Parle-moi de chevaux, de crocodiles et de peinture : cynisme et bestiaire politique dans les *Onze* », in : Pierre Michon, *fictions et enquêtes*, op.cit., p. 57.

<sup>422</sup> Dans un passage du roman, le narrateur dit : « Car deux femmes prosternées de part et d'autre de vous, c'est le monde. » Voir : MICHON Pierre, *Les Onze*, op.cit., p. 62.

<sup>423</sup> *Ibid.*, p. 60.

saillir sans façon à la mode des chiens. Et l'enfant qui vous observe (mais cela, vous n'avez pas le temps de le noter), l'enfant qui a tout vu en somme, souhaite passionnément que vous grimpez le talus et disposiez de sa mère sous ses yeux. Et c'est ce qu'il craint le plus au monde. »<sup>424</sup>

Le « vous » auquel s'adresse le narrateur est un limousin désirant la mère de François-Élie Corentin lorsque le peintre est encore enfant. Malgré son ignorance, ce moment crée chez l'enfant un sentiment tout à fait paradoxal : d'un côté, il aime voir sa mère faire l'amour avec le limousin, parce que ce faisant, celui-ci pourrait combler le vide du père ; de l'autre, il n'aime pas être témoin d'une telle scène, puisque tout acte d'amour entre sa mère et un homme inconnu peut compromettre son propre paradis. Au sein de ce cadre libidinal, il est à noter la nouvelle hypothèse du narrateur au sujet de la signification des onze figures d'homme représentées dans *Les Onze* :

« Vous y êtes ? Vous sentez bien le trop de désir et le si peu de justice ? Vous portez à même la peau le double masque de l'amour ? Vous êtes Sade et Jean-Jacques Rousseau ? C'est bien, nous pouvons revenir au tableau. Nous pouvons de nouveau tourner vers *Les Onze*. Onze Limousins, n'est-ce pas ? Onze Limousins drus. Onze barons drus, levés et regardant entrer votre mère jeune et nue dans la salle basse d'un château du marquis de Sade. Onze blondinets coupant des têtes, c'est-à-dire tranchant dans les jupes de leur mère. »<sup>425</sup>

Les onze hommes du tableau deviennent ici à la fois limousins et blondinets, autrement dit : l'amant de la mère dans l'enfance du peintre et le peintre lui-même. Ainsi, comme le note Chaudier :

« Le tableau *Les Onze* montre symboliquement la Royauté violée par onze chiens, onze figures sombres de Limousins, qui, comme un trophée, arborent sur leur costume *alla paolesca* l'éclat et le souvenir lumineux des jupes blondes de la mère. »<sup>426</sup>

---

<sup>424</sup> *Ibid.*, p. 73.

<sup>425</sup> *Ibid.*, p. 74.

<sup>426</sup> CHAUDIER Stéphane, « Parle-moi de chevaux, de crocodiles et de peinture : cynisme et bestiaire politique dans les *Onze* », art.cité, pp. 62-63.

## CHAPITRE 2

### L'artiste et la question économique

L'être-artiste dépend profondément de la question économique. C'est une question qui vise la vie ordinaire de l'artiste aussi bien que sa propre carrière, car en principe l'artiste ne saurait continuer à travailler si son art ne subvient pas à ses besoins. Michon remarque, en ces termes, l'influence de la question économique sur sa propre carrière :

« Lorsque j'ai publié mon premier livre il y a quatorze ans, je pensais que toutes les machines rotatives allaient s'arrêter de tourner, que la grande instance distributrice dirait : « Celui-là, nous allons lui donner sur-le-champ une fortune », une belle somme avec laquelle je me serais acheté un palais. J'attendais de l'écrit son poids d'or. Je me suis trompé. Je ne savais pas que la littérature est fille de la démocratie, au sens où c'est la loi du plus grand nombre qui prévaut, la tyrannie de la majorité. Je pensais que la littérature était l'un des derniers domaines hiérarchisés où la valeur faisait sens et triait. Eh bien, la valeur a fait sens, et elle a trié : je suis presque aussi pauvre qu'avant d'avoir écrit. »<sup>427</sup>

Tout au long de ce chapitre, c'est cette même question qui nous préoccupe et qui nous pousse à revisiter certains textes de Michon pour voir comment l'artiste dans ces écrits parvient à se procurer de l'argent, grâce à qui et en recourant à quelles stratégies socio-politiques. Nous traiterons d'abord le rapport de l'artiste à l'argent aussi bien qu'à la misère et son influence ravageuse sur la vie et le travail de l'artiste, ensuite nous mettrons en lumière la question de la commande artistique pour arriver, enfin, à la figure du protecteur.

#### 2-1 : *L'artiste, la richesse et la misère*

La question économique apparaît, pour la première fois, dans l'*incipit* de *Vie de Joseph Roulin* :

« [...] l'autre y vint parce qu'il avait lu des livres ; parce que c'était le Sud où il croyait que l'argent était moins rare [...] »<sup>428</sup>

Ainsi, le premier ressort qui incite Van Gogh à s'installer au Sud c'est la question économique. La raison pour laquelle cette question paraît si cruciale se dévoile dans les

---

<sup>427</sup> MICHON Pierre, *Le roi vient quand il veut*, op.cit., p. 177.

<sup>428</sup> MICHON Pierre, *Vie de Joseph Roulin*, op.cit., p. 11.

souvenirs de Joseph Roulin où nous nous rendons compte plus perceptiblement de la pauvreté du jeune peintre :

« Ce n'était pas davantage sa misère, les mêmes gazettes lui avaient dévoilé que dans sa trentaine l'artiste est le plus souvent pauvre, que cela ajoute à sa vigueur, à son sérieux, accroît l'éclat de sa revanche quand enfin il triomphe, lui donne bonne conscience et comme un gage de rigueur ; et puis la misère on sait ce que c'est, on sait comment la prendre, la charmer par de petites magies, les confitures, le vin, le repas du dimanche ; et si l'artiste lui-même est obscurément un prolétaire, comme l'affirment les feuilles plus rouges, alors le nourrir est un acte pieux. »<sup>429</sup>

La misère du peintre est, ainsi, mise en contraste avec sa persévérance dans le travail et son succès ultime. Ce succès, Roulin l'apprend dans la deuxième moitié du texte où il entend que Van Gogh « est en train de devenir un très grand peintre ». <sup>430</sup> À noter aussi que le passage ci-dessus se rapporte aux idées socio-politiques de Van Gogh, idées qui l'associent plus fermement au facteur Roulin pour qu'enfin il considère l'acte de lui fournir de la nourriture comme « un acte pieux ».

Dans « Dieu ne finit pas », l'argent constitue l'un des motifs les plus importants de l'activité artistique de Goya :

« [...] la peinture, ce qu'il appelait la peinture, lui était à jamais hors d'atteinte, et qu'il ne peignait que pour cela. Pas tout à fait cependant : cela rapportait de l'argent, aussi, cela avait engraisé l'impayable Mengs et l'avantageux Giaquinto, et il voulait engraisser, lui aussi, le petit gros. »<sup>431</sup>

Devenir riche est l'une des ambitions sociales de Goya dans ce texte. Pour cette ambition, il a des modèles devant lui : les grands peintres qu'il connaît et qu'il imite. Ainsi, l'imitation ne correspond pas uniquement aux aspects artistiques des modèles choisis, mais aussi à ce qu'ils ont obtenu grâce à l'art. Comme le note Jean-Pierre Mourey :

« Parmi ces facteurs [facteurs sociaux de l'art] il y a non seulement la gloire, la reconnaissance du Prince, l'argent. Ce dernier est d'ailleurs toujours assez rapidement présent dans les conversations entre peintres, comme si finalement il était le critère incontestable. La valeur, par-

---

<sup>429</sup> *Ibid.*, pp. 35-36.

<sup>430</sup> *Ibid.*, p. 54.

<sup>431</sup> MICHON Pierre, *Maîtres et serviteurs*, op.cit., pp. 21-22.

delà les controverses esthétiques, s'il lui faut trouver une fixation incontournable est monétaire. »<sup>432</sup>

De la sorte, essayant d'apprendre le secret de l'art de ces peintres, Goya veut sciemment déchiffrer une énigme plus compliquée « à jamais hors d'atteinte » qui rend Mengs « impayable » ou Giaquinto « avantageux » :

« Donc dans ces chartreuses de campagne, pour engraisser, pour comprendre, il faisait un peu de Tiepolo dans les bleus de ciel, un peu de Zurabarán [...] Il brodait tout cela avec de la modestie souvent, car il pensait qu'un jour il arriverait à faire presque comme Mengs ou Tiepolo, c'est-à-dire à empocher ce qu'ils empochaient [...] »<sup>433</sup>

Même lorsque Goya réussit à s'intégrer à la cour du roi d'Espagne, la question de l'argent se pose sous la forme du salaire qu'il va obtenir en réalisant la commande royale :

« Ce salaire qu'ils n'avaient pas empoché, nous disait la manola, ils l'ont sacrément entamé, à l'*Auberge du Coq*. [...] Il n'aura donc qu'un quart, belle somme tout de même, non, Francisco ? [...] Il a crié un peu. Eux aussi l'ont laissé faire, lui ont promis un peu plus et il a cédé [...] »<sup>434</sup>

La colère de Goya lorsqu'on lui propose un salaire bas confirme une autre fois son ambition de devenir riche par le truchement de l'art.

Dans « Dieu ne finit pas », le narrateur ne nous montre pas la richesse de Goya. Car, ce texte traite les premières années de sa carrière. C'est dans « Je veux me divertir » qu'est représenté un peintre renommé et riche, bien que sur la voie de déchéance. Ce récit peut se lire comme suite logique du texte précédent. En effet, Watteau représenté dans « Je veux me divertir » est au sommet de la réputation et de la richesse :

« Il était le peintre le mieux payé de ce temps. Qu'il vécut en ermite, c'était son affaire, coquetterie ou avarice : mais il aurait pu lui-même acheter un palais blanc et des arbres pour y tousser à son aise, dépenser pour ce grand lit de mort les gages princiers année sur année versés par Gersaint, Juliette, les Orléans. »<sup>435</sup>

Comme le narrateur le remarque, Watteau malgré sa richesse vit « en ermite ». Les autres images qu'il nous donne confirment cette attitude particulière du peintre :

---

<sup>432</sup> MOUREY Jean-Pierre, « Sociologie et mythologie de l'artiste selon Pierre Michon », art.cité, p. 61.

<sup>433</sup> MICHON Pierre, *Maîtres et serviteurs*, op.cit., p. 22.

<sup>434</sup> *Ibid.*, p. 37.

<sup>435</sup> *Ibid.*, p. 74.



« Chez Le Fevre, c'était sinistre. Le sybarite y vivait de pain frotté d'oignons ; le Mogol n'y était servi que pour ce petit valet porte-couleurs [...] »<sup>436</sup>

L'austérité dans laquelle il vit le confronte au Goya du texte précédant. En effet, autant Goya a hâte de se rendre riche, autant Watteau semble indifférent par rapport à son succès. Watteau illustre le type d'artiste réussi et vénéré par tout le monde, mais fatigué et malade, profondément cynique et se méfiant de son propre art.

Si d'après les trois récits de *Maîtres et serviteurs* nous dessinons une matrice indiquant les essors et les déclinés de la vie artistique du point de vue économique, « Je veux me divertir » se place sans doute en haut, alors que « Fie-toi à ce signe » reste en bas. Ce dernier récit du livre met en scène la pire des situations économiques envisageables pour la vie d'un artiste, bien que raté. Ce récit commence en déclarant la pauvreté de Lorentino :

« Vasari, c'est-à-dire la légende, raconte que Lorentino, peintre d'Arezzo et disciple de Piero, était pauvre [...] qu'il arrivait aussi qu'il n'eût pas de commande ; que dans un petit mois de février à la fin extrême du Quattrocento, nul ne sait en quelle année puisque Vasari n'en dit mot, le disciple n'avait pas de quoi s'acheter un porc. »<sup>437</sup>

Ainsi, le point de départ de cette histoire s'ancre dans la question économique : d'un côté, la pauvreté du peintre et de l'autre, le besoin d'acheter un porc pour la fête de Mardi Gras. La suite du texte accentue cet axe dans le milieu familial :

« Ses petits enfants le priaient cependant de tuer ce porc qu'il n'avait pas, comme on le fait à cette époque de l'année en Toscane et ailleurs, quand on en a un. « Sans argent, comment feriez-vous, papa, pour acheter le porc ? » disaient-ils. »<sup>438</sup>

La pauvreté se racine dans la jeunesse du peintre, quand accompagné de sa femme il est allé à Sienne :

« [...] il aimait le raisin, et Diosa l'achetant l'avait regardé, lui, avec cet air à la fois intrépide et suppliant qu'ont les pauvres quand ils font de petites folies dans les pires détresses. Cette pauvreté l'avait exaspéré [...] »<sup>439</sup>

Si la pauvreté exaspère le peintre dans sa jeunesse, elle l'humilie dans sa vieillesse :

---

<sup>436</sup> *Ibid.*, p. 70.

<sup>437</sup> *Ibid.*, p. 87.

<sup>438</sup> *Idem.*

<sup>439</sup> *Ibid.*, p. 108.

« [...] elle [la femme de Lorentino] n'avait pas eu de ces robes riches vues en rêve, elle ne les aurait pas, puisque Lorentino n'avait plus de commande [...] Elle se rendit compte que Lorentino s'était arrêté, elle le regarda. Une sorte de pitié passionnée s'élança entre eux. Lorentino une fois encore se réfugia dans ce regard de vieille qui lui faisait honte, et simultanément lui pardonnait d'avoir honte. »<sup>440</sup>

Cette honte est issue de la conscience de ne plus pouvoir changer la situation. La pauvreté, dans ce récit, est surtout projetée sur la figure féminine, non seulement dans ses gestes, ses regards et ses vêtements, mais aussi dans l'espoir déçu qu'elle a porté à l'avenir de sa vie conjugale.

Dans *Rimbaud le fils*, la tentation de devenir riche se présente comme l'un des prétextes probables de la décision de Rimbaud à abandonner la poésie :

« [...] j'ajoute qu'à mon avis, s'il se tut, *s'il s'opéra vivant de la poésie* comme on le répète si gentiment depuis Mallarmé, ce fut parce que le verbe n'était pas ce passe-droit universel dont avait si ardemment rêvé le petit Rimbaud de Charleville - et il s'avisait un peu tard que l'or seul avait quelque chance d'être ce passe-droit [...] »<sup>441</sup>

Bien que le narrateur ne se soit, jusqu'ici, jamais concentré sur la question économique chez le poète, nous pouvons dévoiler, d'après le passage ci-dessus, le fait que Rimbaud, en plein accord avec le mythe de l'artiste bohémien, est toujours pauvre et économiquement dépendant des autres.

« La danseuse » donne à voir une nouvelle image de la pauvreté de l'artiste :

« Cingria de la sorte au 8 de la rue des Beaux-Arts dénombre les figures de l'apparence : la puanteur de tout, les nattes pourries, la vaisselle moisie, le ferment et la dégoutation, l'ammoniaque - car crapuleusement, somptueusement, il pissoit dans les bouteilles vides, et les laisse là flagrantes, témoins de la misère qui est apparence, et de l'espoir qui est vérité. Il dénombre tout cela qui va se changer en or - vie, résurrection -, dans le trébuchet littéraire. »<sup>442</sup>

---

<sup>440</sup> *Ibid.*, pp. 102-103.

<sup>441</sup> MICHON Pierre, *Rimbaud le fils*, op.cit., p. 104.

<sup>442</sup> MICHON Pierre, *Trois auteurs*, op.cit., p. 56. La pauvreté de Cingria dans sa jeunesse est attestée par les biographies écrites sur lui : « Qu'il y ait eu pour Cingria des moments de pauvreté extrême où il fut « aimable par désespoir », il l'a dit lui-même, les années 1933, 1934, 1935, 1936 furent difficiles et inquiètes. » Voir : CHESSEX Jacques (Etude, choix de textes et bibliographie par), *Charles-Albert Cingria*, Paris, Édition Seghers, coll. « poètes d'aujourd'hui », 1967, p. 88.

Le regard de Cingria évoque celui de Lorentino sur son entourage, à une différence près : dans le cas de Lorentino la création du tableau à la fin du texte débarrasse le peintre du sentiment d'impuissance et d'infériorité aussi bien artistiques qu'économiques, tandis que dans le cas de Cingria, bien qu'il soit comblé d'espoir pour le futur, le changement qu'il attend ne se réalise jamais :

« À trente ans, à cinquante ans, à soixante, Cingria aura toujours cette même chambre, sous des adresses différentes. »<sup>443</sup>

Tout comme Van Gogh et Rimbaud, Cingria passe une vie de bohème, étant donné que sa situation s'accorde pleinement avec les divers aspects d'une telle vie :

« Privation d'argent, tout d'abord, puisque la pauvreté, voire la misère font partie du folklore de la vie de bohème [...] c'est la privation également, d'une place dans la hiérarchie sociale, susceptible de lui valoir, fût-ce ultérieurement, une carrière assurée ; une forme quelconque de pouvoir [...] »<sup>444</sup>

Il fait partie de « La grande famille des artistes pauvres, fatalement condamnés à la loi de l'incognito [...], race des obstinés rêveurs pour qui l'art est demeuré une foi et non un métier, [et qui] vivent pour ainsi dire en marge de la société, dans l'isolement et dans l'inertie. »<sup>445</sup>

Dans *Les Onze*, la question économique ne préoccupe pas tellement François-Élie Corentin qui grandit dans l'opulence et qui reste toujours riche.<sup>446</sup> Ainsi, lorsqu'il reçoit la commande du Comité, il vit aisément :

« On frappa lourdement à la porte, rue des Haudriettes - il habitait toujours ce petit hôtel, dont le corps principal donnait sur la rue, et qu'il avait acheté avec la grande commande de Marigny pour le château de Louveciennes, les vingt-cinq mille livres du roi, il y avait près de vingt ans. La petite (il n'avait plus de domestiques à demeure), la petite les entendit avant lui et accourut effrayée à son chevet. »<sup>447</sup>

Le fait que Corentin a acheté cet hôtel il y a vingt ans et qu'en outre il a engagé une domestique chez soi montre assez clairement qu'il est un peintre reconnu et riche. L'argent

---

<sup>443</sup> MICHON Pierre, *Trois auteurs*, op.cit., p. 57.

<sup>444</sup> HEINICH Nathalie, *L'élite artiste. Excellence et singularité en régime démocratique*, op.cit., p. 35.

<sup>445</sup> Cette description est tirée de *Scènes de la vie de bohème* de Murger. Cité in : *Ibid.*, p. 29.

<sup>446</sup> De ce point de vue, il est proche du Watteau de « Je veux me divertir ».

<sup>447</sup> MICHON Pierre, *Les Onze*, op.cit., pp. 78-79.

qu'il a obtenu par la commande de Marigny est presque le même qu'on lui propose lors la commande des *Onze* :

« Proli [...] sortit on ne savait d'où un sac, l'ouvrit et le renversa sur la table [...] Ce n'était là, dit Proli, que le premier acompte pour le tableau, il en recevrait le double à l'échéance. Corentin se dit que c'était presque aussi bien payé que la grande commande de Marigny pour le grand hall à Louveciennes au temps de *maman-putain*, Jeanne Antoinette de Pompadour. »<sup>448</sup>

La conformité entre les deux prix proposés (l'un de la part du roi et l'autre de la part du Comité) accentue implicitement le fait que pour le peintre rien n'est changé dans ces conditions troublées et qu'il est profondément détaché de l'Histoire qui se déroule autour de lui. Au sujet de l'écart entre ces deux temps (avant et après la Révolution) et son influence sur la personnalité de François-Élie Corentin, Stéphane Chaudier écrit :

« Sous l'Ancien Régime, François-Élie désire des corps ; la chair des femmes excite son appétit. Il n'est encore qu'un petit chien, un minuscule *Dio cane* ; puis les années passent ; la vieillesse et la mélancolie viennent - et c'est enfin la Révolution. Elle sert d'accélérateur à l'histoire moderne, en légitimant la conversion cynique de l'amour des corps à l'amour de l'or, le passage du chien au crocodile. Que la beauté d'un corps soit moins durable que celle de l'or est certes indéniable ; mais que l'or triomphe du corps signifie que le symbole qui permet d'acheter le plaisir vaut mieux que le plaisir même ; que l'irréel est préférable au réel, la médiation à l'immédiation, et le détour à la voie droite. »<sup>449</sup>

## 2-2 : *Le peintre et la commande*

La commande constitue un aspect essentiel de l'économie de la vie artistique. Elle lie l'artiste au commanditaire et l'art au marché, aussi bien qu'au pouvoir. Comme Rudolf et Margot Wittkower ont remarqué dans *Les enfants de Saturne* :

« Tout comme les autres produits finis, l'art dépend d'un circuit de production et de consommation. Le destin de l'artiste - et pas seulement son existence physique - est intimement lié aux dispositions du commanditaire. »<sup>450</sup>

La commande et le commanditaire sont des enjeux à la fois sociologiques et artistiques qui marquent certains textes de Michon, le premier d'entre eux étant « Dieu ne finit pas ». Au

---

<sup>448</sup> *Ibid.*, p. 89-90.

<sup>449</sup> CHAUDIER Stéphane, « Parle-moi de chevaux, de crocodiles et de peinture : cynisme et bestiaire politique dans les *Onze* », art.cité, p. 67.

<sup>450</sup> WITTKOWER Rudolf et Margot, *Les enfants de Saturne*, traduit de l'anglais par Daniel Arasse, Paris, Macula, 2000, p. 33.

début de ce récit, le jeune Goya essaie, autant qu'il peut, de décrocher des commandes, les plus infimes qu'elles soient :

« Et bien sûr qu'il besognait ferme ; car il n'eût pas décroché sans cela ces petites commandes qu'on sait qu'il honora, à Sobadriel, à Remolinos, à l'Aula Dei chez les chartreux [...] »<sup>451</sup>

En tant que jeune apprenti de la peinture, il ne peut, à ce stade de sa carrière, que chercher de petites commandes ; c'est le premier pas qui le détache de l'atelier de son père où il s'initie à la peinture et qui pourrait l'amener vers des horizons lointains. Pour atteindre ce but, son talent artistique ne vaut autant que la persévérance, la vivacité et la ruse qui caractérisent son attitude envers les commanditaires :

« Quel mérite particulier lui valut ces commandes ? [...] Pas de mérite particulier mais sa bonne volonté, une certaine façon de si bien comprendre qu'on refusât une année son projet et qu'on l'acceptât l'année suivante, l'empressement à venir de Saragosse sur son âne et non pas sur celui de l'abbaye [...] »<sup>452</sup>

Dans le deuxième volet du récit, comme nous l'avons déjà remarqué, Goya se trouve devant une commande importante, définitive pour sa carrière :

« Le roi et la Cour étaient à Aranjuez, comme chaque printemps, dans les eaux qui cascaded et les champs de jonquilles ; or parmi les jonquilles le roi avait pris fantaisie de s'ennuyer de sa grande collection de peintures d'Espagne, laissées au Pardo, [...] et par le canal de cinq ou six dignitaires vifs il fit savoir à Bayeu-le-Grand qu'il voulait voir apparaître aussi sur son petit lever, à la Granja, à Aranjuez, les dignitaires et les aïeux morts, qu'il voulait un petit reflet de cette grande montagne sur sa tête, où qu'il s'habillait ; et Bayeu-le-Grand avait chargé Bayeu-le-Petit, del Castillo et Goya, qui n'étaient pas dignitaires et qui avaient la main leste, de reproduire encore une fois ces reproductions d'hommes morts, à l'eau forte, pour un fort salaire. »<sup>453</sup>

La comparaison entre les conditions de cette commande avec celles des premières exécutées par Goya révèle une différence majeure accentuant, de son côté, l'ascension sociale

---

<sup>451</sup> MICHON Pierre, *Maîtres et serviteurs*, op.cit., p. 20.

<sup>452</sup> *Ibid.*, pp. 20-21.

<sup>453</sup> *Ibid.* pp. 35-37. L'histoire de cette commande est attestée par les spécialistes de Goya : « Trois jeunes peintres entreprirent, peu de temps après, de graver à l'eau-forte plusieurs tableaux des collections royales : Ramòn Bayeu, José del Castillo et Goya. Mais, alors que des deux premiers il ne subsiste que quelques gravures maladroites d'après Ribera, Le Guerchin, Francisco Bayeu et Cerezo, il est significatif de voir Goya s'intéresser uniquement à Vélasquez et mettre en vente, avant la fin de 1778, onze planches dont cinq portraits équestres en grand format. » Voir : GRASSIER Pierre, *Goya témoin de son temps*, op.cit., pp. 54-55.

progressive du peintre. D'abord, c'est le commanditaire dont la nature change totalement en passant de premières commandes à la commande royale. En d'autres termes, si au début Goya devait réaliser des commandes médiocres issues de commanditaires non autoritaires, pour la commande principale, il doit travailler selon l'intérêt du roi d'Espagne. C'est pour cette raison que le narrateur parle de premières commandes en pluriel et de la commande royale en singulier ; ainsi, il met en valeur celle-ci par rapport à toutes les autres. De plus, pour la commande royale il existe un intermédiaire (Bayeu-le-Grand) qui transmet le message des autorités tandis que pour les commandes de jeunesse, Goya lui-même était directement lié à ses commanditaires ; alors, en ce qui concerne la commande royale il existe une certaine hiérarchie renforçant implicitement l'importance du travail à faire alors que les commandes de jeunesse étaient dépouillées d'une telle hiérarchie. En outre, contrairement aux commandes de jeunesse que Goya exécutait tout seul, pour réaliser la commande royale il fait partie d'un groupe de peintres. Il convient d'ajouter à ces différences le fait que pour la commande royale « un fort salaire » est promis à Goya alors que pour les commandes de jeunesse il n'était pas bien payé.

Dans « Fie-toi à ce signe », Lorentino attend impatiemment une commande quelconque pour pouvoir acheter un porc ; comme il est délaissé de tous les commanditaires auxquels il s'est adressé, ce n'est pas par hasard s'il accepte la première commande qu'on lui adresse :

« Mais enfin ce fut Mardi Gras et le saint ne se montrait pas. Comme on s'apprêtait à célébrer la fête grasse avec des fèves, comme déjà elles cuisaient, un paysan apparut dans ce quartier pauvre du bas Arezzo. Il frappa chez le peintre : pour s'acquitter d'un vœu il voulait qu'on lui fît un portrait de saint Martin, mais pour s'acquitter de ce portrait il n'avait qu'un porc de dix livres. »<sup>454</sup>

La misère mise en scène dans le passage ci-dessus rappelle celle de Goya au début de sa carrière ; pourtant, ici, le personnage n'est plus un jeune peintre ; la boucle est bouclée et Lorentino pour fuir la pauvreté qui l'accable ne trouve d'autre solution que de s'accrocher à la première personne qui vient lui commander un tableau, quelque bas que soit le prix proposé. Ce début confère au texte un caractère grotesque, car tous les rôles joués ainsi que la scène qui les encadre, semblent exagérés. Le narrateur, pour sa part, remarque ce point :

---

<sup>454</sup> MICHON Pierre, *Maîtres et serviteurs*, op.cit., p. 88.

« La scène est plaisante et semble nous venir d'un siècle plus ancien. »<sup>455</sup>

Le portrait du commanditaire est un exemple remarquable de cette exagération :

« Le paysan tout le jour avait été éconduit des différents ateliers de la haute ville, on l'avait bousculé et humilié, il n'avait l'air de venir d'Arcadie ; ses chausses tombaient sur ses genoux ; il portait un petit bonnet de laine bien serré au-dessus des oreilles ; il était assez corpulent, avec aux joues cette rougeur qui vient de ce qu'on travaille dehors par tous les temps, et qui est comme la honte de travailler dehors par tous les temps. Il pouvait avoir quarante ans et exprimait cet habituel mélange d'ébahissement et de roublardise qu'exprime la campagne dans les hommes nés d'elle ; il grommelait dans la rue à la recherche de ce peintre sans enseigne qu'en désespoir de cause ou par plaisanterie on lui avait conseillé d'aller voir. »<sup>456</sup>

Il suffit de comparer l'allure du paysan avec celle des commanditaires de « Dieu ne finit pas » pour voir à quel point le passage ci-dessus est humoristique. De l'autre côté de cette scène, il existe le peintre qui va recevoir la commande ; tout comme le commanditaire, le peintre n'a aucune ressemblance avec un récepteur ordinaire de commande :

« Lorentino ouvrit la porte : il était corpulent aussi, avec un bonnet, mais plus vieux que le paysan, et bien sûr petit, comme son nom l'indique ; son bonnet était rouge. »<sup>457</sup>

Des points communs relie la physionomie du peintre à celle du paysan : la corpulence, le bonnet que tous les deux portent et la rougeur qui se trouve pour l'un (le paysan) sur les joues et pour l'autre (le peintre) sur le bonnet. Il existe d'ailleurs d'autres similitudes entre le paysan et Lorentino que nous allons vérifier l'une après l'autre : d'abord, il est à remarquer la manière de parler du paysan marquée par un « luxe d'explication » et un « génie digressif ». Le narrateur nous apprend aussi que le paysan est bizarrement passionné de la peinture et surtout du portrait :

« Oui, on ne savait pourquoi dans son arrière-campagne celui-là s'était entiché de la magie des images. [...] Le peintre comprit qu'à la faveur d'une de ces hiérarchies farfelues méditées bien loin des images dans les grands champs et les travaux sordides, dans sa hiérarchie personnelle et donc peu avouable, ce paysan-là avait placé tout en haut les images [...] »<sup>458</sup>

---

<sup>455</sup> *Idem.*

<sup>456</sup> *Ibid.* pp. 88-89.

<sup>457</sup> *Ibid.* p. 89.

<sup>458</sup> *Ibid.* p. 91.

Ainsi, l'origine de la passion du paysan reste inconnue, issue d'une « hiérarchie personnelle et peu avouable » ; cependant, d'après la fameuse formule de *Vies minuscules*, nous pouvons constater cette passion comme signe de « la nostalgie et le désir de la grandeur »<sup>459</sup>. Comme nous l'avons déjà, à diverse reprises, dénoté, cette même nostalgie et ce même désir caractérisent l'attitude de Lorentino non seulement envers lui-même, son passé et son présent, mais aussi sur tout ce qui l'entoure. L'autre point de ressemblance c'est que tous les deux ont attaché leur espoir à une grâce divine, à l'apparition d'un saint dans leur quotidien pour résoudre tous leurs grands problèmes. Cet espoir, chez le paysan, concerne sa mère malade :

« [...] voyant mourir sa mère, dans son désarroi il avait inconsidérément promis au saint ce qu'il jugeait le plus loin de lui-même, le plus refusé et impénétrable, ce que les princes achètent au prix d'une ferme et qu'on exécute avec des couleurs qui valent une demi-ferme, et qui de toute façon demeure hors d'atteinte, dût-on payer là contre une principauté : un portrait, un objet à la semblance du saint, une chose peinte une fois encore lui prêtant apparence s'il voulait bien prêter un peu de vie à la vieille Maria. »<sup>460</sup>

Lorentino attend, de son côté, une telle apparition qui l'aiderait à acheter un porc. L'apparition qu'il attend s'incarne dans la personne du paysan ; ainsi, non seulement le paysan représente une caricature du commanditaire, mais aussi il joue le même rôle que Lorentino, dans son imagination, consacre à un saint.

Ces ressemblances nous amènent à conclure que le paysan est un double avéré du peintre. Dans le texte, il existe des indices et des signes qui soutiennent cette hypothèse. D'abord, c'est la ressemblance physique entre les deux personnages que le narrateur souligne à deux reprises :

« La vieille et le saint s'éloignaient en dansant dans le vent ; Lorentino les regarda, puis cet homme qui lui ressemblait un peu, puis de nouveau le cochon. »<sup>461</sup>

De même :

« Et nous pouvons nous laisser aller à penser que fermement mais avec gentillesse Lorentino le releva, comme dans les fresques du maître le vieux Salomon relève la reine de Saba, quoiqu'il

---

<sup>459</sup> MICHON Pierre, *Vies minuscules*, op.cit., p. 16.

<sup>460</sup> MICHON Pierre, *Maîtres et serviteurs*, op.cit., p. 91.

<sup>461</sup> *Ibid.* p. 92.



ne fût pas entre eux question d'amour ni de royaume, quoiqu'ils fussent tous les deux des hommes vieillissants et un peu gros. »<sup>462</sup>

Ensuite, il avance l'hypothèse de la présence du saint Martin dans la scène :

« On ne sait si saint Martin assistait à la scène, et dans ce cas s'il était auprès du paysan ou de Lorentino. »<sup>463</sup>

Cette phrase montre qu'au fond il n'y pas de différence remarquable entre le paysan et le peintre.

Cela dit, la commande et le commanditaire dans ce récit prennent aussi un autre sens plutôt mystique et religieux. Comme nous l'avons déjà remarqué, vers la fin du texte, Lorentino fait un rêve dans lequel il se trouve devant saint Martin qui lui parle du « grand commanditaire ». Ce commanditaire invisible dont tout grand maître est conscient au moment de peindre est sans doute un être divin substitué jusqu'à maintenant, chez Lorentino, par des commanditaires terrestres tels que « Sixte, Sigismond, Piero ou un paysan qui veulent qu'on leur peigne un tableau ». Ce commanditaire est tout simplement la Grâce si chère et si abondamment désignée dans les textes et les entretiens de Michon, et qui donne, dans ce cas précis, à Lorentino la clé de la création du chef-d'œuvre de sa vie :

« Il vit le grand commanditaire. Le lendemain, Lorenzo commença le saint Martin qu'il termina dans les délais dont ils étaient convenus, le paysan et lui. »<sup>464</sup>

Dans *Les Onze*, contrairement à « Fie-toi à ce signe », les moments de la création du tableau commandé sont éclipsés ; en revanche, ce qui y est mis en relief, c'est les conditions politico-historiques et la scène précise où les trois révolutionnaires commandent le tableau.<sup>465</sup>

C'est dans une nuit d'hiver que les révolutionnaires convoquent François-Élie Corentin pour « honorer une commande » :

---

<sup>462</sup> *Idem.*

<sup>463</sup> *Idem.*

<sup>464</sup> *Ibid.* p. 126.

<sup>465</sup> Comme le remarque Stéphane Chaudier : « Cette scène forme le cœur fantasmatique du livre ; toute sa signification s'y concentre. Michon imagine un scénario où l'artiste, devenu cynique, est à la fois le frère et le maître du banquier Proli : que le banquier puisse être la dupe de l'artiste, que la volonté du commanditaire fléchisse devant celle du peintre, c'est la fable antiromantique qu'exemplifie l'emblème du crocodile. L'artiste n'est plus maudit : il parle en maître au banquier, le roule dans la farine. » Voir : CHAUDIER Stéphane, « Parle-moi de chevaux, de crocodiles et de peinture : cynisme et bestiaire politique dans les *Onze* », art.cité, p. 67.

« C'était la nuit du 15. Il pouvait être onze heures. Corentin dormait. On frappa lourdement à la porte, rue des Haudriettes [...] Il alla seul à la fenêtre, l'ouvrit, et vit les trois sans-culottes en bas, pacifiques, respectueux dans la mesure de leurs moyens de sans-culottes, qui lui dirent qu'on le demandait à la section, à l'instant même. »<sup>466</sup>

Cette convocation évoque le rêve de la fin de « Fie-toi à ce signe » ; tout comme celui-ci, dans *Les Onze* le peintre est endormi au moment où apparaît la personne qui va l'emmener chez le commanditaire. Dans le rêve de Lorentino saint Martin parle du « grand commanditaire » qui apparaîtra quand le saint aura disparu. Dans *Les Onze*, Corentin se réveille et voit les « sans-culottes » qui vont le présenter aux « grands commanditaires », une rencontre après quoi ils disparaissent tous :

« Ils offrirent à Corentin du vin de Clamart qu'ils buvaient dans les verres d'aristocrates que les sans-culottes avaient disposés là, devant leurs princes. Bourdon d'ailleurs assez vite ordonna à ces derniers de disparaître [...] »<sup>467</sup>

Donc, cette commande bien qu'apparemment humaniste (issue de la pensée des Lumières), renferme un côté religieux qui efface, pour sa part, la distance entre les deux périodes : « le temps de la douceur de vivre » et « la Terreur ». <sup>468</sup>

### 2-3 : *Le peintre et le marchand d'art*

La figure du marchand d'art apparaît dans la deuxième moitié de *Vie de Joseph Roulin*, sous la forme d'un homme élégant venu chez les Roulin avec l'intention de s'emparer du portrait que Van Gogh a peint du facteur et lui a dédié. Il s'agit bien d'Ambroise Vollard (1866-1939) reconnu notamment pour avoir découvert et présenté une quantité d'artistes avant-gardistes de la fin du XIX<sup>e</sup> et du début du XX<sup>e</sup> siècles :

« Vollard a été avant tout éditeur, et le créateur du « livre d'artiste » tel qu'on le verra se développer dans toute la suite du XX<sup>e</sup> siècle. L'édition a sans aucun doute été sa véritable

---

<sup>466</sup> MICHON Pierre, *Les Onze*, op.cit., pp. 78-79.

<sup>467</sup> *Ibid.*, p. 86.

<sup>468</sup> Comme le remarque Manet Van Montfrans : « Le narrateur situe la commande du tableau en nivôse, dans la nuit du 5 au 6 janvier, c'est-à-dire le jour de l'Épiphanie, fête qui célèbre la visite des trois mages à l'Enfant Jésus. On connaît l'importance de la notion d'épiphanie qui est au cœur de la poétique de Pierre Michon ; c'est le désir de voir apparaître et de faire apparaître, ce qui, dans l'écriture de Michon, revient au même. C'est donc une date hautement symbolique. Mais quelle forme revêt la fête des rois mages dans cette nuit glaciale de janvier 1794 ? Convoqué dans la sacristie de l'église Saint-Nicolas-les-Champs, Corentin voit arriver, au lieu de trois mages, trois figures sinistres, non pas des rois mais des tueurs de rois, ses commanditaires. » Voir : VAN MONTFRANS Manet, « « Ivresse du minimal » : la poétique du paysage dans *Les Onze* de Pierre Michon », art.cité, pp. 250-251.

passion, c'est à elle en tout cas qu'il consacrerait l'essentiel de sa fortune. Et c'est à ce titre qu'il se verra nommé, en mars 1911, sur offre du ministère de l'Instruction publique, officier de la Légion d'honneur. »<sup>469</sup>

Voici la première apparition de Vollard dans *Vie de Joseph Roulin* :

« Un jour, comme il fallait s'y attendre, Van Gogh revint. Ce ne fut pas du fond des ténèbres. »<sup>470</sup>

« Van Gogh » dans cette phrase désignant effectivement « Ambroise Vollard », le narrateur par ce lapsus met volontiers en parallèle l'arrivée du marchand d'art avec la découverte, la reconnaissance, voire la résurrection du peintre. Cette réapparition n'a rien à voir avec l'image que le facteur Roulin gardait, jusqu'alors, du peintre :

« [...] il lui montre que sa maison est plus haut, mais l'autre le sait, ils montent ensemble le bout de rue qui leur reste, l'élégant a toujours son chapeau à la main, Roulin a gardé sa casquette, il s'efface devant la porte, entrez mon prince, le jeune homme gravit l'escalier, le voilà à l'étage. »<sup>471</sup>

Il existe, dans le passage ci-dessus, des éléments qui rapprochent encore plus le marchand d'art du peintre ; d'abord, il est à noter le fait que Vollard sait déjà où se trouve la maison de Roulin, comme si ce n'était pas la première fois qu'il venait chercher le facteur ; ensuite, à la fin de ce passage, ce que dit Roulin à Vollard : « entrez mon prince » qui est exactement la même phrase qu'il dit à Van Gogh lors de leur première rencontre :

« [...] Roulin le regarde du coin de l'œil, la manche galonnée de la vareuse ouvre une porte vitrée, il s'efface devant l'autre, l'artiste, entrez mon prince [...] »<sup>472</sup>

Après la première rencontre entre Roulin et Vollard, le narrateur, à travers les méditations du facteur sur le caractère du commerçant, souligne encore plus manifestement la ressemblance entre celui-ci et Van Gogh :

« Roulin pensait qu'ils eussent fait la paire, tous les deux : et il pouvait les voir sortant de la maison jaune après une chaude conversation, des histoires de jaunes de chrome, l'élégant et le

---

<sup>469</sup> MOREL Jean-Paul, « Ambroise Vollard, un raté de la littérature ? », in : LEFRÈRE Jean-Jacques (dir.), *Les Ratés de la littérature*, Tusson, Du Lérot, 1999, p. 128.

<sup>470</sup> MICHON Pierre, *Vie de Joseph Roulin*, op.cit., p. 50.

<sup>471</sup> *Ibid.*, p. 51.

<sup>472</sup> *Ibid.*, p. 30.

fêlé, le tuyau de poêle et le galurin, parlant encore avec animation sur le seuil et partant sur le motif vérifier leurs dires. Ce devait être un peintre lui aussi, il n'avait pas dit exactement. »<sup>473</sup>

Juste après le passage que nous avons cité plus haut, le narrateur crée une métaphore selon laquelle Van Gogh ressemble à un barine tandis que Roulin n'est qu'un moujik. La même infériorité marque l'allure de Roulin envers le marchand durant leur première conversation :

« Je veux voir et entendre leur première conversation, dans cette cuisine visitée, véritablement, pour la première fois touchée par d'autres yeux que ceux des collègues des Postes, des vieux rouges nostalgiques de la Commune qui viennent là se souvenir, maudire, ou encore les yeux des voisines de la mère Roulin [...] »<sup>474</sup>

À remarquer aussi la manière dont le marchand d'art regarde le portrait de Roulin, une manière semblable à la réaction de Gauguin devant les œuvres de Van Gogh et celle de Van Gogh devant les œuvres de Gauguin :

« [...] il s'est planté donc et, le chapeau noir tenu fermement dans ses mains devant lui, inébranlable, les épaules bien droites comme pour un garde-à-vous devant un officier très galonné qu'on ne serait voir [...] c'était ainsi que Monsieur Paul regardait les tableaux, c'était ainsi que Monsieur Vincent regardait les tableaux de Monsieur Paul. »<sup>475</sup>

La répétition des mêmes réactions est une autre preuve pour le fait que Roulin trouve chez le jeune commerçant le reflet du peintre disparu il y a dix ans. Le narrateur dessine brièvement le parcours de Vollard avant qu'il arrive chez les Roulin :

« Il vient d'Arles où il a eu leur adresse, où il a vu du monde, [...] il est allé à Saint-Rémy aussi, et avant à Auvers, il a vu dans la dernière chambre dans laquelle il sait qu'une pipe a brûlé jusqu'à la mort, il le leur dit ; il ira plus tard à Zundert ; et maintenant le voilà à Marseille : une sorte de pèlerinage en somme. »<sup>476</sup>

Le passage ci-dessus dévoile la persistance du marchand pour mener à bien cette affaire. Le motif de cette recherche acharnée se révèle juste après le passage ci-dessus :

---

<sup>473</sup> *Ibid.*, p. 61.

<sup>474</sup> *Ibid.*, p. 52.

<sup>475</sup> *Ibid.*, p. 53.

<sup>476</sup> *Ibid.*, p. 54.

« Non, il n'est pas parent de Vincent ; c'est que Vincent, dit-il, est en train de devenir un très grand peintre, maintenant. »<sup>477</sup>

Ce motif est donc la peinture et ce qu'un marchand d'art obtient en présentant une œuvre inédite. Cette tâche d'explorateur ne se limite pas au cas de Van Gogh ; à vrai dire, comme le narrateur le souligne, Vollard veut aussi faire des manœuvres devant Cézanne afin de s'emparer de ses peintures :

« [...] il veut être cette nuit même à Aix, pourquoi pas, car il y a là un autre peintre à voir demain, une autre mythologie ascendante, mais c'est quelqu'un de bien vivant, il ne s'est pas voué à la trop haute note jaune ni au browning celui-là, il est très fort et a su mener sa barque en attendant son heure. Il va falloir jouer serré. »<sup>478</sup>

Comme le note Natacha Allet :

« Les marchands, dont le discernement, le sens critique sont remis en cause, ne font jamais que sanctionner le miracle de l'art, la transformation de l'artiste en grand peintre. Ils s'emparent d'une « mythologie ascendante » dont ils font leur commerce, misent sur la croyance, et dupent les mateurs, en les persuadant que les « runes de Vincent » ne sont lisibles que d'eux seuls. »<sup>479</sup>

Roulin est bien conscient de la stratégie de Vollard, car il le trouve de toute façon un « capitaliste ». Cette conscience devient plus évidente lors de la deuxième rencontre quand le marchand propose un prix exubérant pour le tableau de Van Gogh :

« Le prix proposé leur parut miraculeux, plusieurs mois de salaire aux Postes. »<sup>480</sup>

Cette proposition change radicalement l'impression que l'apparition de Vollard avait suscitée chez Roulin :

« Ce n'était pas un peintre, c'était un marchand ; Roulin n'aurait su dire s'il était déçu [...] »<sup>481</sup>

Cette nouvelle conception s'établit à la suite de la discussion entre le facteur et le marchand :

« [...] le facteur essaya de savoir pourquoi Vincent était un grand peintre, et l'autre expliqua comme il put ce qu'il ne savait pas lui-même, ce que nul ne sait, et Roulin donc qui opinait profondément ne fut pas plus avancé. Le dandy parla de son métier, des Américains qui savent

---

<sup>477</sup> *Idem.*

<sup>478</sup> *Ibid.*, p. 57.

<sup>479</sup> ALLET Natacha, « Étonné, « baba » », art.cité, p. 36

<sup>480</sup> MICHON Pierre, *Vie de Joseph Roulin*, op.cit., p. 63.

<sup>481</sup> *Idem.*

ce qui est beau et par leurs dollars le prouvent, des tableaux de Vincent et Gauguin qui déjà montaient vers le ciel dans les tours de Manhattan, plus hautes et saintes que Notre-Dame de la Garde [...] »<sup>482</sup>

Ainsi, le jeune marchand qui jusqu'ici semblait lui-même un peintre, devient dès lors, un « dandy » (et plus loin : un « petit capitaliste »). Selon lui, ce sont les « Américains » qui définissent, moyennant leur argent, la notion même de la beauté.

Pourtant, Roulin ne perd pas de son respect à l'égard du marchand. Car c'est grâce à Vollard que Roulin connaît maintenant le sens des démesures de Van Gogh, la valeur cachée de sa peinture aussi bien que, plus généralement, l'évolution de la notion de la peinture. C'est ainsi que Roulin trouve Vollard assez digne d'avoir le tableau en question :

« [...] Roulin se lança ; il donnait le tableau, à condition toutefois qu'on sût que celui-ci avait en premier lieu été donné par l'artiste en personne à Monsieur Joseph-Étienne Roulin, chose qu'on pourrait faire graver par exemple au bord du cadre ; d'ailleurs il donnait le cadre aussi ; il ajouta en riant, mais il tremblait qu'on refusât, qu'il souhaitait que ce don fût rapporté dans le *Forum républicain* d'Arles, et pourquoi pas dans un journal parisien, puisque maintenant Van Gogh était célèbre et que ce jeune homme avait des relations : il voulait s'enorgueillir un peu. »<sup>483</sup>

Il est à remarquer que si le tableau de Van Gogh s'échange de cette manière, ce n'est plus le cas pour Cézanne qui est vivant et devant qui le marchand devrait « jouer serré » ; donc, la présence du peintre ou son absence lors de l'échange joue un rôle essentiel dans cette affaire. Chez Roulin l'argent ne compte pas tellement, aussi bien pour ses idées politico-sociales qu'en raison de sa situation personnelle :

« Celui-ci compta tout cet argent proposé. Il avait un jardinet, les enfants étaient grands ; pour les gnôles, la cuite est vite atteinte à un prix fixe, le salaire y suffisait. Et que peut-on acheter ? Tout, quand on a appris ; ce n'était pas son cas. »<sup>484</sup>

Ainsi, ayant reconnu, par le biais du marchand d'art, l'importance de l'œuvre de Van Gogh, Roulin préfère posséder une petite place dans l'histoire de l'art, bien qu'à l'ombre de son ami défunt.

---

<sup>482</sup> *Ibid.*, pp. 63-64.

<sup>483</sup> *Ibid.*, pp. 69-70.

<sup>484</sup> *Ibid.*, pp. 65-66.

## CHAPITRE 3

### L'artiste et les foyers de l'art et de la littérature

Le chemin de l'artiste dans la société passe essentiellement par les grandes villes, capitales ou non, qui possèdent une richesse culturelle particulière ou une tradition encore vivante et fleurissante. Ces villes sont habituellement le centre de toutes les tendances artistiques, dominantes ou excentriques, qui marquent une époque. Pour cette raison, elles accueillent souvent les artistes qui viennent y chercher leur propre regard, style et avenir. Elles peuvent, pourtant, avoir aussi des effets sinistres sur le travail d'un artiste, effets qui le poussent tantôt à se déplacer vers d'autres villes moins connues et moins importantes de cet angle, tantôt à abandonner à jamais sa carrière. Dans *Vies minuscules*, c'est Paris qui exerce un tel pouvoir sur le devenir-écrivain du narrateur :

« On me disait aussi qu'à Paris m'attendait peut-être une manière de guérison ; mais je savais, hélas, que si j'y allais proposer mes immodestes et parcimonieux écrits, on en démasquerait aussitôt l'esbroufe, on verrait bien que j'étais en quelque façon, « illettré » ; les éditeurs me seraient ce qu'auraient été au père Foucault les implacables dactylos lui désignant d'un doigt de marbre les blancs vertigineux d'un formulaire : gardiens des portes, Anubis omniscients aux dents longues, éditeurs et dactylos nous eussent l'un et l'autre déshonorés avant de nous dévorer. »<sup>485</sup>

Le narrateur en s'identifiant avec le personnage principal de « Vie du père Foucault » se trouve « illettré » devant les éditeurs parisiens. Ainsi, l'influence sinistre du métier (l'édition) se mêle à celle de la ville où ce métier s'exerce (Paris) pour amplifier la difficulté à laquelle le narrateur se confronte. Par ailleurs, on sait qu'au contraire du père Foucault et de tout autre personnage minuscule de ce premier livre, Michon réussit finalement à se débarrasser de la malédiction d'être vaincu, aussi bien sur la voie de l'écriture que dans le labyrinthe de l'édition à Paris.

Au début de *Vie de Joseph Roulin* le narrateur remarque l'influence de la ville sur la carrière de Van Gogh :

---

<sup>485</sup> MICHON Pierre, *Vies minuscules*, op.cit., pp. 157-158.

« [...] l'autre y vint parce qu'il avait lu des livres ; parce que c'était le Sud où il croyait que l'argent était moins rare, les femmes plus clémentes et les ciels excessifs, japonais. Parce qu'il fuyait. »<sup>486</sup>

Le déroulement du texte nous révèle d'où s'enfuit Van Gogh :

« Dans les journaux par exemple on racontait l'ouverture du Salon, et ils se souvenaient comme il aurait été fier d'y être, le pauvre bougre : pour y aller il aurait dû louer un tuyau de poêle et un frac, et ils riaient de l'imaginer ainsi accoutré, montant dans le train de Paris [...] »<sup>487</sup>

Donc, c'est plutôt à cause de sa pauvreté que Van Gogh décide d'entamer son voyage, bien qu'évidemment d'autres motifs l'accompagnent sur ce chemin. L'un de ces motifs est, certes, de fonder une école de peinture capable de rassembler tous les peintres indépendants et hors norme de son temps comme Van Gogh lui-même et Gauguin :

« [...] la maison dans laquelle il espéra comme il n'avait espéré depuis Zundert, qu'il appela à part soi la coopérative des artistes, le nouveau Salon des Indépendants [...] »<sup>488</sup>

Son idéal mène à l'échec ; et cet échec l'empêche de se déplacer, en compagnie de Gauguin, à Marseille :

« Van Gogh, qui n'a jamais pensé si loin que Rome, qui était trop modeste ou barbare pour penser jusque-là, Van Gogh a beaucoup pensé à Marseille, de son vivant ; je ne sais quel roman il avait brodé à propos de cette imaginaire Mecque des artistes, comme il disait, qu'il fut seul sans doute de tous les artistes à juger telle, tout ça parce qu'il y avait vécu et était mort, perdu d'arrogance, de misère et d'absinthe, le peintre Monticelli qu'il plaçait très haut auprès de Rembrandt, Rubens, Delacroix [...] Donc Van Gogh voulait aller à Marseille avec Gauguin, et ils y seraient allés si après deux mois dans la maison jaune ils n'en étaient venus aux mains [...] »<sup>489</sup>

Cependant, même après la mort il semble que le triple qu'il avait entamé ne s'arrête pas, car lors de l'arrivée du marchand d'art, on se rend compte de la destinée de ses œuvres ; en réalité, celles-ci, dans un bond prodigieux, vont s'accrocher, au-delà des mers, aux murs des tours de Manhattan, la dernière ville signalée dans la trajectoire de ce texte. Ainsi, c'est enfin une ville américaine qui ouvre ses portes au malheureux peintre hollandais :

---

<sup>486</sup> MICHON Pierre, *Vie de Joseph Roulin*, op.cit., p. 11.

<sup>487</sup> *Ibid.*, p. 47.

<sup>488</sup> *Ibid.*, p. 32.

<sup>489</sup> *Ibid.*, pp. 44-45.



« [...] c'était donc là qu'ils allaient en fin de compte, les rouleaux qu'on mettait à la « petite vitesse », en Arles en 88 ; pour une fois peut-être Roulin s'amusa que les capitalistes fussent si roublards. »<sup>490</sup>

Dans « Dieu ne finit pas », le jeune Goya, en prime jeunesse, essaie de se détacher de son origine paysanne afin d'aller s'installer à Madrid :

« Nos mères, ou peut-être nos grand-mères, l'ont vu arriver dans Madrid. Elles l'ont vu frapper aux portes, à toutes les portes, faire le dos rond, n'être pas nommé au palmarès des académies, louer ceux qui y figuraient, revenir docilement dans sa province, y peindre encore quelque mythologie appliquée, et derechef la présenter à nos peintres de la Cour, un an, deux ans plus tard ; derechef échouer, reprendre le large, ramener encore une Vénus ou un Moïse mal équarris, peints en rase campagne, convoyés sur un âne : ceci à dix-sept ans, à vingt, à vingt-cinq ans. »<sup>491</sup>

Comme Rudolf et Margot Wittkower ont remarqué dans *Les enfants de Saturne* :

« La prodigalité des artistes italiens et « italianisés » du XVII<sup>e</sup> siècle ne peut être dissociée de la fondation des académies artistiques. Chacun avait l'ambition de devenir membre d'une académie, non seulement pour des raisons de prestige professionnel, mais parce que le lustre d'un titre académique était considéré comme un « passeport » pour les plus hautes sphères de la société. »<sup>492</sup>

Le Goya représenté au début de « Dieu ne finit pas » n'est pas loin de l'image que ces deux auteurs fabriquent au sujet des artistes du XVII<sup>e</sup> siècle. Lui aussi veut faire des progrès ; et il sait que dans le cadre restreint de la province ne devient jamais un peintre sollicité. Cela dit, l'ascension qu'il cherche dans la capitale ne s'acquiert pas si facilement. Les autorités ayant le droit de lui conférer la légitimité artistique sont sévères et pour cette raison il est obligé, à maintes reprises, de rentrer chez lui pour remanier ses essais.

La recherche de Goya ne se limite pas à Madrid ; il suit les maîtres partout où ils vont :

« Il se peut aussi que sur une promenade au mois de mai, quand le matin est beau, à la Florida ou sur le Prado elles aient aperçu en passant la courtaude silhouette embossée dans sa cape, [...] et quand en grand équipage arrivait don Rafaël Mengs ou le Signor Giambattista Tiepolo, elles

---

<sup>490</sup> *Ibid.*, p. 64.

<sup>491</sup> MICHON Pierre, *Maîtres et serviteurs*, op.cit., p. 11.

<sup>492</sup> WITTKOWER Rudolf et Margot, *Les enfants de Saturne*, op.cit., p. 269.

l'ont vu faire en catastrophe deux pas, sortir de l'ombre et dans la lumière apparaître comme un oiseau de nuit surpris, [...] Et le maître saluait ce gros jeune homme qui voulait bien faire. »<sup>493</sup>

La dernière phrase du passage ci-dessus signale la réussite prochaine de Goya. Ainsi, sortant d'Aragon et ne cessant pas de fréquenter le centre de l'art de son temps aussi bien que tous les lieux où les grands maîtres se trouvent à sa disposition, le jeune peintre parvient, peu à peu, à se faire connaître dans les milieux artistiques de Madrid.

De même, le Watteau de « Je veux me divertir » entretient des liens ténus avec les milieux artistiques de Paris :

« [...] il revint à Paris car les jupes y sont plus craquantes, les princes mieux disants, la renommée moins discrète ; qu'il s'y promena sous les arbres du Luxembourg, car il n'aimait pas la nature, mais il faut bien la voir, quand on doit la peindre. Il dort chez Vleughels, Grozat, Gersaint, [...] »<sup>494</sup>

Sa renommée à Paris est tellement répandue qu'on organise des expositions pour présenter ses œuvres :

« On m'a dit que sur le pont Notre-Dame ses œuvres furent accrochées et plurent, à l'enseigne du *Grand-Monarque* ; que tout lui souriait [...] »<sup>495</sup>

Dans le même sens, on peut étudier « Fie-toi à ce signe » où encore une fois la question de la ville côtoie celle de la renommée et de la richesse. En effet, dans ce récit, à l'instar du premier volet du livre, la question centre-province est subtilement relevée. L'histoire, pour l'essentiel, se déroule à Arezzo, une petite ville du centre de l'Italie, tout comme Aragon de « Dieu ne finit pas », mais elle ne se limite pas à Arezzo ; elle englobe trois autres villes : Sienne, Borgo et Florence ; les deux premières dans la réalité, à travers les souvenirs de Lorentino, et la troisième dans l'imagination, sous la forme du désir à jamais inassouvi du peintre pour aller la visiter et y travailler. Arezzo dans ce texte est représentée de deux façons tout à fait différentes ; la première image de cette ville est empreinte de misère, d'abandon et de déception ; elle est même désignée comme « petit Vatican », expression qu'il faut interpréter dans le contexte historique du texte, à savoir la Renaissance. Le vent qui souffle sans cesse dans Arezzo et la neige qui y tombe sont des motifs désignant le malheur qui pèse sur cette

---

<sup>493</sup> MICHON Pierre, *Maîtres et serviteurs*, op.cit., pp. 13-14.

<sup>494</sup> *Ibid.*, p. 66.

<sup>495</sup> *Idem.*

ville en général et sur les épaules de Lorentino en particulier. L'autre image d'Arezzo, polarisée autour de la personne de Piero della Francesca, est marquée, tout au contraire de celle qui la précède, par la gloire, l'effervescence et l'espoir.

La réalité de la vie de Lorentino lui révèle l'impossibilité de devenir un vrai maître sans se déménager et travailler dans des grands foyers de l'art. Lorentino semble conscient de cette réalité, même lorsqu'il est jeune, dans son voyage à Sienne. La première impression que cette ville réveille en lui est remplie de détails qui reflètent, avant tout, l'enthousiasme du jeune artiste :

« [...] cet immense espoir qui l'avait saisi quand avait surgi au bout du chemin la ville rouge des peintres d'or, son regard comblé sur les Siennoises, leur ciel, leurs rues d'ombres pourpres, et plus tard sa joie à se tenir dans les églises de Sienne devant les arabesques de Sassetta où tout est lys, les femmes, les saints, les pierres des chemins, toute cette richesse qu'il avait en lui et qui par ses yeux si simplement s'échangeait avec la richesse égale du monde [...] »<sup>496</sup>

Les mots « espoir », « or », « joie », « richesse » et « monde » dans le passage ci-dessus évoquent la gloire que le jeune peintre espère pour son avenir. Toutefois, comme nous l'avons déjà remarqué, ce voyage n'est pas réussi. Il suffit de comparer l'image de la ville lors de la défaite avec celle que nous venons de citer, pour voir combien cet événement a eu de mauvaise influence sur Lorentino :

« Les cloches de San Domenico avaient sonné dans son dos, elles bondissaient contre lui, dans ce bruit Sienne dansait, montait toute droite vers les cieux comme si un grand couteau avait découpé la ville le long des remparts, et la portait là-haut vers la bouche des anges. Elle n'était pas pour lui. »<sup>497</sup>

Si à l'entrée la ville semble toute accueillante et pleinement gracieuse, au sortir, elle n'est qu'un objet de désir inaccessible et à jamais perdu. Les cloches sonnantes dans le dos de Lorentino annoncent la fin d'une illusion.<sup>498</sup> Comme le narrateur le précise, Sienne : « n'était pas pour lui. » En effet, c'est le contraire de cette phrase que le texte met en scène, c'est-à-dire l'incompatibilité du talent de Lorentino avec la commande en particulier et les exigences de la vie artistique à Sienne en général. Dans une telle situation, même le fait d'aimer une ville comme Sienne devient redoutable :

---

<sup>496</sup> *Ibid.*, p. 106.

<sup>497</sup> *Ibid.*, p. 107.

<sup>498</sup> Ces cloches sont désignées comme « des cloches de l'enfer dont le bruit est noir » ; Voir : *Ibid.*, p. 110.

« Il se souvint avoir pensé qu'on ne mérite pas d'aimer les villes sous le soleil si nul ne vous paye pour les peindre [...] »<sup>499</sup>

Ce changement crucial de regard aboutit, d'abord, à la décision de ne plus retourner à cette ville et, ensuite, sur un plan plus large, à briser, faute de confiance en soi, le rêve d'aller visiter d'autres grandes villes artistiques.

Dans *Rimbaud le fils*, l'évolution du poète est chronologiquement poursuivie depuis son enfance dans son village natal<sup>500</sup> ; ainsi, le premier chapitre évoque les premières pages de « Dieu ne finit pas ». Pourtant, si le Goya de « Dieu ne finit pas » réalise à Aragon des exercices de peinture et de dessin afin d'attirer l'attention des maîtres de Madrid, Rimbaud écrit ses poèmes à Charleville non pour les envoyer directement à un poète parisien, mais plutôt pour se faire objet de l'amour maternel. Mais dès qu'il décide d'entrer dans le cercle des poètes de son temps, il se trouve contraint d'aller à Paris :

« Je reviens à la gare de l'Est. Je reviens à ces premiers jours de Paris où peut-être, pour Rimbaud, tout se joua en trois actes : l'immédiate réputation de très grand poète, la conscience aiguë de la vanité d'une réputation, et le saccage de celle-ci. Il n'y eut pas que Verlaine. Car on sait que dans Paris en septembre dès les premiers jours Verlaine l'introduisit dans de ces cafés, de ces cavernes, où le soir venu sur des tables de marbre fumaient des *glorias*, des pipes, moussaient des bocks, s'ouvraient des gazettes, et derrière bocks et gazettes dans la lueur bleue chiche du gaz il y avait des barbes de poètes, des poses de poètes, des impassibilités feintes, des blagues feintes, et des yeux de poètes qui vous regardaient venir de Charleville. »<sup>501</sup>

La fin du passage ci-dessus désigne, de nouveau, la différence entre la vie artistique à Paris et celle de la province. En effet, Rimbaud n'arrive pas à s'intégrer aux milieux littéraires de Paris, même accompagné d'un poète fameux comme Verlaine. La table autour de laquelle se déroule toute la scène, ainsi que les barbes, les poses et les gazettes des poètes, fonctionnent comme des frontières qui rendent difficiles, sinon impossibles, l'intégration du jeune poète à la vie littéraire parisienne.<sup>502</sup> Malgré ce regard réprobateur, comme le début du chapitre le

---

<sup>499</sup> *Ibid.*, p. 107.

<sup>500</sup> Comme le remarque Ivan Farron : « Le scénario des étapes de la carrière rimbaldienne est décrit avec une grande précision sociologique : choix de la poésie, encore importante dans la hiérarchie des genres, visite à Banville dont la reconnaissance confère une légitimité symbolique au jeune poète (représenté par l'image de la « bouture », R 38), célébrité, abandon du métier de poète pour le négoce. » Voir : FARRON Ivan, *Pierre Michon. La grâce par les œuvres*, op.cit., p. 72.

<sup>501</sup> MICHON Pierre, *Rimbaud le fils*, op.cit., p. 81.

<sup>502</sup> Dans *Tablée*, le rôle social de la table est plus explicitement mis en relief : « Qu'est-ce qu'une table ? C'est un opérateur spatial et un médiateur social merveilleux, une césure entre les corps, qui espace les corps les uns

témoigne, Rimbaud parvient à se trouver une place de choix dans la vie littéraire de Paris. Pourtant, le narrateur n'explique pas comment Rimbaud réussit à se faire connaître dans ces milieux-là ; il se contente d'esquisser un panorama de ceux-ci :

« Et derrière tous ces rideaux au fond de ces cavernes, au café de Madrid, au Rat mort, Chez Battur, au Delta, dans les mille annexes de l'*Académie d'absinthe*, il y avait autre chose que Rimbaud aussitôt reconnu, [...] un rideau de bouderie plus opaque. Le poète était cet homme multiple qui boudait dans Paris. »<sup>503</sup>

Ce que Rimbaud découvre chez les jeunes poètes parisiens est une réaction pleine de rage et de ressentiment contre la situation historique et sociale de leur temps. S'il reconnaît facilement cette réaction, c'est que sa propre vie depuis l'enfance est marquée par la même rage et le même ressentiment. Ainsi, la bouderie des poètes parisiens évoque le premier chapitre du livre où le poète semble boudier sur ses propres photos :

« On est sûr [...] qu'il boudait, ainsi qu'en témoignent les photos que des mains dévotes ici et là ont rassemblées [...] »<sup>504</sup>

Les liens attachant Rimbaud à ses confrères ne se limitent pas à ce geste. En vérité, les jeunes poètes parisiens souffrent, tout comme Rimbaud, d'une absence symbolique du père :

« Et chacun de ces fils boudeurs attendait qu'un père vienne ratifier sa bouderie à lui, le retirer du lot, l'élever à sa droite sur un trône invisible ; chacun voulait se soustraire à la société civile, n'être pas là, régner comme en creux [...] »<sup>505</sup>

Ces points communs - malgré l'hostilité des poètes de Paris à l'égard de Rimbaud - créent une sorte de fraternité et de compassion entre eux, fraternité et compassion dont la scène où ils posent pour Carjat est le signe.

Dans *Les Onze*, se trouve un rapport similaire par rapport à Paris. Ici, c'est François Corentin qui, à la recherche de ses rêves d'écrivain, quitte sa famille pour se rendre à Paris :

---

des autres et les distribue, qui fait des corps des antagonistes pacifiés. » Voir : MICHON Pierre, *Tablee* suivi de *Fraternité*, op.cit., pp. 28-29.

<sup>503</sup> MICHON Pierre, *Rimbaud le fils*, op.cit., pp. 81-82.

<sup>504</sup> *Ibid.*, p. 14.

<sup>505</sup> *Ibid.*, p. 82.

« Corentin [...] embrassa-t-il un état où le pouvoir de la parole fût plus efficace, peut-être plus absolu, que dans ceux de pédagogue ou d'abbé à quoi on le destinait - celui de l'homme de lettres. Et les hommes de lettres étaient à Paris. »<sup>506</sup>

Comme le narrateur le remarque, à l'époque des Lumières, « les hommes de lettres étaient à Paris » ; donc, pour François Corentin aller à la capitale n'est pas une simple tentation, mais plutôt une « vocation » ou un « appel ». Pourtant, à Paris, Corentin se trouve au cœur d'un mode de vie qui lui est étranger mais qu'il essaie, à tout prix, de pratiquer, voire de singer :

« Avec aussi un nouveau nom. Il se donna la fausse particule qui était alors monnaie courante dans les lettres, qui n'était pas vraiment une affectation, mais une politesse comme se poudrer ou porter perruque quand les autres le font, une façon d'ôter son chapeau pour saluer, de le remettre quand on parle. »<sup>507</sup>

Malgré tout ce qu'il fait pour s'appropriier le mode de vie parisien, il n'arrive pas à réaliser son rêve. Nous avons déjà abordé ce point dans le dernier chapitre de la partie précédente. Pour aborder les points déjà remarqués sous un angle nouveau, il suffit de nuancer le fait que si Rimbaud dans *Rimbaud le fils* parvient à se créer une certaine réputation « de très grand poète » c'est qu'il a, au préalable, des caractéristiques l'unissant aux jeunes poètes de la capitale, tandis que dans le cas de François Corentin, il n'existe aucun point commun entre lui et les écrivains de Paris. Pour cette raison, il n'a qu'imiter littéralement tout ce que font ces derniers ; et comme il n'y a rien d'originalité chez lui, il est condamné à l'oubli ; ou comme le narrateur le signale, au « gouffre ».

---

<sup>506</sup> MICHON Pierre, *Les Onze*, op.cit., p. 49.

<sup>507</sup> *Ibid.*, p. 50.

## CHAPITRE 4

### L'artiste au croisement des classes sociales

Comme nous l'avons souligné au début de cette thèse, l'un des ressorts du travail artistique consiste au désir de l'ascension sociale. S'il est vrai que « L'histoire de toute la société jusqu'à nos jours n'a été que l'histoire des luttes de classes. »<sup>508</sup>, l'art comme reflet plus ou moins identique de la société participerait, d'une façon ou d'une autre, à cette lutte sanglante. En revisitant l'œuvre de Michon de ce point de vue, nous y retrouvons des artistes qui rêvent d'un changement total de classe. Dans ces récits, « Goya, Van Gogh, Rimbaud, Faulkner [...] éprouvent un fort sentiment d'infériorité sociale et culturelle qui leur fait appréhender l'activité artistique sur le mode de la confrontation avec un Autre aliénant. »<sup>509</sup> Ils appartiennent tous aux niveaux bas de la hiérarchie sociale ; ainsi, le travail artistique devient, chez eux, un moyen plus ou moins efficace pour lutter contre les inégalités de la société. Comme le remarque Yann Mevel :

« L'œuvre de Michon donne à voir combien les forces conflictuelles qui se déploient dans la société tout entière traversent, à une autre échelle, le champ de l'art et en particulier le milieu littéraire. »<sup>510</sup>

Ce n'est pas seulement le champ de l'art et de la littérature dont il s'agit ici. La langue de Michon, de son côté, représente au sein d'elle-même cette même lutte, portée cette fois au niveau stylistique :

« La langue est désignée clairement chez Michon comme un champ de tensions sociales. La parole et le mutisme, le latin et la langue vulgaire, le français et le patois, Paris et la Creuse sont constamment mis en opposition, traduisant un mélange d'aspirations et de honte inextinguible. »<sup>511</sup>

Dans ce sens, l'écriture de Michon semble représenter le pouvoir exceptionnel de la langue :

---

<sup>508</sup> MARX Karl et ENGELS Friedrich, *Manifeste communiste*, cité in : HADJINICOLAOU Nicos, *Histoire de l'art et lutte des classes*, Paris, Maspero, 1973, p. 11.

<sup>509</sup> FARRON Ivan, *Pierre Michon. La grâce par les œuvres*, op.cit., p. 36.

<sup>510</sup> MEVEL Yann, « Pierre Michon et la bête humaine », in : *Pierre Michon. La lettre et son ombre*, op.cit., p. 281.

<sup>511</sup> FARRON Ivan, *Pierre Michon. La grâce par les œuvres*, op.cit., p. 75.

« Ce que la magie de l'écriture abolit, ce sont toutes les déterminations, les contraintes et les limites qui sont constitutives de l'existence sociale [...] »<sup>512</sup>

Il en va de même pour les citations (littéraires et picturales) dont l'œuvre de Michon est saturée :

« La citation, littéraire ou picturale, constitue dans l'œuvre une *richesse symbolique* pour le provincial qui en est démuné : il s'agit bien de thésauriser des signes, et la surcharge culturelle qui s'opère à certains points stratégiques du texte en témoigne. »<sup>513</sup>

Dans l'œuvre de Michon, cette lutte s'effectue soit pour un objectif tout à fait personnel, soit pour une utopie ou une idée salvatrice par rapport à l'avenir du monde. Donc, les artistes de Michon se regroupent en deux catégories : dans la première, l'artiste cherche à dépasser les limites entre les classes sociales afin de devenir soi-même l'un des dominants ; pour ce faire, le don artistique est un bon passeport. C'est alors que dans la deuxième, il poursuit, parallèlement à son travail et à sa vie personnelle, un idéal humain et social, idéal qui vise la situation de tous les hommes. Dans ce chapitre, nous étudierons d'abord l'artiste à la recherche d'une société idéale pour arriver ensuite à l'artiste en quête de l'ascension sociale.

#### 4-1 : *L'artiste à la recherche d'une société idéale*

Le seul exemple de ce type d'artiste dans l'œuvre de Michon est Van Gogh. Il est vrai que Van Gogh a été évalué par son frère Théo d'« un autopiste, en attente du messie, voulant rénover l'art »<sup>514</sup>. Dans *Vie de Joseph Roulin*, lors de la première rencontre entre Roulin et Van Gogh, le narrateur associe brièvement les idées sociales du facteur à celles du peintre :

« Alors ils parlèrent sans doute, parce que le facteur était curieux, parce qu'il croyait savoir que la république, la vraie, [...] celle dont en douce il était prince, aimait les beaux-arts et œuvrait en sorte que chacun dans les beaux-arts eût son compte, [...] et parce que Van Gogh, qui ne trouvait son compte ni dans les beaux-arts ni dans ses semblables, était tout de même violemment entraîné vers les deux. »<sup>515</sup>

L'admiration de Van Gogh à l'égard du caractère de Roulin est l'autre signe qui montre combien sont proches leurs idées politico-sociales :

---

<sup>512</sup> BOURDIEU Pierre, « L'invention de la vie d'artiste », in : *Actes de la recherche en sciences sociales*, vol. 1, n°2, mars 1975, p. 70.

<sup>513</sup> COYAULT Sylviane, « Les *Illuminations* de Pierre Michon », art.cité, p. 42.

<sup>514</sup> HEINICH Nathalie, *La gloire de Van Gogh*, op.cit., p. 38.

<sup>515</sup> MICHON Pierre, *Vie de Joseph Roulin*, op.cit., pp. 29-30.



« Dans le peu qu'en écrit Van Gogh, il est clair que l'autre était alcoolique et républicain, c'est-à-dire qu'il se disait et croyait républicain et était alcoolique, avec une affectation d'athéisme que l'absinthe exaltait ; qu'il était fort en gueule et bon bougre, et de cela sa conduite fraternelle envers le malheureux peintre fait foi. »<sup>516</sup>

Comme l'explique Jacques Chabot :

« Tous les deux sont des utopistes qui désirent incarner leur utopie, pas de vains idéalistes, zéloteurs des arrière-mondes, fuyant lâchement la réalité de l'ici-bas [...] L'un incarne sa révolte dans sa peinture, et l'autre dans le peintre qui lui paraît être finalement plus fort que la Révolution. »<sup>517</sup>

L'idéal de Roulin se résume en trois mots : égalité, fraternité et liberté. Une tendance forte pour ces idéaux se trouve aussi chez Van Gogh, bien que dans la réalité ils soient condamnés à l'échec. En effet, si nous regardons de près sa relation avec les autres, nous voyons bien que l'idéal de l'égalité ne voit jamais le jour chez lui, car, dans sa relation avec le facteur il possède toujours une place supérieure ; malgré les liens communs qui l'unissent à son ami, au moins dans les pensées du facteur, il ressemble toujours à un barine, à un prince ou à un peintre hors norme dont comprendre le travail et le mode de vie est impossible aux humbles.

Du point de vue de la fraternité non plus, Van Gogh ne semble pas heureux, car le milieu artistique qu'il veut créer à Arles (« la coopérative des artistes ») ne voit pas le jour.

En ce qui concerne la liberté et, en général, toute valeur qui dépasse l'argent, Van Gogh reste toujours malheureux, au moins de son vivant, car, faute d'aucun écho favorable pour ses tableaux, il dépend, durant toute la période arlésienne, des aides financières de son frère Théo ainsi que du soutien, par pitié, de la famille Roulin.

Étant donné que le narrateur adopte le point de vue du facteur pour éclairer cette période, la raison de l'échec du peintre reste, tout au long du texte, incertaine. Pourtant, le narrateur remarque le concept de « férocité » comme attribut inséparable du peintre, concept qui pourrait nous aider à interpréter cet échec ; voici le passage où ce mot apparaît dans le sens qui nous intéresse :

---

<sup>516</sup> *Ibid.*, p. 12.

<sup>517</sup> CHABOT Jacques, « *Vie de Joseph Roulin : une « vie minuscule »*, in : Pierre Michon, *L'écriture absolue*, op.cit., p. 34.

« Et il y eut bien sûr un jeune blanquiste aux mains blanches, peut-être à la barbe rousse, un barine décafé qui dans une chambre pauvre parlait fiévreusement avec des mots incompréhensibles d'un incompréhensible paradis où le sang coulait à flots ; et le jeune Roulin qui n'osait demander d'explications opinait sagement, médusé écoutait cette férocité longuement résonner en lui ; et cette férocité, la même sans doute qui le poussait dans le trou blanc de l'absinthe, cette rage, ou cette peur, se concrétisa, prit drapeau et chant, eut des figures, s'inscrivit dans le visible. »<sup>518</sup>

Le jeune blanquiste n'est pas Van Gogh, car la scène se déroule dans la jeunesse de Roulin, cependant il existe des similitudes évidentes entre lui et Van Gogh ; des traits de physiologie (comme la barbe rousse), une métaphore caractérisant la relation entre le facteur et le jeune peintre (barine), ainsi que la réaction de Roulin devant l'expression des sentiments de cet homme (tout comme les peintures de Van Gogh, incompréhensible) sont des liens qui les relient l'un à l'autre. Cela dit, ce qui marque le discours du jeune républicain et, par ce biais, rend le facteur médusé (tout comme lorsqu'il regarde Van Gogh peindre le paysage des Alpilles) c'est « la férocité » de la parole du jeune homme, de l'image qu'il crée en présence de son public, celle d'« un incompréhensible paradis où le sang coulait à flots ». Cette férocité trouve son écho chez le facteur et s'incarne une autre fois dans la personnalité de Van Gogh. La violence de Van Gogh est, à quelques reprises, mentionnée au cours du récit ; il suffit ici de rappeler sa dispute avec Gauguin ou l'histoire de son oreille coupée. Si Van Gogh ne réussit pas à réaliser son rêve républicain, c'est donc, en quelque sorte, en raison de sa férocité. Par ailleurs, la distance qui le sépare du facteur et qui crée entre eux une certaine inégalité est issue de ses mœurs insolites et de son comportement instable. C'est ce qui arrive aussi pour l'idée de la confrérie des peintres dont il caresse le rêve. Son comportement immodéré envers Gauguin est sûrement l'une des raisons de l'anéantissement de son idéal de fraternité.

De plus, l'art de Van Gogh, aux yeux de ses contemporains dont Roulin est le représentant, semble tout à fait incompréhensible et donc surprenant, voire violent ; d'un tel art, il est clair qu'il ne peut pas tirer assez de bénéfice afin de pouvoir vivre, en toute liberté et indépendamment des autres.

Aussi, le socialisme utopique et la religion humanitaire que cherche Van Gogh se confrontent, avant tout autre écueil social ou politique, à la violence qui marque son propre caractère.

---

<sup>518</sup> MICHON Pierre, *Vie de Joseph Roulin*, op.cit., p. 26.

#### 4-2 : *L'artiste en quête de l'ascension sociale*

Le Goya du début de « Dieu ne finit pas » est bien un peintre dont la classe sociale inférieure l'empêche de réaliser ses rêves. Sur cette position, Jean-Pierre Richard écrit :

« Toute la thématique de ce premier Goya s'élabore en effet en des termes d'opposition, presque de contestation. Et cela par la géographie d'abord : contre le lisse de l'élégance italienne s'inscrit le rude, le rugueux, d'une province espagnole, l'Aragon, avec le prosaïsme symbolique de l'âne, du petit « bourricot » sur le dos duquel, de Saragosse à Madrid, Goya et ses tableaux doivent effectuer de longs voyages. Puis il y a le corps, si important ici : à la maigreur sèche du bellâtre italien s'oppose la forme un peu trop arrondie du « petit gros » de Saragosse (qualité qui s'inscrit donc, par jeu, dans le nom même de la ville d'origine) avec, derrière ce *bouffi*, la présence d'une qualité qui est originellement une disgrâce, mais dont on verra toute la fécondité ultérieure : la *lourdeur*. Du jeune Goya, Michon écrit qu'il est « courtaud », « balourd », qu'il s'incline trop bas, que tout le pousse vers la terre : son corps est en somme une négation spontanée de la verticalité montante, des extases complaisamment ascensionnelles qu'aimaient à multiplier, à travers plafonds, cieux ou nuages, les divers peintres à la mode. »<sup>519</sup>

Goya peignant des sujets favoris des princes de Madrid dévoile après tout son ambition sociale ; en outre, sa confiance en soi devant les réactions décourageantes des autorités de la capitale est le signe de sa volonté invincible. Ces deux points sont bien repérables ici et là dans la première partie du récit. Nous en avons déjà avancés quelques exemples dans les chapitres précédents. Dans les mêmes chapitres, nous avons aussi traité la manière dont le Goya de ce récit réussit dans sa vie sociale ; maintenant, il convient de mettre l'accent sur un point jusqu'ici ignoré ; il s'agit du mariage de Goya avec la sœur de Francisco Bayeu. En effet, juste après avoir relaté la jeunesse du peintre et bien avant de commencer la partie suivante du récit, le narrateur esquisse la relation de celui-ci avec Francisco Bayeu. Sur ce dernier, Michel Del Castillo écrit :

« Peintre officiel, académicien, Francisco Bayeu se voulait aussi homme du monde. Si, plus tard, Francisco Goya ne se sentit pas ridicule dans les salons de l'aristocratie, ni désorienté dans la compagnie de ses *ilustrados*, il a dû cette relative aisance à son beau-frère qui lui apprit non seulement à se plier aux goûts des commanditaires, mais à se comporter et parler en homme

---

<sup>519</sup> RICHARD Jean-Pierre, *Chemins de Michon*, op.cit., pp. 60-61.

respectueux des usages et des hiérarchies. Bayeu fit d'un rustre sinon un homme du monde, du moins un homme policé. »<sup>520</sup>

Le soutien de Bayeu envers Goya ne se limite pas à le pousser dans le monde ; il lui donne, aussi et surtout, la main de sa propre sœur :

« [...] Josefa, sœur dédaignée de Francisco Bayeu [...] passa aux mains de Francisco Goya qui voulut bien d'elle, en plein mois de juillet, en plein Madrid, enfin presque, dans la petite église de Santa María, qui est dans un faubourg de Madrid. »<sup>521</sup>

Josefa « dédaignée » de son frère et ne posant pour Goya qu'une seule fois pendant quarante ans, n'est en réalité qu'une étape à dépasser dans l'échelle du progrès social de son époux.<sup>522</sup> Comme le note Del Castillo :

« Quel que fût le milieu, le mariage n'était pas une affaire sentimentale au XVIII<sup>e</sup> siècle. »<sup>523</sup>

Il en va de même pour Goya :

« Quant à Goya, il est évident que ce mariage équivalait pour lui à une véritable promotion dans le monde des peintres de cour. »<sup>524</sup>

Les indices de ce fait se révèlent, avant tout, lors de la cérémonie du mariage<sup>525</sup> où le jeune peintre semble bien heureux :

« Elle racontait donc combien il était heureux, lui, son Francisco [...] Et s'il se réjouissait, ce n'était pas d'entrer par calcul et barbarie dans le clan Bayeu, comme l'ont dit les mauvaises langues ; pas d'entrer presque dans Madrid, d'en être aux portes ; pas de devenir séance tenante, par un coup de baguette magique, par le dépucelage d'une pauvre fille, beau-frère de Francisco

---

<sup>520</sup> DEL CASTILLO Michel, *Goya. L'énergie du néant*, Paris, Seuil, coll. « Points », 2017, pp. 60-61.

<sup>521</sup> MICHON Pierre, *Maîtres et serviteurs*, op.cit., pp. 24-25.

<sup>522</sup> Pierre Grassier écrit à ce propos : « On a souligné fréquemment le rôle extrêmement effacé de Josefa Bayeu dans la vie de son mari : durant trente-neuf années de vie commune, tout juste quelques allusions rapides à la « Pepa » dans la correspondance avec Zapatar ; un portrait, aujourd'hui au Prado, qui ne la représente probablement pas et uniquement un petit dessin à la pierre noire, datée de 1805, qui nous la montre de profil, en bonnet, déjà bien tassée par l'âge. » Voir : GRASSIER Pierre, *Goya : témoin de son temps*, op.cit., p. 51.

<sup>523</sup> DEL CASTILLO Michel, *Goya. L'énergie du néant*, op.cit., p. 54

<sup>524</sup> GRASSIER Pierre, *Goya : témoin de son temps*, op.cit., p. 51.

<sup>525</sup> Sur ce mariage, Pierre Grassier écrit : « [...] le 25 juillet 1773, Goya épouse Josefa Bayeu, sœur de son maître Francisco et de son camarade Ramòn. Le mariage a lieu à Madrid, dans l'église paroissiale de Santa María : le jeune couple est parrainé par Francisco Bayeu et sa femme Sebastiana Merklein. Cette union consacre de façon éclatante les liens amicaux qui existaient depuis bien des années entre les deux familles, originaires de Saragosse, et que les rapports de maître à élève entre l'aîné des Bayeu et le jeune Goya n'avaient fait que renforcer. » Voir : *Idem*.

Bayeu, peintre du roi, disciple favori de Mengs et son dauphin assuré, pète-sec et omniprésent, incapable, puissant [...] »<sup>526</sup>

Le passage ci-dessus annonce déjà l'avenir du peintre, car il résume les étapes suivantes du parcours de Goya : l'amitié avec les Bayeu et la reconnaissance acquise chez les grands peintres de cour aussi bien que chez le roi. Cependant, ce progrès ne se réalise qu'à partir d'un moment d'imbrication des identités ; celle, provinciale, qui va périr à jamais et celle, royale, qui va bientôt naître et durer jusqu'à la mort du peintre. Le mariage de Goya avec Josefa est une belle occasion, chez le narrateur, de démontrer cet état d'entrelacement de diverses identités sociales. C'est dans cette perspective que le narrateur commence à décrire minutieusement les vêtements nobles des mariés aussi bien que ceux des invités :

« Voyez, donc : ils sortent de Santa María, [...] Ils ont leur tricorne à la main ; Bayeu a un habit de velours brun chaud et une culotte ocre jaune, il est juste derrière Goya [...] autour d'eux des peintres et déjà des comtes, des gilets brodés de majos et des grands cordons d'azur sur des poitrines ducales parées à la française [...] »<sup>527</sup>

Pourtant, tout cet ordre s'effondre d'un seul coup et la cérémonie cède la place à un chaos où les mariés et tous les invités se trouvent absolument désorientés :

« Que se passe-t-il soudain, Madame, sur ces épousailles ? Est-ce une averse en plein juillet, sans que rien se soit amoncelé là-haut, soudain là ? [...] Des tricornes s'envolent dans la bourrasque, et ce n'est pas du vent qui les a pris, ils montent, noirs vers tout ce noir qu'ils n'auront pas de mal à atteindre [...] Et ces pauvres invités sur les marches de pierre, comme ils sont désemparés, tout leur choit des mains [...] »<sup>528</sup>

Dans une telle situation - dont la description renvoie à certains dessins de Goya dans la série nommée *Los Capricos* - l'ordre des classes sociales se déstabilise et donne naissance à une anarchie dont l'issue est encore incertaine :

« Ils se ressemblent tous, on ne sait qui dévore qui. Mais le petit gros qui là-bas s'enfuit dans la ruelle avec l'habit naguère gris de perle, ruisselant, dégoulinant sous des trombes d'eau comme une palette de sagouin, ce diabolin rondouillard qui exulte sous le jet des gouttières, il nous

---

<sup>526</sup> MICHON Pierre, *Maîtres et serviteurs*, op.cit., pp. 25-26.

<sup>527</sup> *Ibid.*, pp. 26-27.

<sup>528</sup> *Ibid.*, pp. 27-28.

semble bien que nous le reconnaissons, avec sa gentillesse, sa fraîche joie de vivre, sa modestie et son grand couteau dans ses basques. »<sup>529</sup>

Ainsi, les invités de la cérémonie chacun appartenant à une classe sociale différente devant l'événement qui leur arrive montrent la même inquiétude et le même égarement. Ils forment un ensemble hétérogène recouvrant à la fois le père du peintre et les ducs de cour. Au sein de cette folie qui leur tombe du ciel, Goya se distingue par les mêmes traits qui marquaient sa physionomie et son comportement dans la première partie du récit. Il apparaît de nouveau un « petit gros » et les adjectifs qui le désignent évoquent la description qu'en donne le narrateur au début du texte, adjectifs tels que « diabolin » et « rondouillard » ; en outre, son geste (« dégoulinant sous des trombes d'eau comme une palette de sagouin, ce diabolin rondouillard qui exulte sous le jet des gouttières ») rappelle les moments où il guettait l'arrivée des maîtres ; comme si cette situation impliquait non seulement un renversement de rôles, mais aussi un retour vers le passé. C'est peut-être pour cette raison que le narrateur dit : « [...] il nous semble bien que nous le reconnaissons [...] ».

Goya redevient heureux et sûr de lui-même. C'est ce même sentiment qu'explore la suite du passage ci-dessus :

« Il tient gentiment Pepa par le bras. Il descend les marches, il hésite s'il remettra ou non son tricorne, puis décidément il s'en coiffe : il aborde sa part de bonheur dans ce monde. »<sup>530</sup>

Ces trois petits gestes marquent brièvement le changement de situation sociale de Goya ; d'abord, il prend la main de sa fiancée, ce qui met implicitement l'accent sur l'union qui va élever le peintre dans le monde ; ensuite, son hésitation au moment de remettre le tricorne (symbole de la noblesse) dévoile sa vulnérabilité momentanée dans le passage d'une classe sociale à l'autre ; enfin, lorsque Goya réussit à se baptiser dans l'ordre nouveau, il se trouve heureux. Le mot « monde » à la fin du passage ci-dessus désigne, d'un côté, l'ensemble des fantasmes et des désirs recherchés par le peintre pendant toute sa vie et, de l'autre, la caste la plus haute de la société à laquelle il va finalement avoir accès. Arriver à ce stade est égal, dans l'esprit du peintre, au « bonheur » ; mais le sens que le narrateur donne à ce mot est bien particulier :

---

<sup>529</sup> *Ibid.*, p. 29.

<sup>530</sup> *Idem.*

« Vous savez ce qu'est le bonheur, Madame ? Ces périodes de la vie, propres à la jeunesse, mais pas toujours, où l'on a foi en soi sans se prendre pour un autre que soi, où l'on espère que dans un an, dans dix ans, on sera enfin comblé, c'est-à-dire abouti, on aura ce qu'on veut, on sera une fois pour toutes ce qu'on souhaite, et on le demeurera ; pour l'instant on souffre, on est un peu moins ou un peu plus que soi, mais dans dix ans on y sera, là où il faut : c'est cette petite souffrance, le bonheur. »<sup>531</sup>

Ainsi, le bonheur prend plutôt le sens de l'attente, une attente qui en elle-même prolonge la souffrance et, en même temps, comble l'artiste de l'espoir. Cette position montre d'ailleurs la délicatesse du succès de Goya ; car, bien que grâce à son mariage il se soit indissociablement attaché au monde, il ne s'y est pas encore imposé comme un grand peintre. Pour ce faire, il n'a que travailler et profiter, autant que possible, des opportunités qu'il trouve à sa disposition :

« [...] et nous savons toutes que pendant ces cinq ou six ans Goya fut heureux. Il était patient, il se voulait médiocre, il s'appêtait à faire carrière ; et pour cela bien sûr il était un peu charlatan, un brin de talent et un brin d'imposture [...] »<sup>532</sup>

Après avoir passé ces années de travail assidu et d'opportunisme charlatanesque, il parvient enfin au succès qu'il désirait tant depuis sa jeunesse :

« Il fut heureux assurément, à son banc, dans la calle del Reloj, la Pepa lui faisait la soupe, les princes voulaient une chasse à la caille, un pique-nique, une balançoire, et lui il peignait sans forcer des fusils et des cailles, des grappes, un jambon sous des arbres, avec des bleus fins et des roses, des rouges attendus mais qui font mine de surgir, tout Giaquinto. Quel repos. Il pensa qu'enfin il en avait fini. De grade en grade paisiblement il irait vers sa mort, celle d'un excellent peintre. Et un soir l'attendait où parmi des charmilles italiennes il boirait content, vieux, maître, dans l'ombre de feuilles, cent plafonds derrière lui, don Francisco Goya. »<sup>533</sup>

Dans *Le Roi du bois*, la question de classes sociales est posée, clairement et brièvement, par la première phrase du deuxième fragment :

« J'ai peint pour être prince. »<sup>534</sup>

Comme le remarque Yann Mevel :

---

<sup>531</sup> *Ibid.*, pp. 30-31.

<sup>532</sup> *Ibid.*, p. 31.

<sup>533</sup> *Ibid.*, pp. 33-34.

<sup>534</sup> MICHON Pierre, *Le Roi du bois*, op.cit., p. 13.

« Il s'agit moins dans ce dernier texte de traduire métaphoriquement des enjeux socio-politiques que de décrire très concrètement des conflits de classes, un rabaissement et un sentiment d'humiliation qui brouillent les frontières entre monde humain et monde animal [...] »<sup>535</sup>

Ainsi, la carrière picturale du narrateur se définit par un désir plutôt social. Ce désir, comme nous l'avons étudié dans la première partie, se réfère à la vision que fait Desiderii au milieu du bois, vision au sein de laquelle la lutte des classes sociales est bien perceptible :

« [...] cheveux et cocher, qui sont des morceaux de carrosse, obéissent à ce petit bruit qu'ils connaissent et docilement emportèrent vers Rome leur délicate cargaison faite d'une autre substance que le bois des carrosses et le cuir des harnais, d'une autre chair que celle des cochers et des cheveux, une chair qui pourtant pisse et regarde, mais qui a le temps et l'esprit de jouir de l'un et l'autre, de pisser plus bestialement qu'un cheval et d'en jouir, de regarder plus intensément qu'un cocher ne cherche son chemin par nuit noire, mais d'en jouir, une chair qui porte au ventre des dentelles pour être chair davantage, ou qui les porte au col pour n'être plus chair mais seulement nom, éclat, dédain, la chair extrême des princes. »<sup>536</sup>

La chair dont il est visiblement question dans le passage ci-dessus est au service de la métaphorisation de la lutte des classes sociales ; par cette description, la chair (ou plus généralement : le corps) se définit et trouve sa propre place dans le rapport qu'elle entretient avec la classe sociale. C'est pour cette raison que Desiderii parle d'« une autre substance » et d'« une autre chair ». Cette chair pour devenir « la chair extrême des princes » a besoin de deux caractéristiques ; l'une, la jouissance ; et l'autre, l'ornement. La jouissance équivaut ici à une certaine éternité du moment, à une immersion dans l'acte ; elle désigne également le plaisir sexuel. Comme le remarque Dominique Viart :

« Le temps, la condition humaine ne sont pas mêmes pour tous : le fortuné, lit-on dans *Le Roi du bois*, est celui qui « a le temps et l'esprit de jouir » (*Le Roi du bois*, p. 17). Alors que celui que la fortune n'a pas honoré manque de ce temps, et peut-être aussi, de cet esprit. »<sup>537</sup>

Contrairement à la jouissance qui dévoile la chair, l'ornement la couvre d'une manière à ce que la divinité du corps ne puisse s'illustrer que par les « dentelles ». C'est seulement de cette

---

<sup>535</sup> MEVEL Yann, « Pierre Michon et la bête humaine », art.cité, p. 280.

<sup>536</sup> MICHON Pierre, *Le Roi du bois*, op.cit., pp. 17-18.

<sup>537</sup> VIART Dominique, « Puissances du désir. Pour une anthropologie érotique et sociale de Pierre Michon », in : *Siècle 21*, n°12, printemps-été 2008, p. 37.



façon que cette chair devient « chair davantage », une chair qui porte « nom, éclat, dédain » plus intensément qu'elle-même.

Dans le même fragment du récit, Desiderii compare les femmes qu'il a connues durant sa vie avec la fille qu'il a vue dans le bois :

« Mais pour belles qu'elles fussent parfois, celles que j'avais vues ainsi entreprises n'avaient pas la jambe blanche ni de torsades aux cheveux, et leurs robes sous lesquelles des vachers s'amusaient étaient faites de ces étoffes indécises dans quoi nous autres emballons tout ce qui se consomme et doit disparaître, [...] Surtout elles avaient de la vergogne, et ne savaient pas en jouer, peut-être parce qu'elles croyaient que leur vergogne à elles ne dissimulait rien ; et comment eussent-elles pu s'étonner et s'éjouir de la saleté clandestine qui nous emplit et peut-être nous fonde, elles dont la saleté était l'élément et comme la peau, l'air qu'elles respiraient sur les troupeaux et la terre pourrie qui leur giclait aux orteils dans les étables, et sur elles à demeure installé le suint du corps vil qui travaille, et qui même besogné, disjoint, hurlant, a l'air de travailler encore ; et à ce titre, pue. »<sup>538</sup>

La différence entre ces deux types de femme s'exprime avant tout par leur vêtement ; si la fille rencontrée dans le bois était parée de dentelles, les femmes du village « n'avaient pas la jambe blanche ni de torsades aux cheveux ». Du vêtement on arrive au corps ; si le vêtement de la fille est différent, c'est que son corps n'est pas de la même chair que celle des paysannes. Ainsi, « la jambe blanche » de la fille, une jambe que le narrateur ne trouve pas chez les femmes de son village, souligne l'importance du corps dans le partage social des rôles.

L'autre différence entre ces deux types de femme concerne la vergogne, une notion qui ne prend sens que dans un rapport social. En effet, autant la fille dans le bois par l'ensemble de ses actes semble dépourvue de toute vergogne, les autres femmes « avaient de la vergogne, et ne savaient pas en jouer ». Ce sentiment, chez ces dernières, est issu de « la saleté » de leur corps, métaphore de leur médiocrité sociale. Alors que « la jambe blanche » et « la chair suprême des princes » ont le droit d'être impudiques sans rien perdre de leur beauté. Comme le note Jean-Pierre Mourey :

« La relation aux femmes est complexe. Il y a d'abord à distinguer entre les servantes, les filles de joie ou de peine et les dames, les princesses. Les premières sont palpées, caressées sous la

---

<sup>538</sup> MICHON Pierre, *Le Roi du bois*, op.cit., pp. 19-21.

table de l'auberge, culbutées dans l'atelier, quand l'occasion se présente. Les secondes relèvent d'un autre type d'apparition et de vénération. Les premières sentent la sueur ; la chaire des secondes est lisse, blanche, soignée. »<sup>539</sup>

Du point de vue de Desiderii, tout dépend de la classe sociale, non seulement la richesse, mais aussi la sagesse :

« Mes parents étaient de pauvres diables, sans avoir et bien sûr sans sagesse [...] »<sup>540</sup>

Sa volonté de devenir peintre et, par ce biais, d'acquérir une sorte de sagesse, est destinée à briser l'ordre social dans l'engrenage duquel il est coincé. Mais comme nous l'avons déjà remarqué, il n'arrive pas à se soumettre complètement à l'ordre nouveau ; puisqu'il devient « presque prince ». Cette nouvelle position lui offre, bien sûr, la possibilité de prendre plaisir des femmes qu'il désire, d'être plus ou moins riche ou de régner, en tant que « factotum de Monseigneur de Nevers », sur un territoire infime. Toutefois, ce n'est pas le rêve qu'il cherchait à réaliser. Donc, du côté social, Desiderii rencontre à la fois la réussite et l'échec ; la réussite, car il parvient, de toute façon, d'aller au-delà de sa classe sociale inférieure ; et l'échec, car ce à quoi il arrive est toujours loin de ce qu'il a désiré. Ainsi, nous pouvons situer Desiderii entre Goya et Lorentino, ni comme le premier pleinement réussi et ni comme le deuxième à l'état de l'échec total et définitif.

Dans *Les Onze*, la question de classes sociales est abordée d'une manière assez différente par rapport à ce qui se déroule dans les récits précédents. En effet, si dans ces derniers c'est toujours autour d'un personnage principal que cette question est polarisée, dans *Les Onze*, elle se forme sur un large contexte historique englobant la famille de Corentin aussi bien que tous les acteurs éminents de l'époque :

« Je vous prie, Monsieur, d'arrêter votre attention sur ceci : que savoir le latin quand on est Monseigneur le Dauphin de la Maison de France et le fils de Corentin la Marche, ne sont pas une seule et même chose ; ce sont même deux choses diamétralement opposées : car quand l'un, le dauphin, lit à chaque page, à chaque désinence, à chaque hémistiche, une glorieuse ratification de ce qui est et doit être, dont il fait lui-même partie, [...] l'autre, François Corentin, [...] voit dans ces mêmes désinences, ces mêmes phrases qui coulent toutes seules et trompent, à la fois le triomphe magistral de ce qui est, et la négation de lui-même, qui n'est

---

<sup>539</sup> MOUREY Jean-Pierre, « Sociologie et mythologie de l'artiste selon Pierre Michon », art.cité, p. 62.

<sup>540</sup> MICHON Pierre, *Le Roi du bois*, op.cit., p. 23.

pas ; il y voit que ce qui est, même et surtout si ce qui est paraît beau, l'écrase comme du talon on écrase une taupe. »<sup>541</sup>

L'une des nouvelles dimensions de la question de classes sociales apparaît dans le passage ci-dessus ; il s'agit de l'interprétation. En effet, ce passage met en parallèle, voire en contraste, deux possibilités différentes de l'interprétation à partir d'un seul et même texte, un texte qui n'est ici que la langue elle-même. Dans cette perspective, une langue comme le latin - dont l'apprentissage à l'époque de la Révolution signifiait la noblesse - peut devenir un enjeu tout à fait social dans le sens où chacune des extrémités de la société est capable d'en tirer sa propre raison d'être. Si pour la noblesse le latin est quelque chose d'absolument positif car il « ratifie » la supériorité des puissants, pour les pauvres il n'est qu'un objet négatif puisque sa beauté et sa majesté ne sont pas à leur intention. L'important c'est que ces deux extrémités se rencontrent sur les mêmes pages, les mêmes désinences et les mêmes hémistiches. Cela montre l'attachement du langage au pouvoir établi et le besoin que ressent l'homme qui veut fuir « ce qui est » - même si « ce qui est paraît beau » - de renverser cet ordre suprême afin de déstabiliser la politique régnante. Comme l'explique Aurélie Adler :

« Les écrivains déchoient dans le passage de l'exercice d'un pouvoir fictif à un pouvoir réel, désigné dans sa violence la plus crue. Or ce passage correspond singulièrement à l'avènement de la démocratie. Représentée dans sa genèse meurtrière, la démocratie semble bien mettre un terme au règne des Belles Lettres, de l'éloquence, conçue comme parole efficace, voix monodique, supérieure, qui implique une hiérarchie des sujets et une adéquation des actions et des paroles représentées. L'écrivain « limousin » de Michon s'empare d'une parole qui lui était jusque-là interdite par la hiérarchie sociale et politique qui régissait l'ancien régime des Lettres. Il témoigne d'une démocratisation de la parole : n'importe qui peut désormais s'emparer de la parole et s'adresser à n'importe qui. »<sup>542</sup>

Ainsi, l'interprétation trouve un rôle essentiel dans un tel changement, car c'est en interprétant différemment les mêmes éléments langagiers qu'on s'aperçoit de la différence qui sépare les classes sociales et de « la négation de lui-même » qui en est le résultat.<sup>543</sup>

---

<sup>541</sup> MICHON Pierre, *Les Onze*, op.cit., pp. 39-40.

<sup>542</sup> ADLER Aurélie, *Éclats des vies muettes : figures du minuscule et du marginal dans les récits de vie d'Annie Ernaux, Pierre Michon, Pierre Bergounioux et François Bon*, op.cit., p. 232.

<sup>543</sup> Sur le rapport délicat entre le langage et le pouvoir, Roland Barthes écrit : « [...] pluriel dans l'espace social, le pouvoir est, symétriquement, perpétuel dans le temps historique : chassé, exténué ici, il reparaît là ; il ne dépérit jamais : faites une révolution pour le détruire, il va aussitôt revivre, rebourgeonner dans le nouvel état des choses. La raison de cette endurance et de cette ubiquité, c'est que le pouvoir est le parasite d'un organisme

Pour se décharger du poids d'une telle négation, François Corentin le père recourt à la même stratégie que nous avons déjà étudiée à propos du Goya de « Dieu ne finit pas » : se marier avec une fille aisée qui pourrait lui fournir les ressources financières suffisantes en vue de son entrée aux cercles littéraires de son temps :

« Vous le savez : le père, le jeune poète d'Église pour se marier secoua la tutelle de l'Église, comme c'était alors fréquent ; pour se marier, parce que la fille était belle et riche ; et n'étant pas lui-même un de ces abbés à bénéfices et particule qui étaient alors les maîtres du monde et par voie de conséquence des femmes, mais un Limousin égaré sous le petit collet, fortuné mais sans plus, pour jouir de la fille il lui fallait l'épouser. Pour se marier donc il planta là l'Église ; mais aussi pour exercer à plein temps le métier d'homme ou plutôt ce qui, dans l'esprit byzantin d'un Limousin déguisé, était le métier d'homme. »<sup>544</sup>

« Le métier d'homme », comme nous l'avons déjà remarqué, renvoie au travail d'écrivain. Mais ce n'est pas seulement pour ce métier que Corentin se marie ; c'est aussi pour pouvoir jouir de sa bien-aimée. Tout au contraire des responsables de l'Église qui ont un pouvoir suprême et sans borne sur tout ce qu'ils désirent, Corentin, en raison de son origine subalterne, est obligé de se marier. L'inégalité entre ces deux classes (les limousins et les abbés) est la deuxième forme d'inégalité qui intervient dans le récit de vie de Corentin le père, la première étant la différence entre lui et les puissances de son époque (par exemple Monseigneur le Dauphin de la Maison de France).

Quant à François-Élie Corentin, si nous renvoyons à son enfance, nous y trouvons la source de sa conscience sociale, lorsqu'accompagné de sa mère, il rencontre un limousin qui désire celle-ci :

« Et il se peut que nous soyons ce Limousin, vous ou moi ; il se peut qu'un Limousin relève la tête et essuie de l'avant-bras ce mélange de sueur et de Loire qui coule sur ses yeux ; qu'entre deux hurlements de contremaître il prenne le temps de voir là-haut cette apparition de blondeur, les cheveux blonds et les jupes blondes, les deux femmes penchées sur cet enfant puissant comme un cardinal-duc ; et le petit cardinal-duc montre du doigt ce Limousin qui le regarde. »<sup>545</sup>

---

transsocial, lié à l'histoire entière de l'homme, et non pas seulement à son histoire politique, historique. Cet objet en quoi s'inscrit le pouvoir, de toute éternité humaine, c'est : le langage - ou pour être plus précis, son expression obligée : la langue. » Voir : BARTHES Roland, « Leçon », in : *Œuvres complètes*, tome V, p. 431.

<sup>544</sup> MICHON Pierre, *Les Onze*, op.cit., pp. 46-47.

<sup>545</sup> *Ibid.*, pp. 70-71.

Cette scène par son immobilité picturale et par l'apparition qu'elle contient - du point de vue du limousin en question - évoque sans doute la scène cruciale du *Roi du bois*. L'enfant, sa mère et sa grand-mère, sont représentés, comme dans un tableau dont le seul et unique spectateur n'est qu'un simple limousin.<sup>546</sup> Le moment où cette immobilité se brise, c'est lorsque le limousin séduit la mère de François-Élie ; c'est là que tout se met en mouvement : une classe sociale croise une autre et ce croisement inattendu produit chez l'enfant un sentiment équivoque, composé à la fois de passion et de crainte. Comme le remarque Manet Van Montfrans :

« Entre cet homme, privé de femme, et la mère de l'enfant, privée d'homme, il y a un moment de désir mutuel. Et l'enfant, qui en est témoin, craint et souhaite l'assouvissement de ce désir. Cette confrontation, dans un scénario freudien, rompt le charme du paradis préoedipien où il a grandi, la relation fusionnelle avec la mère en l'absence du père. »<sup>547</sup>

En regardant cette scène qui, selon le narrateur, peut arriver dans les romans de Rousseau aussi bien et tout paradoxalement que chez Sade, l'enfant se trouve pour la première fois devant une situation essentiellement révolutionnaire qui sillonne déjà son propre avenir. Comme le remarque Stéphane Chaudier :

« Telle est la scène primitive du tableau, et elle est sadienne. L'enfant François-Élie Corentin est au bord du canal construit par son grand-père ; le canal est en train d'être récuré. Sous la surface azurée de l'eau, l'enfant découvre « une odeur de vie grouillante et de carpe mûre, qui est celle de la mort » (*O*, 66) ; c'est l'odeur de la boue et de la sueur des « Limousins », ces prolétaires sans la souffrance desquels aucune œuvre, aucune culture, ne sont possibles. L'enfant a ce mot sublime : « Ceux-là ne *font* rien : ils travaillent » (*O*, 67). C'est un mot d'aristocrate : le travail n'est rien, la jouissance est tout ; mais pour que l'aristocrate jouisse, il faut bien que le peuple travaille. Or, dans la vie comme chez Sade, ce peuple a parfois l'apparence d'un ouvrier vigoureux qui désire la mère de l'enfant dédaigneux, et que la mère, frustrée par les absences du père, désire à son tour. Pour la plus grande jouissance de l'enfant voyeur, le *Dio cane* transforme l'ouvrier en chien et lui permet de violer la mère. »<sup>548</sup>

---

<sup>546</sup> Ce tableau a des affinités remarquables avec la toile célèbre de De Vinci intitulée *La Vierge, l'Enfant Jésus et sainte Anne*.

<sup>547</sup> VAN MONTFRANS Manet, « « Ivresse du minimal » : la poétique du paysage dans *Les Onze* de Pierre Michon », art.cité, pp. 246-248

<sup>548</sup> CHAUDIER Stéphane, « Parle-moi de chevaux, de crocodiles et de peinture : cynisme et bestiaire politique dans les *Onze* », art.cité, p. 62.

Une situation inverse a lieu lorsque François-Élie et son ami écrivain Collot trouvent sur leur chemin matinal une femme pauvre et affamée :

« Il se souvient d'un matin de beau temps où, comme ils déambulaient tous les deux sur la grande levée vers Combleux, cherchant des idées pour la pièce, Collot s'était pris de pitié pour une femme effondrée sous le pont de Saint-Jean-le-Blanc, crevant de faim et enragée ; qu'il s'était accroupi près d'elle et lui avait longuement parlé ; [...] la fille criait, elle s'était levée et jetée sur Collot toutes griffes dehors. Il y avait eu un bref semblant de lutte, Collot était sain et bien nourri, la fille exsangue ; très vite il la tint fermement par les poignets, à merci. [...] Il avait enfin apaisé et emmené avec lui la malheureuse. »<sup>549</sup>

François-Élie, au sein de cette scène, tout comme dans l'autre que nous avons observée plus haut, joue le rôle du témoin, celui qui ne fait que regarder le déroulement des actes. Ce qu'il voit cette fois, c'est la possession d'une femme pauvre par un homme socialement supérieur. Cette conquête ne mène pas aisément à bien, car, comme le narrateur l'indique, il existe d'ailleurs « un semblant de lutte » entre Collot et la femme. Cela dit, il est à remarquer que si dans la scène précédente c'était le pauvre, le « sans-culotte », le limousin qui a pu s'imposer à la femme riche désirée, dans le passage ci-dessus c'est le contraire qui arrive. Ce renversement désigne le fait que le peintre, bien que socialement perdant dans son enfance, à l'âge adulte peut devenir vainqueur grâce aussi bien à son art qu'aux bouleversements politiques de l'époque. Ainsi, au-delà d'un simple changement de situation, ce renversement symbolise un grand ébranlement marquant toute la société révolutionnaire. Comme l'explique Annie Mavrakis :

« Ainsi le destin de Corentin apparaît-il *subordonné* à une instance supérieure : ce pourrait être l'Histoire ; ou le Peuple car non seulement la toile qui donne son nom au livre est le fruit de la Terreur, mais, montrant les chefs révolutionnaires, elle est aussi la revanche des calibans éternels, ceux, originaires du Limousin et de la Marche, que l'on exploitait à mort sur les chantiers de construction et les autres. Les petits, les sans-grade, les damnés de la terre relèvent la tête dans le tableau de Corentin où, sous les traits de leurs représentants les plus terribles, ils peuvent enfin nous toiser de haut comme des cardinaux de Philippe de Champagne. »<sup>550</sup>

---

<sup>549</sup> MICHON Pierre, *Les Onze*, op.cit., pp. 116-117.

<sup>550</sup> MAVRAKIS Annie, « Devant le tableau. Une lecture des *Onze* de Pierre Michon », in : *Poétique*, n°161, p. 64.

## CHAPITRE 5

### La réussite sociale de l'artiste

À la fin de la première partie nous avons mis en lumière la place de l'artiste raté dans l'œuvre de Michon. À l'opposé de cette catégorie, se trouve la figure de l'artiste réussi et reconnu qu'il convient d'analyser dans ce chapitre. Il s'agit de la reconnaissance sociale de l'artiste de la part de ses contemporains ou dans le regard de la postérité. La reconnaissance, ici, au-delà d'un simple moyen d'identification, est une affaire de valorisation. Comme le dit Nathalie Heinich :

« La reconnaissance n'est pas seulement, comme l'est la définition, affaire d'identification comme artiste, mais elle est aussi affaire de valorisation : un artiste reconnu, c'est un artiste qui, non content d'être désigné comme artiste par ceux qui ont autorité en la matière, parvient en outre à être considéré par eux comme un artiste valable, important, voire marquant, susceptible peut-être d'influencer ses successeurs, d'ouvrir de nouvelles voies à la création, de modifier même le cours de l'histoire de l'art. »<sup>551</sup>

Dans un autre ouvrage, Heinich dénote d'ailleurs le fait que « le succès à court terme risque de trahir l'impuissance à innover, tandis que l'échec à court terme peut être la promesse d'une gloire future. »<sup>552</sup>

Le motif de la reconnaissance marque certains textes de Michon où il est question de l'importance accordée à un artiste par ses contemporains ou sa postérité. Comme le dit Demanze :

« C'est tout l'enjeu de l'œuvre de Pierre Michon, dire l'avènement de l'artiste comme un mystère dans le monde de la rationalité critique, comme une justice dans un champ artistique soumis aux intérêts particuliers et à l'illégitimité des reconnaissances. »<sup>553</sup>

Michon dans un entretien parle d'« un désir de reconnaissance »<sup>554</sup> l'ayant incité à devenir écrivain. C'est alors que dans son livre d'entretiens ici et là il met en doute la légitimité de la notion de reconnaissance :

---

<sup>551</sup> HEINICH Nathalie, *Être artiste : les transformations du statut des peintres et des sculpteurs*, Paris, Klincksieck, 1996, p. 68.

<sup>552</sup> HEINICH Nathalie, *L'élite artiste. Excellence et singularité en régime démocratique*, op.cit., p. 113.

<sup>553</sup> DEMANZE Laurent, « Pierre Michon et l'épreuve de la grandeur », art.cité, p. 87.

« Cette histoire de reconnaissance ne signifie rien. »<sup>555</sup>

Ou :

« [...] la postérité est quelque chose de bizarre. Elle n'a pas toujours raison. »<sup>556</sup>

Pourtant, il semble bien que dans les textes de Michon la reconnaissance n'est pas tellement bizarre. En effet, il est possible de l'identifier d'après certains traits comme l'accès facile aux cours, les titres glorieux, les commandes prestigieuses, les vêtements élégants, *etc.* ; et dans le cas où l'artiste reconnu est mort, à travers le changement de regard de son entourage. Au cours des deux sous-chapitres suivants, nous analyserons respectivement la reconnaissance dans les deux sens que nous venons de souligner.

### 5-1 : *L'artiste réussi de son vivant*

C'est dans *L'empereur d'Occident* qu'on voit apparaître le premier exemple de l'artiste réussi et reconnu :

« [...] au plus fort de sa jeunesse, il n'avait plus rien à apprendre de personne ; il écrivait et composait des chants et des ballets, avait sa propre troupe de mimes, de choristes et de danseuses, traitait en personne avec les proconsuls. [...] et les soirs, quand dans l'hémicycle de lits inclinés d'où des patriciennes vous regardent avec des yeux vagues, embués de vin ou de regret [...] Si c'était un des vœux du bosquet d'Antioche, il n'y avait pas failli. »<sup>557</sup>

Comme la fin du passage ci-dessus le désigne, la réussite d'Attalus s'explique avant tout par la réalisation de ses rêves d'autrefois, des rêves d'une nature proprement sociale : la richesse, l'élégance, l'accès facile aux cours et une libido démesurée que nous avons déjà mis en lumière dans le premier chapitre de cette thèse en étudiant les motifs intimes de l'art. Mais comme ce passage l'indique tout au début, c'est uniquement par le biais de son art que le musicien, quand il n'a « plus rien à apprendre de personne », dispose de ce pouvoir miraculeux. C'est le moment où le musicien se trouve autonome pouvant lui-même écrire « des chants et des ballets », construire sa propre troupe et fréquenter assez aisément les hommes de pouvoir.

---

<sup>554</sup> MICHON Pierre, *Le roi vient quand il veut*, op.cit., p. 176.

<sup>555</sup> *Ibid.*, p. 201.

<sup>556</sup> *Ibid.*, p. 129.

<sup>557</sup> MICHON Pierre, *L'empereur d'Occident*, op.cit., pp. 30-31.



Les récits de *Maîtres et serviteurs* traitent d'autres exemples de l'artiste renommé et glorieux, le premier d'entre eux étant le Goya de « Dieu ne finit pas ». Comme nous l'avons déjà souligné dans les chapitres précédents, ce texte divise en deux périodes la vie du jeune Goya : celle d'avant le mariage et celle d'après. Pourtant, même après ce mariage de raison, le succès du jeune Goya n'est pas assuré ; il doit encore travailler pendant quelques années. Bien que ce processus de devenir « don Francisco Goya » ne s'arrête jamais au cours du récit<sup>558</sup>, Goya obtient en fin de compte une certaine reconnaissance qui lui favorise l'accès à tout ce qu'il désirait auparavant :

« [...] maintenant il se donnait le droit de jouir, ce n'était plus de lavandières, on pouvait les montrer, et quand on peint des plafonds pour les princes et qu'on veut se divertir on en a le droit, comme un prince. »<sup>559</sup>

Le passage ci-dessus marque l'un des aspects les plus importants de la réussite sociale de Goya ; il s'agit du libertinage. Ce libertinage va de pair avec la reconnaissance des qualités artistiques de Goya. Une telle reconnaissance l'exempte même de toute nouvelle discussion sur la peinture et sur les maîtres vivants ou morts, car comme le narrateur le remarque ailleurs :

« [...] maintenant il savait peindre, et il n'ignorait qu'il savait peindre. »<sup>560</sup>

Ainsi, dans l'évolution sociale du peintre, il arrive un moment où il se sent indifférent par rapport à tout ce qui relève de l'art. Ce moment est un autre signe du fait qu'il est arrivé à ce qu'il avait souhaité ; si la peinture n'est qu'un moyen pour faire des progrès dans la société, arriver à la hauteur de celle-ci met automatiquement un terme à toutes les recherches artistiques pour enrichir la connaissance et pour améliorer le style. Cette situation de plénitude se complète par la commande royale. L'importance de cette commande est due au fait que c'est la première fois où Goya se trouve obligé de peindre pour le roi lui-même. À cette commande succède un certain nombre de détails qui révèlent, pour leur part, la gloire du peintre, le premier d'entre eux étant le cheval que le peintre engage pour se diriger vers la cour du roi :

---

<sup>558</sup> Le narrateur précise à la page 34 le fait que Goya, tout comme ses jeunes collègues, est « jeune encore et disciple de tous » au moment de l'obtention de la commande du roi d'Espagne.

<sup>559</sup> MICHON Pierre, *Maîtres et serviteurs*, op.cit., p. 35.

<sup>560</sup> *Ibid.*, p. 33.

« Ils sont à cheval, Goya est un peu à la traîne, car il monte mal, il serait mieux à pied - mais on a un cheval tout de même, voyant, pie ou isabelle, aussi différent qu'on peut du bourricot qui vous amenait jadis dans des chartreuses perdues sous leurs cloches au coin d'un bois [...] »<sup>561</sup>

Le cheval en remplaçant l'âne<sup>562</sup> sur lequel le jeune Goya se rendait, au début de sa carrière, aux cours de Madrid, marque l'élégance du peintre, une élégance déjà amorcée lors de la cérémonie de son mariage, mais qui apparaît ici comme partie indissociable de sa tenue ; de même, la cour du roi remplace les académies et les cours de Madrid. Selon la même logique, il convient de noter que dans le premier cas c'était le peintre qui cherchait la rencontre avec le pouvoir, tandis que dans le deuxième c'est l'inverse qui a lieu.

L'autre point qui évoque assez clairement le changement de situation de Goya, c'est le vêtement dont il s'habille :

« L'habit est à la française, gilet piqué, gants beurre, et ce beau vert frais de redingote qui convient au printemps [...] »<sup>563</sup>

Goya, à ce stade de son parcours, est habillé tout comme les peintres élégants dont il enviait la posture au début du récit :

« Il se peut aussi que sur une promenade au mois de mai, quand le matin est beau, à la Florida ou sur le Prado elles aient aperçu en passant la courtaude silhouette embossée dans sa cape, hivernale parmi les glaïeuls, renfrognée, de l'ombre des chênes verts regardant sombrement ceux qui en plein soleil roulent voiture, portent l'habit à la française [...] »<sup>564</sup>

L'autre point à relever concernant le succès social de Goya repose sur son accès à la cour. Au début du récit, il se trouve constamment interdit des académies et des cours ; et par conséquent, l'intérieur de ces lieux lui reste un mystère indéchiffrable. Suite à la commande du roi, il lui arrive de découvrir ce mystère dans son niveau le plus élevé :

« Il y a nombre de gardes flamandes, de piqueurs, de porte-clefs et d'intendants ; on ne les salue pas, les portes l'une après l'autre s'ouvrent merveilleusement sous vos pas, on jette les guides du cheval pie à un comparse, on ne regarde pas ces visages qui n'ont pas de nom quand on est,

---

<sup>561</sup> *Ibid.*, p. 39.

<sup>562</sup> Selon Jean-Pierre Mourey, « [...] l'âne, c'est le peintre renvoyé, non reconnu. C'est le jeune Goya négligé, non reconnu d'abord par les maîtres de Madrid [...] » Voir : MOUREY Jean-Pierre, « Sociologie et mythologie de l'artiste selon Pierre Michon », art.cité, p. 65.

<sup>563</sup> MICHON Pierre, *Maîtres et serviteurs*, op.cit., p. 39.

<sup>564</sup> *Ibid.*, p. 13.

soi, Francisco Goya, qui dans dix ans sera Tiepolo et qui déjà gravit ce perron où le roi, chaque jour de chaque hiver, marche. Enfin on est dans la place, et le dernier portier on le salue bien bas, car celui-ci, c'est un prince [...] Goya sourit : ce n'est donc que cela ? Oui ; mais c'est le meilleur de ce monde, et dans dix ans cela sera à lui. »<sup>565</sup>

L'image des portes qui s'ouvrent l'une après l'autre est en effet la métaphore de la réussite de Goya dans la société :

« Les étapes de l'ascension du peintre [Goya] ne sont plus indiquées par des dates mais se donnent à lire, tout au long du récit, à travers la métaphore filée des portes : « frapper aux portes, à toutes les portes » (MS 11), « poussant une porte » (MS 11), « pas d'entrer presque dans Madrid, d'en être aux portes » (MS 26) et enfin au Prado « franchissant le grand portail », « les portes l'une après l'autre s'ouvrent merveilleusement » (MS 39). »<sup>566</sup>

Goya se trouve déjà à la hauteur non seulement d'un peintre majestueux (Tiepolo), mais aussi et surtout du roi lui-même.<sup>567</sup> Étant donné que celui-ci est absent pour le moment<sup>568</sup>, c'est le peintre qui va jouer le rôle du roi. Toute la cérémonie consistant à le faire entrer dans l'antichambre du roi reflète déjà cette fonction de choix qu'il va exercer. Ainsi, juste avant de se trouver dans la « caverne platonique » et par là se heurter au problème essentiel du modèle à imiter, Goya semble au comble du bonheur. Comme l'explique Jean-Pierre Richard :

« Voici pourtant que se dessine, dans la biographie michonienne, l'image d'un Goya heureux. Marié, il s'est installé socialement, et il a perdu aussi, sur le plan du métier, beaucoup de sa maladresse originelle. À partir de son état premier de balourdise et de rustrerie sauvage, il a connu un premier accès, une sorte d'entrée : non pas encore vraiment dans la peinture (ou la Peinture), du moins dans la compagnie des peintres, dans leur reconnaissance et leur amitié. Son existence s'installe donc dans la facilité technique, la complicité professionnelle, et aussi, d'une certaine manière, dans l'acceptation du monde tel qu'il est : une jouissance simple, et comme naturelle, de la lumière, de la couleur tendre (le rose du *Médecin penché sur son brasero*, le vert et le jaune de la *Jeune Fille sous l'ombrelle*, le brun léger du *Buveur*), un goût de l'instant, des boissons, des femmes tel que l'évoque Pierre Michon dans une étonnante scène de guinguette sur les bords du Manzanares. Bavardage d'amis, douceur parfumée de l'air, majas caressées

---

<sup>565</sup> *Ibid.*, pp. 39-40.

<sup>566</sup> JEGHAM Amel, « Du carnet de travail au texte : l'exemple de « Dieu ne finit pas » », in : Pierre Michon. *La lettre et son ombre*, op.cit., p. 187.

<sup>567</sup> De cette façon, « être peintre » va de pair avec « être prince ».

<sup>568</sup> Selon les propres termes du narrateur à la page 39 : « [...] le roi n'y est pas [...] ».

sous la table, oiseaux dans les tonnelles, rayons de soleil sur les bouteilles et les verres, guêpes bourdonnantes, glaïeuls sur l'eau du fleuve : Goya a réussi. »<sup>569</sup>

Dans « Je veux me divertir », une autre figure du succès social apparaît ; cette fois, l'artiste (ou comme le narrateur le nomme : « Monseigneur le Peintre ») au temps de la narration est déjà reconnu et riche :

« On peut dire que jamais peintre n'a eu plus de réputation que lui, aussi bien pendant sa vie, qu'après sa mort. »<sup>570</sup>

Il vit sous la protection privilégiée des pouvoirs locaux :

« Ce fut le gros Crozat qui l'emmena, ou peut-être Haranger, l'abbé [...] Je ne sais lequel de ses grands protecteurs l'hébergeait alors, et l'avait installé pour l'hiver dans cette manière de petit temple païen [...] »<sup>571</sup>

Ce privilège accordé par les hommes de pouvoir est le premier signe de la réussite sociale de Watteau.<sup>572</sup> Le narrateur désigne ensuite la renommée de ce dernier lorsqu'il raconte sa première rencontre avec lui :

« Il se présenta, son nom m'était connu [...] »<sup>573</sup>

De même, dans l'anecdote que raconte le narrateur sur le séjour de Watteau à Paris, se sont accumulés tous les signes de la réussite sociale de ce peintre :

« [...] il eut peut-être une aventure avec cette pastelliste italienne qui envoyait, de ces Florence, Rome, Naples qu'il ne connaîtrait pas, des lettres au *Signor Vato* ; [...] On m'a dit que sur le pont Notre-Dame ses œuvres furent accrochées et plurent, à l'enseigne du *Grand-Monarque* ; que tout lui souriait, et sa grande possession d'esprit n'était que pose. »<sup>574</sup>

Malgré son succès, il ne semble jamais heureux ; en réalité, il a toujours l'air soucieux et mécontent, notamment lorsqu'il écoute les flatteries du narrateur :

---

<sup>569</sup> RICHARD Jean-Pierre, *Chemins de Michon*, op.cit., pp. 65-66.

<sup>570</sup> ROSENBERG Pierre, *Vies anciennes de Watteau*, op.cit., p. 16.

<sup>571</sup> MICHON Pierre, *Maîtres et serviteurs*, op.cit., pp. 52-53.

<sup>572</sup> « La bienveillance des souverains se traduit non seulement dans la cordialité des rapports qu'ils entretiennent avec les artistes, mais aussi dans les richesses et les honneurs qu'ils dispensent à ceux-ci. » Voir : LANEYRIE-DAGEN Nadeije, *Le métier d'artiste : peintres et sculpteurs depuis le Moyen Âge*, Paris, Larousse, 1999, p. 79.

<sup>573</sup> MICHON Pierre, *Maîtres et serviteurs*, op.cit., p. 53.

<sup>574</sup> *Ibid.*, p. 66.

« Il s'était à demi dressé sur le coude et me regardait fixement ; pour la première fois sans doute je l'intéressais [...] Il siffla entre ses dents sans colère : « Est-ce tout ? » Puis, désespéré comme un enfant, plaintif : « Et mon dû ? Mes gages ? » »<sup>575</sup>

La question que se pose Watteau évoque, en quelque sorte, celle de Goya dans « Dieu ne finit pas » : « ce n'est donc que cela ? »<sup>576</sup> C'est la question du désir et de l'impossibilité de l'assouvir comme il faut. Autrement dit, la question posée vise la médiocrité de ce que le peintre a obtenu grâce à l'art par rapport à ce qu'il avait envisagé au début de sa carrière. Cette question à la toute fin de « Je veux me divertir » donne naissance à une envie pernicieuse visant non seulement l'art de Watteau, mais aussi et surtout sa propre vie.

« Fie-toi à ce signe » représente le troisième modèle de la réussite sociale du peintre dans *Maîtres et serviteurs*. La magnificence de Piero della Francesca se traduit plus remarquablement dans son contraste avec la tragédie de la vie de Lorentino :

« [...] mécontent qu'à ce geste qui vient de clore impeccablement un visage, un arrêt, un élan, un nuage de midi sur des reines de midi, les trompettes du Jugement n'aient pas aussitôt colossalement retenti dans une petite église d'Arezzo, jetant à terre les disciples tandis que vous-même éclatiez aux dimensions de l'univers, les tympanes crevés et les membres rompus mais Dieu en personne battant dans votre cœur trop petit pour lui. »<sup>577</sup>

Ce pouvoir extraordinaire va, bien sûr, au-delà d'une simple réussite sociale ; l'image de la gloire ainsi représentée développe davantage celle qui se trouve dans les textes précédents. Bien que désignant au premier abord une grâce divine qui s'expose par le travail du peintre, cette image cible plus particulièrement la place privilégiée de celui-ci dans la société de son temps. Le regard de Diosa, plus que celui de Lorentino, éclaire ce point :

« [...] sous la mine renfrognée de Piero, ses yeux de vingt ans avaient vu aussi les beaux pourpoints de Piero ; et elle pensait alors que son petit amoureux [...] aurait de beaux pourpoints ; qu'avec cette vanité, cette pose, cette bouderie, il serait lui aussi fêté et couvert d'or dans les cours, à Urbain, à Rimini, chez le Saint-Père [...] »<sup>578</sup>

---

<sup>575</sup> *Ibid.*, p. 74.

<sup>576</sup> *Ibid.*, p. 40.

<sup>577</sup> *Ibid.*, pp. 98-99.

<sup>578</sup> *Ibid.*, pp. 103-104.

Parallèlement à Piero, d'autres exemples de l'artiste réussi hantent l'esprit de Lorentino. En effet, dans son deuxième voyage, à Borgo, au cours de sa communication avec son maître, Lorentino parle de ses collègues d'antan et ainsi évoque leur sort heureux :

« Alors ils parlèrent un peu, de ce qu'ils avaient en commun, le métier de peinture, les visages d'antan ; de ceux d'Arezzo au temps de la fresque, de Melozzo et Luca qui avaient bien réussi, qui travaillaient pour le pape Sixte, de Pietro de Pérouse qui avait réussi mieux encore [...] »<sup>579</sup>

Il existe, du point de vue de Lorentino, une distinction entre la réussite de ses collègues et celle de Piero ; si nous renvoyons au voyage à Sienne et observons de nouveau la réaction explosive de Lorentino, de plus si nous mettons en parallèle ces deux voyages en ce qui concerne la rivalité entre les disciples, nous nous rendons compte du fait que chez Lorentino le malheur se traduit plutôt par son propre échec à progresser au même rythme que Melozzo et Luca et non par rapport à la maîtrise et à la majesté quasi-surnaturelles de Piero. Il est aussi à noter que contrairement au pouvoir suprême de Piero, la réussite des collègues de Lorentino est d'une nature exclusivement sociale. C'est une autre raison de la jalousie de Lorentino devant le succès de ses collègues alors qu'il garde une admiration profonde au sujet de son maître dont la grandeur lui semble à jamais inatteignable.

Le Beckett décrit dans « Les deux corps du roi », à l'instar du Piero della Francesca de « Fie-toi à ce signe », jouit d'une réussite plus définitive que celle des artistes comme Goya et Watteau :

« L'année 1961. Plutôt l'automne ou le début de l'hiver. Samuel Beckett est assis. Il y a dix ans qu'il est roi - un peu moins ou un peu plus de dix ans : huit ans pour la première de *Godot*, onze ans pour la publication massive de grands romans par Jérôme Lindon. Rien n'existe en France pour lui faire pièce ou lui disputer ce trône sur quoi il est assis. »<sup>580</sup>

Le narrateur ne se limite pas à évoquer la place incontestable de Beckett dans la littérature de son temps ; il va plus loin pour lui accorder un effet royal. Cette approche se réalise à l'aide du dispositif photographique que le texte met en marche avant son commencement, par la photo de Beckett, un texte à part entier qu'il faut lire et interpréter en parallèle avec celui qui le suit et qui en propose une première lecture. Le narrateur, à la suite du passage ci-dessus, en se focalisant sur cette photo essaie d'expliquer l'effet de grandeur et de gloire dont Beckett lui

---

<sup>579</sup> *Ibid.*, p. 118.

<sup>580</sup> MICHON Pierre, *Corps du roi*, op.cit., p. 13.

semble doté. Comme le Piero du texte précédant qui était muni des « mains théologiques » et qui pouvait, de la sorte, faire retentir, par son propre art, « les trompettes du Jugement », le Beckett de « Les deux corps du roi » est représenté dans un état oscillant entre le profane et le sacré. Cette ambivalence, comme le narrateur la désigne ici plus nettement que dans « Fie-toi à ce signe », attribue à la force et à la majesté du grand artiste un caractère moderne (dans le sens baudelairien du terme<sup>581</sup>) qui le fait vaciller entre le charme de l'instant et la tentation de l'éternité. Ainsi, Beckett se fixe dans le cadre d'une photo prise à un moment précis (l'automne ou le début de l'hiver de 1961), en même temps qu'il déborde les limites spatio-temporelles pour se placer au sein d'un panthéon de grands auteurs : Shakespeare, Joyce, Bruno, Vico et Dante.

Beckett ainsi décrit représente la figure de l'artiste parfait, celui qui possède comme la personne du roi au Moyen Âge, en même temps, deux corps, l'un céleste et l'autre terrestre :

« Tout cela Beckett le sait, parce que c'est l'enfance de l'art - et parce qu'il est roi. Il sait aussi qu'avec lui, pour lui, cette opération magique est plus facile que pour Dante ou Joyce, car à la différence de Dante ou Joyce il est beau : beau comme un roi, l'œil de glace, l'illusion du feu sous la glace, la lèvre rigoureuse et parfaite, le *noli me tangere* qu'il porte de naissance ; et comble de luxe, beau avec des stigmates, la maigreur céleste, les rides taillées au tesson de Job, les grandes oreilles de chair, le look roi Lear. »<sup>582</sup>

« L'enfance de l'art » est, ainsi, accompagnée de la majesté de Beckett pour procurer un espace intemporel et anhistorique comprenant un nombre remarquable et hétérogène de figures littéraires (Dante ou Joyce), religieuses (Christ ou Job) et fictives (le roi Lear). Sa place, par rapport à celle de Dante ou Joyce, semble plus privilégiée ; car non seulement il est un auteur réussi devant qui « Rien n'existe en France pour lui faire pièce ou lui disputer ce trône sur quoi il est assis », mais aussi il incarne une beauté royale et divine dont les autres auteurs cités sont dépourvus. Cette situation l'incite à considérer son portrait à venir comme « icône » :

« Il dit : Je suis le texte, pourquoi ne serais-je pas l'icône ? Je suis Beckett, pourquoi n'en aurais-je pas l'apparence ? J'ai tué ma langue et ma mère, je suis né le jour de la Crucifixion,

---

<sup>581</sup> « Il s'agit, pour lui [« ce solitaire doué d'une imagination active »], de dégager de la mode ce qu'elle peut contenir de poétique dans l'historique, de tirer l'éternel du transitoire. » Voir : BAUDELAIRE Charles, *Œuvres complètes*, Tome II, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 1976, p. 694.

<sup>582</sup> MICHON Pierre, *Corps du roi*, op.cit., pp. 14-15.

j'ai les traits mélangés de saint François et de Gary Cooper, le monde est un théâtre, les choses rient, Dieu ou le rien exulte, jouons tout cela dans les formes. »<sup>583</sup>

La réaction de Beckett devant son « gain » s'oppose, en quelque sorte, au sentiment de Watteau dans une situation plus ou moins semblable que nous avons déjà relevée. En effet, contrairement à ce dernier chez qui la réussite dans l'art devient à un certain moment un objet redoutable, Beckett en démontrant un mélange de vanité, de dégoût et d'envie de rire semble indéterminé par rapport à son propre succès. De cette indétermination naît la volonté de Beckett à être représenté sous la forme d'une icône pouvant à la fois simplifier et éterniser la complexité de sa situation. L'éternité recherchée dans une telle situation s'acquiert par une superposition des icônes anciennes (comme le Christ crucifié ou saint François) et modernes (comme Gary Cooper).

De même, dans *Les Onze* la réussite sociale de l'artiste est bien remarquable, non seulement au sujet du peintre qui en est le personnage principal, mais aussi à l'égard des onze figures représentées sur la toile homonyme par rapport auxquelles le narrateur aborde, pour la première fois, la notion de la gloire :

« Des rejetons égarés de la littérature une et indivisible, tous : car ils aimaient la gloire, l'idée de la gloire, plus que tout, leur présence derrière la vitre en fait foi ; et la pure gloire, en ce temps comme dans les autres, vous venait par la littérature, qui était le métier d'homme. Prenez-les une à une, les grandes figures levées, les figures qui eussent bien préféré être invariablement levées à la face de l'Histoire en tant qu'auteurs plutôt que commissaires, en figure d'Homère plutôt qu'en cette figure de Lycurgue mâtiné d'Alcibiade qu'on leur connaît, mais qui sont levées tout de même et flagrantes par ce détour inattendu. Et ils sont surpris peut-être que la gloire leur soit venue par ce biais ; surpris que le métier d'homme soit commissaire - et non pas auteur. »<sup>584</sup>

Les onze, comme nous l'avons déjà remarqué, n'arrivent pas à réaliser leur rêve ; et donc, la gloire dans les lettres, « la pure gloire », leur reste à jamais une « idée de la gloire ». Pourtant, ils ne sont pas privés de toute gloire possible ; ils représentent par leur présence même sur le tableau une gloire de nature politique. Pour évoquer cette dernière, le narrateur confronte Homère avec Alcibiade, à savoir la littérature avec la politique. Faute de devenir grands écrivains, ils parviennent toutefois, par l'intermédiaire de la politique, à s'imposer à un autre

---

<sup>583</sup> *Ibid.*, p. 15.

<sup>584</sup> MICHON Pierre, *Les Onze*, op.cit., pp. 52-53.



art, celui de la peinture. Dans ce sens, le peintre, au sommet de sa gloire, ne joue que le rôle d'un agent malléable au service du caprice à la fois artistique et politique de quelques écrivains ratés, « des rejetons égarés de la littérature ». La question que Proli pose à François-Élie Corentin, dans la scène de la commande, devient ainsi plus compréhensible :

« Tu veux honorer une commande, citoyen peintre ? »<sup>585</sup>

Cette question reflète la place supérieure que les commanditaires ont acquise grâce aux changements politiques de l'époque. Comme le narrateur le signale, la gloire et la renommée de François-Élie sont intimement liées à cette même commande. Ainsi, si Corentin arrive enfin à créer un chef-d'œuvre et, par conséquent, à se faire glorifier, c'est dans un sens en raison de l'échec des membres du Comité dans le domaine de la littérature.

### 5-2 : *La reconnaissance posthume de l'artiste*

L'exemple canonique de ce type de reconnaissance se trouve dans *Vie de Joseph Roulin*.

Comme le dit Michon :

« Pour Van Gogh, ça s'est fait très vite. S'il ne s'était pas suicidé, il aurait eu une grande notoriété à 55 ans : car on s'était mis à *parler de lui* dans Paris dès avant sa mort, les peintres, les marchands, les faiseurs d'opinion. Quand une vie est racontée et est racontée par beaucoup de bouches, amplifiée à chaque nouveau récit, elle tend à l'exemplarité et devient mythique. Surtout si la structure même de cette vie est sacrificielle, comme c'est le cas pour Rimbaud et Van Gogh. »<sup>586</sup>

Heinich à propos de ce « nouveau héros des temps modernes oscillant entre le génie et le saint »<sup>587</sup> écrit :

« La figure de Van Gogh est bien l'illustration paradigmatique du basculement en régime de singularité, privilégiant le hors-norme, l'innovation, l'originalité, l'individualité, dans cette nouvelle éthique de l'avant-garde qui va devenir la norme de l'excellence artistique : en vertu de quoi le génie isolé est valorisé contre la foule et la communauté des pairs, l'excentricité contre l'observance des canons, l'innovation contre la reproduction des modèles, la marginalité contre

---

<sup>585</sup> *Ibid.*, p. 87.

<sup>586</sup> MICHON Pierre, *Le roi vient quand il veut*, op.cit., p. 48.

<sup>587</sup> HEINICH Nathalie, *La gloire de Van Gogh*, op.cit., p. 116.

la conformité, l'artiste prophète contre l'artiste mondain, et la vérité de la postérité contre l'aveuglement ou le mensonge du temps présent. »<sup>588</sup>

Nous avons déjà mentionné le fait que Roulin s'aperçoit de la magnificence des tableaux de Van Gogh après que le marchand d'art (Vollard) révèle la qualité de ces œuvres. Avant cette rencontre, il trouvait le travail de Van Gogh une « phénoménale anomalie, despotique, vouée à rien, vide », une « besogne catastrophique » ruinant la vie du peintre et, en même temps, procurant un art « informe », « méconnaissable » et même « ruisselant ».

Cette incompréhensibilité procure chez Roulin et sa femme un sentiment de pitié envers le peintre, lorsqu'ils pensent, après tant d'années, au destin tragique de celui-ci ainsi qu'à ses tableaux :

« Ils se demandaient ce qu'étaient devenus ses tableaux, qui n'étaient pas bien jolis mais qui avaient coûté tant de peine ; et tant de peine au moins chez eux était un peu payée, un de ses tableaux au moins avait été déroulé et était encadré dans un beau cadre doré à grandes moulures qu'eux-mêmes avaient choisi [...] »<sup>589</sup>

Toutefois, ce regard change complètement lors de la rencontre de Roulin avec Vollard, autrement dit dès que le facteur comprend que Vincent « est en train de devenir un très grand peintre » :

« Ainsi c'était un grand peintre ; quelqu'un donc dont les tableaux doivent être vus par tout le monde parce que bizarrement, pour opaques qu'ils paraissent, ils rendent les choses plus claires, plus faciles à comprendre ; quelqu'un qui aurait pu être riche finalement, car ces bricoles atteignent des prix extraordinaires. Et bien sûr Roulin se demande qui a décidé que c'était un grand peintre, car ça n'avait pas l'air d'être décidé du temps d'Arles, et comment ça s'est fait, cette transformation. »<sup>590</sup>

C'est justement cette même « transformation » qui forme la question principale du livre.<sup>591</sup> Comment est-il possible qu'un peintre de son vivant soit inconnu, maudit et, si nous empruntons le titre de l'ouvrage d'Artaud, « suicidé de la société » et quelque temps après sa mort devienne si célèbre, si « vu » ? D'après quel critère ? Qui en est l'arbitre ? Malgré la

---

<sup>588</sup> HEINICH Nathalie, *L'élite artiste. Excellence et singularité en régime démocratique*, op.cit., p. 112.

<sup>589</sup> MICHON Pierre, *Vie de Joseph Roulin*, op.cit., p. 48. « Lorsque Vincent meurt en 1890, il n'a réussi à vendre qu'une seule toile à un prix décent [...] » Voir : HEINICH Nathalie, *La gloire de Van Gogh*, op.cit., p. 48.

<sup>590</sup> MICHON Pierre, *Vie de Joseph Roulin*, op.cit., p. 58.

<sup>591</sup> Roulin, après la visite que lui rend Vollard, trouve le portrait « presque beau, après tout ». C'est, en réalité, le même portrait « pas bien joli » d'autrefois.

réponse de Vollard à cette question (« les américains », car ils ont de l'argent), le narrateur dans son long discours de la fin du livre montre qu'après avoir bien réfléchi, il n'a pas su résoudre l'énigme de « l'art » et de celui qui en décide le destin :

« Qui dira ce qui est beau et en raison de cela parmi les hommes vaut cher ou ne vaut rien ? Est-ce que ce sont nos yeux, qui sont les mêmes, ceux de Vincent, du facteur et les miens ? Est-ce que ce sont nos cœurs qu'un rien séduit, qu'un rien éloigne ? Est-ce toi, jeune homme qui es assis chez Antoine Vollard, qui as posé à côté de toi ton chapeau et avec feu entretiens de très jolies femmes à propos de la peinture ? Ou vous, toiles perchés dans Manhattan, marchandises qui dans vos lubies théophaniques réjouissez les dollars et ce faisant sans doute approchez un peu de Dieu, aussi ? Est-ce toi browning ? [...] »<sup>592</sup>

Ce que dit Michon dans un entretien peut se lire comme une réponse, *a posteriori*, aux questions posées ci-dessus :

« Comment la comprendrait-il ? Qu'est-ce que ça veut dire comprendre une œuvre ? Ça veut dire se confronter à elle avec des discours légitimants sur cette œuvre parce que sans discours légitimant sur Van Gogh à l'époque de Van Gogh - avant que tout discours légitimant sur Van Gogh ne vienne aux oreilles du grand public, à peu près dix ans après sa mort - personne dans le petit peuple (ni sans doute ailleurs) ne pouvait *aimer* Van Gogh. Simplement les décideurs de cote qui étaient les grands amateurs-marchands de la fin du siècle ont décrété que cette œuvre avait du prix et à partir de là, comme ils ont instauré un discours légitimant, n'importe qui, n'importe quel postier, vingt ans plus tard aimait Van Gogh. »<sup>593</sup>

C'est en réalité la pensée de Bourdieu qui résonne si bien dans cette réponse :

« Le producteur de la *valeur de l'œuvre d'art* n'est pas l'artiste mais le champ de production en tant qu'univers de croyance qui produit la valeur de l'œuvre d'art *comme fétiche* en produisant la croyance dans le pouvoir créateur de l'artiste. »<sup>594</sup>

---

<sup>592</sup> *Ibid.*, p. 72. Sur la quatrième de couverture, Michon avoue son échec en tant que l'auteur du livre : « Le mythe est beaucoup plus fort, il absorbe toute tentative de s'en distraire, l'attire dans son orbite et s'en nourrit, ajoutant quelques sous au capital de cette affaire en or, sempiternellement. »

<sup>593</sup> MICHON Pierre, *Le roi vient quand il veut*, op.cit., p. 50.

<sup>594</sup> BOURDIEU Pierre, *Les règles de l'art : Genèse et structures du champ littéraire*, op.cit., p. 375. Voici la réponse de Bourdieu aux questions posées ci-dessus : « [...] entre toutes les inventions qui accompagnent l'émergence du champ de production, une des plus importantes est sans doute l'élaboration d'un langage proprement artistique : d'abord, une manière de nommer le peintre, de parler de lui, de la nature et du mode de rémunération de son travail, à travers laquelle s'élabore une définition autonome de la valeur proprement artistique, irréductible, en tant que telle, à la valeur strictement économique ; et aussi, dans la même logique, une manière de parler de la peinture elle-même, avec les mots appropriés, souvent des couples d'adjectifs, qui

De même, sur les facteurs définissant la valeur de l'œuvre d'art, Bourdieu pose des questions dont l'écho s'entend dans le dernier paragraphe du texte de Michon :

« Qu'est-ce qui fait que l'œuvre d'art est une œuvre d'art et non une chose du monde ou un simple ustensile ? Qu'est-ce qui fait d'un artiste un artiste, par opposition à un artisan ou à un peintre du dimanche ? Qu'est-ce qui fait qu'un urinoir ou un porte-bouteilles exposés dans un musée sont des œuvres d'art ? [...] Qui, en d'autres termes, a créé le « créateur » en tant que producteur reconnu de fétiches ? Et qu'est-ce qui confère son efficacité magique à son nom, dont la célébrité est la mesure de sa prétention à exister en tant qu'artiste ? »<sup>595</sup>

La reconnaissance posthume de Van Gogh est représentée au cours des réflexions et des imaginations de Roulin :

« Vincent est assis à côté de lui et il pourrait le voir en jetant un coup d'œil, mais à quoi bon, il a un panama et des gants jaunes, chic comme un Manet, il est extrêmement calme, rajeuni, la barbe bien taillée, il a eu enfin de quoi se faire mettre un appareil pour remplacer ses dents perdues, et son oreille, est-ce qu'elle a repoussé, ou n'est-ce pas plutôt un de ces bouts de chair plus vrais que la chair qu'on fait en Amérique, en carton bouilli ou cuir peint, et surtout c'est fini cet œil sourcilleux, cette bouche tyrannique, elle est tombée la grande colère, il est détendu et paisible, il a des certitudes heureuses et sûrement sur ce chemin de certitude il peint toujours, et mieux, plus lentement, plus magistralement, dans un grand atelier clair à Paris dans les beaux quartiers, et si on vient l'y voir c'est une si jolie femme qui vous fait entrer et asseoir, plus belle que Marie Ginoux et plus jeune, mais royale aussi, et elle vous dit aimablement que Vincent travaille, qu'il faut attendre un peu, elle vous offre des journaux, un verre. »<sup>596</sup>

Ainsi, Roulin imagine un Van Gogh tout à fait différent de ce qu'il a connu autrefois. Cette différence commence par le vêtement du peintre ; si de son vivant Van Gogh n'était jamais bien habillé, la gloire posthume s'affiche avant tout dans son vêtement ; ainsi, le « galurin » cède la place au « panama », des « gants jaunes » s'y ajoutent et il apparaît une fois pour toutes « chic comme un Manet ». Cette modification ne s'arrête pas au niveau vestimentaire, elle touche aussi son comportement ; si de son vivant, il semblait toujours pressé, irascible et énergumène, l'honneur d'être reconnu en tant que grand peintre lui attribue une allure inverse, « calme » (« c'est fini cet œil sourcilleux, cette bouche tyrannique, elle est tombée la grande

---

permettent de dire la spécificité de la technique picturale, la *manifattura*, voire la manière particulière d'un peintre, qu'elle contribue à faire exister socialement en la nommant. » Voir : *Ibid.*, p. 476.

<sup>595</sup> *Ibid.*, pp. 473-474.

<sup>596</sup> MICHON Pierre, *Vie de Joseph Roulin*, op.cit., pp. 58-59.

colère, il est détendu et paisible, il a des certitudes heureuses ») et « rajeuni ». Ce processus de rajeunissement se développe lorsque le narrateur évoque les dégâts bien visibles sur la physionomie de Van Gogh, des dégâts remédiés par le regard admiratif de la postérité sur son œuvre ; ainsi, son oreille coupée pousse de nouveau et un appareil technique fait substituer de nouvelles dents à « ses dents perdues ». Dans ce cadre, ce qui importe plus c'est le métier du peintre. C'est celui-ci la visée la plus grande de la gloire posthume de Van Gogh ; en effet, ce qu'apporte, avant tout, l'estime de la postérité au vécu du peintre, c'est la glorification de son héritage artistique ; tout ce qui vient avant et après s'explique par cette même glorification, car celle-ci accentue ce qui reste du peintre pour les générations suivantes. L'image de cette célébration forme le noyau de la réflexion de Roulin sur ce qu'auraient pu être les conditions de travail du peintre de son vivant ; de cette façon, il le trouve dans un atelier majestueux à Paris (et non plus *sur le motif* en plein air dans une petite ville comme Arles) servi par des jolies filles élégantes (et non plus entouré des filles de la rue des Récollettes). Cette réflexion en soulignant ce que méritait Van Gogh d'obtenir durant sa vie désigne implicitement le regret du facteur à propos du passé de ce dernier ; elle reprend, ainsi, ce que Roulin et sa femme pensaient sur cette vie avant que le marchand d'art par ses propos et son regard élogieux change brusquement leur idée. Pourtant, ce qui vient de changer ici, c'est le point de vue à partir duquel le facteur regarde « cette force pour rien dépensée ». Bref, la même réalité se contemple deux fois et de deux manières extrêmement opposées. Laurent Demanze écrit à ce propos :

« Il s'agit de chercher paradoxalement le remède dans le mal, en reconduisant perpétuellement la césure identitaire, en aiguisant au plus vif l'écart entre les tares de l'être de chair et l'aura de l'artiste reconnu. C'est ainsi que *Vie de Joseph Roulin* joue du contraste entre le pauvre rouquin rencontré par Roulin et la reconnaissance des collectionneurs : c'est à cette figure qui n'y connaît rien à l'art que Pierre Michon confie la tâche de concilier les deux fragments inconciliables de Van Gogh, le peintre harassé de colère et l'artiste reconnu. »<sup>597</sup>

La gloire du peintre dans l'interprétation que le facteur en élabore s'accorde intimement avec la vision de celui-ci à propos de l'objet d'art et du travail artistique. Selon Roulin, la peinture devrait être au service de l'amélioration de la vie du peintre, aussi bien que de l'embellissement du quotidien de tout le monde. C'est pour cette raison que nous rencontrons dans l'imagination de Roulin un Van Gogh jeune, beau, élégant, riche, fameux et attirant,

---

<sup>597</sup> DEMANZE Laurent, « Pierre Michon et l'épreuve de la grandeur », art.cité. p. 84.

travaillant calmement et raisonnablement et vivant au centre de la vie artistique de son époque. La scène qu’imagine Roulin après avoir entendu le prix exubérant proposé par Vollard traduit plus clairement sa pensée sur la gloire :

« [...] il vit Van Gogh sortir en tuyau de poêle, lui aussi, de la maison jaune, impérieusement faire signe au cocher, impérieusement filer ; il eut aussi la très douce idée d’un buste en bronze de Vincent que des officiels inaugurent, place Lamartine ou au pont de Langlois, et lui, Roulin, était au premier rang avec les officiels, c’était lui qui enlevait la toile et exhumait ce petit bronze sous le ciel d’Arles. »<sup>598</sup>

Ainsi, il rapproche une autre fois Van Gogh de Vollard. Tout comme ce dernier, Van Gogh porte sur la tête un « tuyau de poêle » et détient un cocher qui attend son signe. Cette imagination devient plus complexe lorsqu’on y voit aussi Roulin lui-même. Il y joue le rôle qu’en réalité appartient au marchand d’art, celui du découvreur de talent. En effet, dans le passage ci-dessus, il existe un jeu flagrant avec le rôle de tous les trois acteurs principaux de cette scène ; plus précisément, Van Gogh et Roulin y représentent deux aspects différents du même personnage, à savoir Vollard. Van Gogh s’y est assimilé au marchand d’art aussi bien par son vêtement que par son allure impérieuse, tandis que Roulin réalise plutôt le travail de celui-ci : la découverte des artistes qui vont marquer l’histoire de l’art moderne. Ainsi, Vollard devient le point commun entre deux identités distinctes : le peintre et le facteur, celui qui s’est consacré à l’art d’un côté et celui qui n’en sait rien, de l’autre. La nature ambivalente du travail de Vollard (moitié artistique, moitié commerciale) justifie le rôle d’intermédiaire qu’il joue entre Van Gogh et Roulin.

La gloire de Van Gogh entraîne celle de Roulin ; en effet, la deuxième moitié de *Vie de Joseph Roulin* traite, de surcroît, la gloire du facteur, une gloire tellement recherchée dans l’idée d’une république à venir. Cette idée n’ayant jamais été réalisée, Roulin se réfugie dans l’illusion d’une journée de célébration du peintre en présence des « officiels ». Au cœur de cette illusion, comme nous l’avons remarqué plus haut, il joue un rôle principal. De cette manière, non seulement il rend hommage au peintre, mais aussi se valorise, et s’expose finalement en tant que prince et non plus sous la forme dégradée d’un vieux facteur. C’est dans ce cadre qu’il faudrait interpréter son acte commémoratif de la fin du récit lorsqu’il décide de faire un don du tableau :

---

<sup>598</sup> MICHON Pierre, *Vie de Joseph Roulin*, op.cit., p. 63.

« [...] Roulin se lança ; il donnait le tableau, à condition toutefois qu'on sût que celui-ci avait en premier lieu été donné par l'artiste en personne à Monsieur Joseph-Étienne Roulin, chose qu'on pourrait faire graver par exemple au bord du cadre ; d'ailleurs il donnait le cadre aussi ; il ajouta en riant, mais il tremblait qu'on refusât, qu'il souhaitait que ce don fût rapporté dans le *Forum républicain* d'Arles, et pourquoi pas dans un journal parisien, puisque maintenant Van Gogh était célèbre et que ce jeune homme avait des relations : il voulait s'enorgueillir un peu. »<sup>599</sup>

Ce don se fait donc à une condition importante : signaler, au bord de la toile, le lien entre le peintre et le donateur. Alors, il s'agit ici d'un double don, la première fois par le peintre à Roulin et la deuxième fois par celui-ci au marchand d'art. Ainsi, le facteur Roulin pourra s'enorgueillir d'être « Monsieur Joseph-Étienne Roulin », car dans cette affaire il joue le même rôle que nous avons souligné plus haut au sujet de Vollard, dans son propre rapport avec Van Gogh d'une part et avec Roulin de l'autre : celui de l'intermédiaire, entre le peintre et le public, entre la création et le marché. Pourtant, même pour jouer ce rôle il est totalement tributaire de l'accord du marchand d'art, car c'est bien celui-ci qui devrait réaliser la volonté de Roulin en gravant son nom sur un cadre<sup>600</sup> et en faisant publier la nouvelle de ce don dans un journal. Autrement dit, ce n'est pas uniquement la gloire du peintre qui dépend de la décision du marchand, mais aussi celle du facteur, même si celle-ci n'est visée que pour « s'enorgueillir un peu » :

« Il pensa à ce Parisien, qui était un bon garçon après tout, qui ne le grugeait qu'à moitié quand il l'aurait pu faire tout à fait. Cet homme ne devait rien à Roulin. Et c'était peut-être Roulin qui lui devait quelque chose [...] Il devait à ce jeune homme d'avoir connu un grand peintre, d'avoir vu et touché une chose en quelque sorte invisible, pas seulement un misérable à qui on donne des confitures. »<sup>601</sup>

S'il y des dettes à rendre dans cette affaire, c'est précisément celles de Roulin envers Vollard. La relation qu'entretient le facteur avec le marchand est, donc, essentiellement unilatérale. Cette supériorité, d'ailleurs représentée dans l'habit et le comportement du marchand, confère à celui-ci le droit de décider sur le destin du tableau et, plus largement, du peintre lui-même.

---

<sup>599</sup> *Ibid.*, pp. 69-70.

<sup>600</sup> Le fait que Roulin offre aussi le cadre - chose dont le manque l'étonnait toujours quand le peintre était encore vivant - pour encadrer un portrait de Van Gogh, met de nouveau l'accent sur l'idée du facteur au sujet de l'objet d'art ; de plus, il montre métonymiquement le processus selon lequel chaque innovation artistique, aussi étonnante et radicale qu'elle soit, au cours du temps devient de plus en plus habituelle, « cadrée » et bien reconnaissable.

<sup>601</sup> *Ibid.*, pp. 67-68.

## CHAPITRE 6

### L'artiste en déclin

Dans l'œuvre de Michon, la grandeur et la gloire de l'artiste vont toujours de pair avec sa décadence, sa solitude, sa maladie et sa mort. Une part de cette dégradation vient assurément de la nature compliquée, voire menaçante, de l'activité artistique :

« L'irrégularité et l'imprévisibilité de l'activité artistique, du moins dans cet investissement total qui accompagne l'état d'inspiration, entraînent forcément un risque de désocialisation, par la déstabilisation des repères temporels et des projets communs qui font les liens entre les êtres. »<sup>602</sup>

Le déclin, au-delà d'un effet direct de la solitude de l'artiste, est le revers de son rayonnement, l'ombre qui le suit constamment, le cherche partout et parfois réussit à l'attraper. Dans ce sens, l'image du grand artiste s'affaiblit, voire s'anéantit, au fur et à mesure pour faire apparaître une autre, celle plus humble et - éventuellement - plus humaine d'un homme sur la voie du déclin, vieux et impotent à créer ou créatif d'une manière démesurée et pernicieuse ; à la fin, c'est la mort qui accomplit cette chute incessante. Dans ce chapitre, nous mettrons en lumière les figures multiples de la décadence et de l'avitissement de l'artiste, ainsi que celle plus particulière de « l'artiste maudit », dans l'œuvre de Michon.

Le premier exemple de la décadence se trouve dans *Vie de Joseph Roulin* dont le contexte biographique est la dernière période artistique de Van Gogh, période légendaire qui commence à Arles, continue à l'asile de Saint-Rémy (aux alentours d'Arles) et s'achève à Auvers-sur-Oise (près de Paris) par le suicide inattendu du peintre.

L'idée d'aller au Midi commence à préoccuper Van Gogh en 1886, lorsqu'il est encore à Paris. Dans une lettre adressée à son ami le peintre anglais Horace Mann Livens, il écrit :

« Au printemps, disons en février, ou même peut-être plus tôt, il se peut que j'aille dans le Midi de la France, le pays des tons bleus et des couleurs gaies. »<sup>603</sup>

---

<sup>602</sup> HEINICH Nathalie, *Être écrivain : création et identité*, Paris, Éditions de la Découverte, 2000, p. 126.

<sup>603</sup> PICKVANCE Ronald, *Van Gogh en Arles*, traduit de l'anglais par Solange Schnall, Genève, Skira, 1985, p.11.



Mais il ne réalise cette idée qu'au début de 1888, extrêmement las de la vie parisienne et sous l'influence des conseils de Toulouse-Lautrec. Il entre dans la petite ville d'Arles le 20 février 1888 et y reste jusqu'au 8 mai 1889. Pendant cette courte période, il travaille énormément, tableau sur tableau, comme il le confie lui-même dans une lettre adressée à son frère Théo : il est comme « une locomotive à peindre ». Il crée près de deux cents peintures et plus de cent dessins durant ce court séjour, un bilan extraordinaire si on considère que la plupart de ses chefs-d'œuvre les plus connus appartiennent à cette même période.

Pourtant, cette floraison du génie a une autre face qui se montre sous la forme des malheurs écrasants du peintre : la pauvreté, la folie et la solitude. L'ensemble de ces problèmes auxquels s'ajoute le scandale qui le frappe pendant les derniers mois de son séjour à Arles, le poussent à se suicider deux ans plus tard, l'idée sous-entendue de ce suicide ayant déjà été proclamée dans cette même ville, dans quelques lettres qu'il envoie à Théo.

Cette période est évoquée dès le début du récit :

« [...] on est sûr qu'il vit pour la dernière fois Vincent à l'hôpital d'Arles en février de l'année suivante, Vincent qui n'allait pas tarder lui-même à être muté de ce cabanon-ci au cabanon de Saint-Rémy, avant la grande mutation à Anvers dont il succomba, en juillet 90. »<sup>604</sup>

Ainsi, la première image dont se souvient Roulin concerne la folie de Van Gogh. Cette image donne une vue d'ensemble sur le contenu des souvenirs et des réflexions de Roulin ; en effet, bien qu'à la fin son regard change totalement, dans la première moitié du récit il ne se rappelle que les gestes incoercibles et les moments désastreux du peintre :

« [...] je l'imagine touchant des lettres de Van Gogh, les ouvrant ; mot à mot les lisant, mettant bien devant ses yeux les choses et les états décrits : l'hospice Saint-Paul, à Saint-Rémy ; la petite chambre à papier gris-vert pâle, avec deux rideaux vert d'eau ; la folie qui est une maladie comme une autre [...] »<sup>605</sup>

Plus tard, le narrateur explique ce qu'il nomme les « bizarreries » du peintre :

« Ce qui l'étonnait n'est pas dans les livres. Ce n'était pas l'originalité de Vincent, ses bizarreries, il avait lu les journaux, il savait que l'artiste est un sacré numéro ; et d'ailleurs il

---

<sup>604</sup> MICHON Pierre, *Vie de Joseph Roulin*, op.cit., p. 12.

<sup>605</sup> *Ibid.*, p. 16.

était lui-même original, turbulent sans doute avec le voisinage, passant pour rouge : donc, le galurin jaune, les crises un peu vives et le discours fleuri, tout cela était dans l'ordre. »<sup>606</sup>

Les adjectifs comme « original », « turbulent » ou encore « énergumène », « pressé » et « hors de lui » qu'on peut trouver dans les autres passages du texte accentuent, pour leur part, l'irascibilité et la violence qui caractérisent le comportement du peintre et qui le rapprochent, dans les souvenirs du facteur, d'un homme à la lisière de la folie. Cette frontière sur laquelle marche le peintre est désignée dans le passage ci-dessus par l'évocation de ses « crises un peu vives ». S'il est « un sacré numéro », c'est en partie à cause de ces mêmes crises ; c'est pour cette raison que le narrateur désignant à la fois « le galurin jaune, les crises un peu vives et le discours fleuri » considère que tout est « dans l'ordre ». À la suite du même passage, le narrateur souligne plus clairement cette dualité nécessaire pour la réussite du peintre :

« Ce n'était pas davantage sa misère, les mêmes gazettes lui avaient dévoilé que dans sa trentaine l'artiste est le plus souvent pauvre, que cela ajoute à sa vigueur, à son sérieux, accroît l'éclat de sa revanche quand enfin il triomphe, lui donne bonne conscience et comme un gage de rigueur [...] »<sup>607</sup>

Selon le narrateur, la misère en tant qu'une sorte de manque intensifie l'éclat de la gloire du peintre. Suivant la même logique, la folie renforce davantage cette gloire, car elle suscite toujours la misère, alors que la misère n'aboutit pas forcément à la folie. Par conséquent, le contraste entre la folie de Van Gogh et sa gloire paraît beaucoup plus fort que celui entre sa misère et sa gloire. C'est effectivement le même contraste qui domine la structure narrative du texte : comme nous l'avons déjà démontré, du regard étonné et compassionnel de Roulin dans la première moitié, le narrateur fait un bond, au milieu du texte, vers la grande admiration que porte le facteur envers le peintre malheureux. Dans ce cadre narratif, la deuxième moitié ne prenait aucun sens si la première n'existerait pas. De plus, la première moitié ne représentait pas suffisamment la folie du peintre s'il n'y aurait pas d'allusion aux événements tragiques qui marquent cette période. Ces événements sont cités brièvement, en quelques phrases, voire en quelques mots. Ainsi, l'histoire de la maison jaune, de l'amitié devenue hostilité entre les deux peintres et enfin de l'oreille coupée de Van Gogh s'inscrit dans une longue phrase labyrinthique qui a pour but d'imaginer le lieu où Roulin et sa famille ont posé pour Van Gogh, dans leur propre maison ou chez lui, dans la maison jaune :

---

<sup>606</sup> *Ibid.*, p. 35.

<sup>607</sup> *Ibid.*, pp. 35-36.

« [...] dans cette maison qui est entre les deux ponts du chemin de fer, donc vibrante, prolétaire, enfumée, ou dans la maison jaune [...] dans quoi les bras au ciel il accueillit Gauguin, travailla avec Gauguin, s'engueula avec Gauguin, dans quoi pour finir il rentra seul et ivre dans la nuit sans cigales ni Messie du 24 décembre, se coupa comme on le sait l'oreille et en fit ce qu'on sait, tomba enfin dans des débris de pot à eau et oublieux dormit comme dehors dormaient les lauriers-roses sans roses, les platanes noirs [...] »<sup>608</sup>

L'histoire de l'oreille coupée<sup>609</sup> est mentionnée dans un autre passage du texte où Roulin se souvient de la réaction de sa femme lorsqu'elle avait rencontré Van Gogh à l'hôpital un jour après son acte de folie :

« [...] il pensa qu'après l'histoire de l'oreille on ne lui avait pas permis, à lui, Roulin, d'entrer tout de suite dans la chambre à l'hôpital, mais qu'à Augustine on l'avait permis, et lui, qui

---

<sup>608</sup> *Ibid.*, p. 32.

<sup>609</sup> Cette histoire est abondamment abordée et analysée par les historiens de l'art moderne et les spécialistes de Van Gogh ainsi que par certains témoins de cette période foisonnante de sa vie. Voici le drame en entier du point de vue de Gauguin : « J'eus l'idée de faire son portrait en train de peindre la nature morte qu'il aimait tant - des tournesols. Et le portrait terminé il me dit : « C'est moi, mais moi devenu fou. » Le soir même, nous allâmes au café : il prit une légère absinthe. Soudainement, il me jeta à la tête le verre et son contenu. J'évitai le coup et, le prenant à bras-le-corps, je sortis du café, traversai la place Victor-Hugo et, quelques minutes après, Vincent se trouvait sur son lit où, en quelques secondes, il s'endormit pour ne se réveiller que le matin. A son réveil, très calme il me dit :

- Mon cher Gauguin, j'ai un vague souvenir que je vous ai offensé hier soir.
- Je vous pardonne volontiers et d'un grand cœur, mais la scène d'hier pourrait se produire à nouveau et si j'étais frappé je pourrais ne pas être maître de moi et vous étrangler. Permettez-moi donc d'écrire à votre frère pour lui annoncer ma rentrée.

Quelle journée, mon Dieu ! Le soir arrivé, j'avais ébauché mon dîner et j'éprouvai le besoin d'aller seul prendre l'air aux senteurs des lauriers en fleurs. J'avais déjà traversé presque entièrement la place Victor-Hugo, lorsque j'entendis derrière moi un petit pas rapide et saccadé, que je connaissais bien. Je me retournai au moment même où Vincent se précipitait sur moi, un rasoir ouvert à la main. Mon regard dut à ce moment être bien puissant, car il s'arrêta et, baissant la tête, il reprit en courant le chemin de la maison. [...] Très agité, je ne pus m'endormir que vers trois heures du matin et je me réveillai assez tard, vers sept heures et demie. En arrivant sur la place, je vis rassemblée une grande foule. Près de notre maison, des gendarmes et un petit monsieur au chapeau melon, qui était le commissaire de police. Voici ce qui s'était passé. Van Gogh rentra à la maison et, immédiatement, se coupa l'oreille juste au ras de la tête. Il dut mettre un certain temps à arrêter l'hémorragie, car le lendemain de nombreuses serviettes mouillées s'étaient étalées sur les dalles des deux pièces du bas. Le sang avait sali les deux pièces et le petit escalier qui montait à notre chambre à coucher. Lorsqu'il fut en état de sortir, la tête enveloppée, un béret basque tout à fait enfoncé, il alla tout droit dans une maison où à défaut de payse, on trouve une connaissance, et donna au « fonctionnaire » son oreille bien nettoyée et renfermée dans une enveloppe. « Voici, dit-il, en souvenir de moi. » [...] Dix minutes après, toute la rue accordée aux filles de joie était en mouvement et l'on jasait sur l'événement. » Voir : GAUGUIN, Paul, « Le récit de l'oreille coupée », in : Ouvrage collectif, *Van Gogh raconté par lui-même et ses amis*, Genève, Pierre Cailler éditeur, 1947, pp. 85-87. Comme le remarque Elisabeth Arnould : « L'auto-mutilation - ou, dans sa forme accomplie, l'auto-sacrifice -, présente [...] à la limite extrême de toute présentation possible, la vérité d'une expérience qui ne s'avère qu'en s'annulant. Elle montre « qu'imiter le soleil » demande de se couper l'oreille, et pour finir, comme Van Gogh à Auvers, de s'immoler. » Voir : ARNOULD Elisabeth, « Portrait de l'artiste en facteur », art.cité, p. 105.

attendait dans le couloir, l'avait vue sortir en pleurant ; il pensait peut-être à cette phrase de la lettre qu'il écrivit le lendemain à Monsieur Gogh : « Hier jeudi, mon épouse est allée le voir et il s'est caché la figure quand il l'a vue venir. » Car dans ces histoires d'art, il y a aussi d'ultimes pudeurs de grands enfants rouquins. »<sup>610</sup>

Dans ce souvenir Van Gogh paraît revenu à la raison, car il essaie, comme par pudeur, de cacher son visage ; donc, sa situation extravagante n'est pas permanente ; il existe, chez lui, une folie intermittente qui le pousse dans certains moments à faire des scandales ; hors de ces moments, bien que toujours pressé, exalté et nerveux, il peut démontrer une attitude raisonnable et même une pudeur « de grands enfants rouquins ». La première rencontre entre le facteur et le peintre est marquée par cette alternance :

« Il n'avait pas le galurin jaune ; il n'avait pas le crâne rasé, il ne gesticulait pas, il ne bafouillait pas ; il ne semblait pas fou, il était plus petit que les tours de Manhattan ; il avait un accent, qu'on ne lui connaît pas, et la barbe rousse qu'on lui connaît ; il portait un vêtement bleu bon marché, coutil ou droguet. Il voulait envoyer par la petite vitesse à Monsieur Théodore Van Gogh, demeurant à Paris, un paquet long et cylindrique, plutôt lourd, qu'il remit au facteur ; sur le formulaire, à la rubrique « contenu de l'expédition », il écrivit que c'étaient des peintures. Le facteur s'étonna que cela pût se rouler et déambuler sans ce cadre doré qui en est inséparable, qui lui donne dignité et rigueur. »<sup>611</sup>

La description des traits de Van Gogh, dans ce passage, se fait plutôt par la négation au lieu de l'affirmation de ce qu'on en sait communément.<sup>612</sup> L'une de ces caractéristiques négatives est le fait que, du point de vue de Roulin, Van Gogh « ne semblait pas fou ». Toutefois, à la suite de cette première rencontre le facteur s'aperçoit du premier point de différence qui rend le peintre doté d'un caractère particulier ; il s'agit de la manière dont il veut envoyer ses peintures à son destinataire parisien, dans « un paquet long et cylindrique, plutôt lourd, qu'il remit au facteur ». Alors, toute la lutte constante entre la raison et la folie qui signera la suite de cette vie s'amorce et s'annonce déjà dans ce premier contact entre le facteur et le peintre. Pourtant, les causes d'une telle alternance restent à jamais inconnues ; trouver ces causes est le motif des questions que se pose Roulin au sujet de l'anomalie du peintre.

---

<sup>610</sup> MICHON Pierre, *Vie de Joseph Roulin*, op.cit., pp. 42-43.

<sup>611</sup> *Ibid.*, p. 29.

<sup>612</sup> Le texte, à ce stade, vise à produire un effet de « différenciation » en déniait l'image que nous possédons de Van Gogh d'après ses autoportraits et l'histoire de sa folie.

Par ailleurs, le suicide de Van Gogh est signalé à quatre reprises : la première, comme nous l'avons notée plus haut, tout au début du texte ; la deuxième, quand le narrateur rappelle les derniers jours de Van Gogh, « les deux jours de l'agonie la plus lamentable du monde et la plus enfumée, quand il grilla sans discontinuer pipe sur pipe jusqu'à la mort »<sup>613</sup> ; la troisième avec la lettre reçue d'Auvers qui annonce, par une courte phrase, la fin tragique de Van Gogh :

« Dans cette lettre elle [Adeline Ravoux] disait : « Monsieur Vincent s'est donné la mort quand il était en pension chez nous » [...] Elle ajoutait qu'on l'avait enterré là, à Auvers, et que des Messieurs de Paris étaient venus. »<sup>614</sup>

La dernière évocation se trouve dans un discours indirect libre qui, par l'intermédiaire de l'image d'une pipe brûlant, représente métonymiquement la mort du peintre :

« [...] il [Vollard] est allé à Saint-Rémy aussi, et avant à Auvers, il a vu la dernière chambre dans laquelle il sait qu'une pipe a brûlé jusqu'à la mort [...] »<sup>615</sup>

Parmi ces quatre évocations, la troisième déploie, plus que les autres, l'histoire du suicide du peintre, car à part l'allusion qu'elle fait aux funérailles de Van Gogh, elle démontre *a posteriori* la réaction de Roulin devant cette nouvelle :

« Roulin lut ces mots de jeune fille ; [...] Devant son blanc il lut ces mots, il prit connaissance de cette chute qui ne l'étonna pas davantage que ne l'avait fait celle de Badinguet naguère, mais qui le peina et peut-être le révolta comme naguère aussi l'avait révolté la dégringolade de petits jeunes gens désordonnés à foulards rouges, tombant par paquets au mur du Père-Lachaise, sous les mitrailleuses, dans Paris qu'il ne connaissait pas. Que Vincent eût absorbé du plomb lui aussi, cela ne l'étonna guère. »<sup>616</sup>

Ainsi, le suicide de Van Gogh va de pair avec le massacre des révolutionnaires lors de la Commune de Paris. Roulin ayant été témoin de la Commune revoit dans la mort de Van Gogh l'association de la révolte et de la répression comme deux idées auparavant opposées, l'une à l'autre. C'est la raison pour laquelle il ne s'étonne pas devant la nouvelle du suicide de Van Gogh, car il a déjà vécu la révolte aussi bien que la répression, et la coexistence de ces deux

---

<sup>613</sup> *Ibid.*, p. 19.

<sup>614</sup> *Idem.*

<sup>615</sup> *Ibid.*, p. 54. Après s'être tiré une balle de revolver, le 27 juillet 1890, Van Gogh, baigné de sang mais encore vivant, ne fait rien que fumer sa pipe dans sa chambre au café Ravoux jusqu'à sa mort qui pourtant ne vient que la nuit suivante le 29 juillet, à une heure et demie du matin.

<sup>616</sup> *Ibid.*, pp. 19-20.

notions en une seule personne peut-t-elle le « peiner », voire le « révolter », mais non pas l'étonner :

« Car ses étonnements il y avait longtemps qu'il les avait dans la peau et qu'ils ne le quittaient plus, qu'il les gardait bien cachés sous le petit plumet de l'alcool et la routine postale comme sa calvitie l'était sous casquette, mais inchangés et juvéniles encore, sans qu'il le sût [...] »<sup>617</sup>

Dans *L'empereur d'Occident*, la décadence de l'artiste se révèle dès l'*incipit* du texte :

« Il avait exercé des charges ; deux doigts manquaient à sa main droite ; il n'était plus jeune, vêtu avec une insouciance lasse, et à l'étonnement hautain des sourcils, à une lourdeur sinieuse des mâchoires sous la barbe souple, au nez trop visible, je reconnus un Levantin. Il était chauve ; il était immobile, assis. [...] Il voulait jouir des choses, sans doute ; il était myope. »<sup>618</sup>

Comme le note Frédéric Werst :

« [...] tout le portrait d'Attalus est travaillé par le thème de la vieillesse, de l'impuissance et de l'usure, depuis le plus-que-parfait initial (« il avait exercé ») jusqu'aux diverses notations : « il n'était plus jeune », « insouciance lasse », « immobile, assis », « s'amenuisant ». Le choix même de la parataxe comme technique descriptive vise à portraiturer un corps disloqué, une figure dont l'énergie s'est retirée. C'est le domaine du point-virgule, de la ponctuation « décadente ». Plus tard, quand nous saurons qu'il s'appelle « Priscus Attalus », nous pourrons ajouter que *priscus*, en latin, signifie « vieux, suranné ». »<sup>619</sup>

Ce qui marque cette description, c'est d'un côté la mutilation sur laquelle insiste le narrateur dans la deuxième phrase et de l'autre, la lenteur, voire l'immobilité que dévoilent les gestes du personnage et qu'illustre parfaitement le rythme monotone des phrases. Ainsi, ce début signale déjà la fin du parcours du personnage, ce qui correspond à la logique narrative du texte commençant par le présent, s'enfonçant ensuite - comme pour retrouver la racine de l'affaiblissement actuel du personnage - dans le passé et revenant à la fin au même présent presque immuable et interminable. Les signes de la vieillesse du personnage seront plus tard notés avec plus de précision :

« Sa main mutilée jouait lentement avec sa barbe. Le soleil ayant baissé, l'ombre du chêne-liège ne le protégeait plus : des gouttelettes de sueur perlaient à son crâne où une petite veine

---

<sup>617</sup> *Ibid.*, p. 20.

<sup>618</sup> MICHON Pierre, *L'empereur d'Occident*, op.cit., p. 11.

<sup>619</sup> WERST Frédéric, « À deux doigts de quoi ? À la rencontre de *L'empereur d'Occident* », art.cité, pp. 240-241.

palpitait ; ses lèvres allaient l'une contre l'autre avec ce remuement opiniâtre dont les vieillards se repaissent de quelque chose qu'on ne sait pas, succulence rêvée ou mots que depuis si longtemps il faut taire. Il m'apparut très pauvre et nu, aspirant au silence, redoutant le silence. »<sup>620</sup>

La lenteur des gestes est, de nouveau, remarquée par le narrateur à travers un regard qui s'arrête sur les détails les plus infimes pour en intensifier les effets ; de même, il met l'accent une autre fois sur la main mutilée, la calvitie, la pauvreté et l'aspiration au silence qui traduisent le présent du personnage. Il est aussi à noter une expression perplexe et nonchalante des sentiments qui marque la vulnérabilité de sa posture :

« [...] il me faisait de la main un petit geste, vif mais enfantin et embarrassé, trop longtemps suspendu à on ne savait quoi dans l'air, comme s'il se demandait où arrêter ce signe amical mais évasif, comme s'il craignait toujours de me donner trop ou pas assez ; après tant d'années, il recherchait encore vainement une posture qui lui convînt. »<sup>621</sup>

En outre, toute l'histoire d'Attalus est empreinte d'une forte nostalgie pour son passé :

« Je le regardais bien tandis qu'il parlait ; lui, il regardait devant lui ; je pensais à une dalmatique safran, à la beauté orientale, tapageuse, un peu femme, dont ne restait dans les sourcils que l'étonnement de l'avoir perdue, à ces désirs réduits aux ventres des mouettes, à cet art dispersé que rien n'attestait plus. Ses doigts incomplets effleuraient les cabochons du crucifix, caressaient les gemmes brutalement colorées qu'aiment les Barbares ; l'autre objet, le sobre, le grec, l'antique, celui qui n'était rien et reproduisait tout, celui qu'avait tenu Apollon son père et lui-même par piété, ambition ou esbroufe, il ne cherchait plus. »<sup>622</sup>

Ainsi, il ne lui reste que le souvenir de tout ce qu'il possédait auparavant, un paradis plein d'élégance, de beauté et de son. L'accent que le narrateur met, de nouveau, sur les doigts mutilés d'Attalus est au service de l'évocation d'un manque plus profond, celui de « l'autre objet, le sobre, le grec, l'antique, celui qui n'était rien et reproduisait tout ». Ayant perdu cette qualité qui se racine dans le monde de l'Antiquité, Attalus ne peut que recourir à l'austérité et à la piété médiévales rendues visibles par le crucifix qu'il détient. De cette façon, le passage ci-dessus ne décrit pas seulement l'effondrement d'un paradis personnel, mais aussi, sur un plan beaucoup plus vaste, le passage d'un monde à l'autre. Ce changement crucial, c'est

---

<sup>620</sup> MICHON Pierre, *L'empereur d'Occident*, op.cit., pp. 13-14.

<sup>621</sup> *Ibid.*, p. 20.

<sup>622</sup> *Ibid.*, pp. 31-32.

effectivement Attalus qui le canalise et l'incarne au sein du récit ; le souvenir heureux de son passé apollonien se mêle ainsi à un présent monotone et fade marqué par les références explicites ou implicites au christianisme.

L'évocation des moments agréables du passé, chez Attalus, s'accompagne d'une désapprobation quant à sa fonction de musicien :

« Ces évocations ne l'exaltaient pas ; il en parlait à regret, mais il fallait qu'il en parlât, et sa parole sans cesse renaissait de cette réticence, de ce regret, de ce désir de mutisme : comme si tout cela - ce succès apparent, ce pouvoir même feint, ces quelques notes justes gagnées sur le brouhaha du monde - ne lui avait pas suffi, comme si rien jamais ne lui aurait pu suffire, et le dire moins encore que de l'avoir vécu. Mais suffisant ou non, il n'avait que cela dont il pût faire état, puisqu'il ne savait pas se taire. Il était bien loin de son compte [...] »<sup>623</sup>

Ce sentiment d'insatisfaction rappelle celui de Watteau au comble de sa gloire lorsqu'il constate que ce qu'il a obtenu par l'intermédiaire de l'art, n'est pas conforme à l'étendue de son désir.

Dans « Je veux me divertir », aux environs de la fin du récit, le narrateur parle de moments de maladie et de détresse de Watteau :

« Je sais que sa fureur gagna ses poumons, que son humeur noire installée à demeure et désormais visible devint cette toux, noire et courte comme sa petite touche ; que l'exaspération de devoir peindre s'accrut de celle de devoir mourir [...] »<sup>624</sup>

Ce passage s'éclaire mieux si nous le comparons avec celui qui le précède dans lequel le narrateur parle du succès du peintre à Paris :

« On m'a dit que sur le pont Notre-Dame ses œuvres furent accrochées et plurent, à l'enseigne du *Grand-Monarque* ; que tout lui souriait [...] »<sup>625</sup>

Il s'agit d'un tournant capital ; en effet, à partir de ce moment le narrateur entreprend de décrire détail par détail les étapes de la chute physique et psychique de Watteau. La première manifestation de cette chute est la maladie mortelle que le peintre a atteinte (la tuberculose). Ce détail est d'ailleurs lié à un autre : la touche particulière de Watteau. La touche et la toux, ces deux mots s'accommodant linguistiquement associent la création artistique à la maladie et

---

<sup>623</sup> *Ibid.*, p. 32.

<sup>624</sup> MICHON Pierre, *Maîtres et serviteurs*, op.cit., pp. 66-67.

<sup>625</sup> *Ibid.*, p. 66.



à la mort. Cette relation réciproque est de nouveau mentionnée lorsque le narrateur parle de « l'exaspération de devoir peindre » accrue « de celle de devoir mourir ». Ainsi, la mort est considérée comme compagnon inséparable de l'art, ce qui constitue la visée sous-jacente de toute création artistique. La concomitance de l'art et de la maladie - et plus généralement, la mort - est signalée dans un autre passage du récit :

« Et donc là-dedans, toutes fenêtres fermées à l'été, parmi les fumigations épaisses d'ellébore et de bourrache que ce docteur de Londres lui avait ordonnées, parmi les puanteurs de l'essence et de l'huile grasse, dans cet hôpital irrespirable où des petites marquises opiniâtres, toquées, insupportablement souriaient aux corneilles, chuchotaient de toile en toile, sa toux régnait [...] elle montait les escaliers et se cognait aux mansardes, s'épanouissaient dans la gerbe des lustres, tambourinait aux fenêtres, en appelait au soleil [...] »<sup>626</sup>

Ainsi, il existe au même lieu (l'hôpital où réside le peintre) à la fois « les puanteurs de l'essence et de l'huile grasse » et de belles toiles accrochées aux murs donnant à voir « des petites marquises opiniâtres, toquées » qui « insupportablement souriaient aux corneilles, chuchotaient de toile en toile ». Pourtant, c'est la maladie qui domine dans ce lieu, car le narrateur décrit avec précision la manière dont la toux du peintre se reflète dans l'espace de cet hôpital en survolant tous les détails qui correspondent au décor de ce lieu. La toux résonnant dans l'hôpital signifie l'acuité de la maladie du peintre à cette période de sa vie.<sup>627</sup>

Ce rapport essentiel entre l'art d'un côté et la maladie et la mort de l'autre est souligné plus manifestement dans le passage suivant :

« La vieillesse, qu'il figura peu et à quoi sans doute il ne pensait pas, l'avait pris jeune ; il n'avait pas quarante ans, il en paraissait soixante ; et il me sembla cruellement juste que la grande fatigue de tant de plaisirs peints se peignît dans ses traits. Sous la soie de l'habit, la rigueur du bas et l'échelle enrubannée de la cravate, tout annonçait la débâcle finale : il n'avait

---

<sup>626</sup> *Ibid.*, p. 71.

<sup>627</sup> Cette maladie continue à marquer sa vie, même lorsqu'il retourne à Paris : « Watteau, plus vieux qu'un autre par le caractère de son esprit, et toujours plus malade depuis son retour, devint encore plus incommode à lui-même qu'il ne l'avait jamais été. Les lieux qui autrefois lui plaisaient le plus, les hommes, ses amis même, lui devinrent insupportables. Il imagina que l'air de la campagne lui ferait du bien. L'abbé Haranger, qui était du nombre de ces derniers, lui fit prêter par M. Le Fevre, alors intendant des Menus [...] sa maison de Nogent, auprès de Vincennes. Au point où était venue sa maladie, il n'y fit que languir et toutefois méditait encore un nouveau changement qu'il eût exécuté si ses forces l'avaient pu permettre. » Voir : ROSENBERG Pierre, *Vies anciennes de Watteau*, op.cit., p. 84.

que la peau sur les os, des rides farceuses et sinistres aux yeux ; le grand nez saillait extraordinairement ; le poil était blanc, comme la perruque posée sur le genou [...] »<sup>628</sup>

Le narrateur met l'accent sur la vieillesse anticipée du peintre ; pour rendre cette vieillesse plus concrète, il dissocie le vêtement du corps ; de cette manière, il discerne sous l'habit glorieux de Watteau « la peau sur les os », un corps maigri voire avili qui annonce déjà « la débâcle finale ». Tous les détails de la physionomie de l'artiste marquent une telle décadence, un tel écart entre l'extérieur artistique paré de vêtements élégants et l'intérieur ruiné et mis à mort ; le point culminant de cet écart est l'analogie entre le poil du peintre et la perruque posée sur son genou, tous les deux blancs. La blancheur, signe de l'élégance du vêtement, lorsqu'il s'agit des poils annonce la dégradation du peintre.

La décadence de Watteau s'accomplit avec la décision qu'il prend de détruire une série de ses toiles, le « recto » de son œuvre connue :

« Il ne quittait plus le salon bleu. Il faut peu de place pour mourir. Là, le deuxième dimanche de juillet, vers midi, il me demanda de détruire les toiles de l'aile sud, étant trop faible pour le faire lui-même. Je ne le voulais pas ; depuis que je l'ai fréquenté, les besognes de l'art m'intimident ; je les devine épuisantes, ténues, plus fragiles que ce qui vit. Je refusai donc ; la colère que j'attendais ne vint pas. Il me dit avec un ton de grande fatigue que sa mémoire devait être de bonne compagnie, si lui-même ne l'était pas ; que ce qui n'avait d'abord été que le verso publié de son œuvre inconnue, le petit menuet, hautbois, préludes et linge, avait fini par en être l'endroit, pour tous, peut-être pour lui-même ; que le recto, l'origine, la peinture scélérate et extasiée sur quoi le reste avait été peint, jeté comme la robe sur le ventre ou le verbe sur la langue, n'avait pas plus d'existence et ne méritait pas de survivre davantage que les vagissements du nouveau-né et ceux du moribond, les cachotteries de sage-femme et de polichinelle : que ce n'était peut-être que cela, la peinture, ce jeu de robes. Et ce jeu seul méritait de durer. »<sup>629</sup>

La destruction des œuvres n'est véritablement qu'une double autodestruction. Comme le note Christine Jérusalem :

---

<sup>628</sup> MICHON Pierre, *Maîtres et serviteurs*, op.cit., pp. 68-69.

<sup>629</sup> *Ibid.*, pp. 80-81.

« Il y a là une pulsion sado-masochiste qui caractérise l'Eros mélancolique à la fois dans disjonction (souffrir et faire souffrir) et dans son excès [...] »<sup>630</sup>

En effet, comme l'histoire de l'art l'atteste, Watteau aimait bien détruire ses toiles :

« Il eut un malheur, ce fut celui de se dégoûter trop aisément de ce qu'il avait fait, on lui a vu effacer des parties de tableaux heureusement pensées et aussi heureusement exécutées, pour leur substituer quelques fois d'autres choses fort inférieures. »<sup>631</sup>

Cet acte constitue le testament artistique du peintre ; il exige ainsi la suppression d'une partie de sa carrière au profit de l'autre.

Un autre passage contenant une deuxième allusion à la période de Londres éclaire le lien intime entre l'inassouvissement du désir du peintre et sa volonté de destruction :

« [...] l'air puant de Londres enfin où l'on vous apprend que votre mal a nom consommation, que c'est cela que vous crachez, quand vous vous doutez que cela s'appelle peinture, ou le monde, ou les femmes. »<sup>632</sup>

Les peintures cachées sont l'expression du désir démesuré que le narrateur évoque tout au début du récit. Comme le peintre n'arrive pas à réaliser ce rêve, il décide de détruire les tableaux qui en montrent la réalisation picturale. C'est pour cette raison que les toiles en question lui semblent « les vagissements du nouveau-né et ceux du moribond, les cachotteries de sage-femme et de polichinelle » ; elles constituent, en réalité, une introduction à un autre monde pictural (ou bien : il veut qu'elles fonctionnent de cette façon), ce deuxième monde étant ce que nous connaissons d'après les œuvres officielles de Watteau, un monde plein de « petit menuet, hautbois, préludes et linge » :

« Il léguait sa petite musique de chambre ; il lui importait peu qu'on y entende ou non l'écho des grandes orgues dont il n'avait jamais joué que pour lui-même : [...] Aux anges ses catins,

---

<sup>630</sup> JÉRUSALEM Christine, « Petite étude iconographique de la mélancolie dans les livres de Pierre Michon », art.cité, p. 26.

<sup>631</sup> ROSENBERG Pierre, *Vies anciennes de Watteau*, op.cit., p. 4.

<sup>632</sup> MICHON Pierre, *Maîtres et serviteurs*, op.cit., p. 80. Sur ce voyage, un passage de *Vies anciennes de Watteau* est éclaircissant : « Il partit en 1719, arriva à Londres, y travailla, mais s'y déplut bientôt, par la triste vie qu'étant étranger, sans parler ni entendre la langue, il y menait nécessairement. Cependant, quoique français, il y fut assez accueilli, et ne laissa pas de faire ses affaires du côté de l'utile. Mais au bout d'environ un an, les brouillards et la fumée du charbon de terre qu'on y respire altérèrent en lui une santé que, dans la vérité, un air plus pur ne nous aurait jamais conservée longtemps car, dès avant le voyage, il avait la poitrine attaquée. Il revint donc en France et à Paris. » Voir : ROSENBERG Pierre, *Vies anciennes de Watteau*, op.cit., p. 83.

aux hommes ses marquises : il ne reviendrait pas sur ce partage. Il dit encore, et la colère montait en lui, qu'il voulait jouir d'elles une dernière fois, livrées aux flammes. »<sup>633</sup>

La distinction qu'il fait entre les « marquises » (les femmes peintes sur ses toiles officielles) et les « catins » (celles qui figurent sur ses tableaux cachés) et la décision irrévocable qu'il prend de léguer les marquises « aux hommes » et les catins « aux anges », accentuent de nouveau le motif sexuel de cette destruction, ce motif étant plus clairement révélé à la fin du passage ci-dessus lorsque le peintre déclare qu'il veut « jouir d'elles une dernière fois, livrées aux flammes ».

Ce testament étant réalisé par le narrateur, le peintre se trouve encore mécontent, cette fois de ce qui lui est resté comme œuvre :

« Il dit : *ce raccourci ne vaut rien* ; il dit : *celles-là, nul n'en jouira* ; il dit encore : *Pierrot ne compte pas* ; et plus tard, d'une voix forte, comme un cri neutre : *Marie-Louise Gersaint*. La vieille offense palpitait à ses lèvres. Il toussa longtemps, sa cravate sur la bouche. »<sup>634</sup>

Faisant allusion aux tableaux fameux de Watteau, le narrateur nous présente le peintre dans ses moments les plus mélancoliques<sup>635</sup> en ce qui concerne les œuvres qu'il a par ailleurs voulu laisser à la postérité. Bien que ce mécontentement ne fasse pas l'objet d'une nouvelle destruction, il traduit l'état d'âme du peintre et son envie sous-entendue de détruire tout.

Dans « Fie-toi à ce signe », la cécité de Piero della Francesca est accentuée à deux reprises. La première mention de cette maladie renvoie au moment où Lorentino se souvient de son voyage de jeunesse à Sienne. Juste après l'évocation de la grappe ravagée, il se représente une quantité d'images (y compris celle de son maître d'autrefois) toutes issues de « ce fruit désastreux » :

« Il voyait le monde, dans cette grappe ravagée et vive comme la mémoire : c'était l'allégresse des cloches sur une ville qui vous chasse ; c'était Piero qui peignait trop bien et cependant mourrait, qui d'ailleurs était mort, car il avait déjà sur les yeux cette taie blanche dehors et noire dedans qui lui était venue à la place des trompettes du Jugement, un petit valet lui tenait le bras

---

<sup>633</sup> MICHON Pierre, *Maîtres et serviteurs*, op.cit., p. 81.

<sup>634</sup> *Ibid.*, p. 83.

<sup>635</sup> Sa mélancolie est liée à son comportement hors norme. Comme le remarque Pascal Brisette : « Chez Aristote, les maux du mélancolique aussi bien que sa supériorité intellectuelle sont dus au caractère instable, conductible et dynamique de la bile noire ; celle-ci le tient dans un état d'agitation perpétuelle et, violentant son esprit, le conduit à faire des gestes hors norme. » Voir : BRISSETTE Pascal, *La malédiction littéraire. Du poète crotté au génie malheureux*, Montréal, Les presses universitaires de Montréal, 2005, p. 61.

et le faisait marcher, l'asseyait au soleil dans une rue de Borgo, sa main théologale se tendait devant lui pour ne pas se cogner aux murs, il était aveugle [...] »<sup>636</sup>

La cécité du peintre est représentée, dans le passage ci-dessus, comme l'équivalent de sa mort, car à cause de cette infirmité il perd toutes ses qualités d'artiste. En effet, si dans le passé il était capable de faire sonner « les trompettes du Jugement » grâce au miracle de son art, au présent la fonction de ses mains est réduite à le protéger contre les murs. En outre, contrairement au passé où il était entouré de ses disciples qui apprenaient de lui la manière de peindre, maintenant il est accompagné d'un valet qui le soigne et qui le fait marcher.<sup>637</sup> « Faire marcher » est proprement le point qui marque la différence énorme entre le passé et le présent du peintre ; au passé, c'était le maître qui faisait marcher ses disciples sur la voie de la peinture, tandis que maintenant lui-même est placé sous la surveillance de quelqu'un d'autre, un homme ordinaire n'ayant rien à faire dans le domaine de l'art, qui pourtant guide le maître ancien dans sa marche journalière. La cécité du maître, accompagné de son incompetence, de sa vieillesse et de son immobilité, aboutit à sa mort effective. Sa réification, tout au long de la rencontre qui a lieu dans la deuxième moitié du récit, rend sa mort bien concrète :

« Piero était visible et sans regard comme une chose ou un tableau. »<sup>638</sup>

Si Piero della Francesca est aveugle, Lorentino tout au long du récit reste mélancolique et nostalgique, parce qu'il semble cloué à certains moments - heureux ou malheureux - de son passé. Sa situation est tout à fait conforme à ce que Julia Kristeva caractérise comme état dépressif mélancolique :

« Fixé au passé, régressant au paradis ou à l'enfer d'une expérience indépassable, le mélancolique est une mémoire étrange : tout y est révolu, semble-t-il dire, mais je suis fidèle à ce révolu, j'y suis cloué, il n'y a pas de révolution possible, pas d'avenir... Un passé hypertrophié, hyperbolique, occupe toutes les dimensions de la continuité psychique. »<sup>639</sup>

Elle poursuit sa réflexion en rappelant l'idée de Kant sur le nostalgique :

---

<sup>636</sup> MICHON Pierre, *Maîtres et serviteurs*, op.cit., p. 109.

<sup>637</sup> La description de Piero della Francesca dans cette scène évoque celle de Watteau dans le récit précédent lorsqu'il est malade et soigné tout le temps par un valet : « [...] sur la route poussiéreuse, je vis tout empoussiéré un petit valet marchant avec sur son dos chevalets et trépiéds, de grandes boîtes à couleurs [...] » Voir : *Ibid.*, p. 68.

<sup>638</sup> *Ibid.*, p. 115.

<sup>639</sup> KRISTEVA Julia, *Soleil noir. Dépression et mélancolie*, Paris, Gallimard, coll. « Folio Essais », 1989, p. 71.

« Rappelons que l'idée d'envisager la dépression comme dépendante vis-à-vis d'un *temps* plutôt que d'un *lieu* revient à Kant. Réfléchissant sur cette variante spécifique de la dépression qu'est la nostalgie, Kant affirme que le nostalgique ne désire pas l'endroit de sa jeunesse, mais sa jeunesse même, que son désir est en quête du *temps* et non pas de la *chose* à retrouver. »<sup>640</sup>

À bien regarder la situation de Lorentino au présent de la narration, on voit bien qu'il illustre un cas exemplaire du nostalgique, car ce dont il ressent intensément la perte n'est ni son travail assidu au service du grand peintre ni la force et l'espoir de sa jeunesse, mais proprement sa jeunesse elle-même.

Il nous reste un point important à traiter maintenant ; il s'agit de « l'artiste maudit ». Vu que c'est une notion en plein accord avec les cas particuliers des artistes malheureux, il semble indispensable d'en donner d'abord une définition. Mais est-il possible d'esquisser une telle définition ? Comme le remarque Myriam Bendhif-Syllas :

« Si tous les critiques s'accordent sur l'existence d'un « mythe du poète maudit », aucun ne semble avoir défini cette même notion. Tout au plus peut-on en citer les actes fondateurs : l'article de Baudelaire sur Edgar A. Poe et le célèbre recueil de Verlaine. Que dire alors d'un mythe de l'écrivain maudit ou malheureux ? Ce mythe se caractérise par son historicité et par son caractère assimilateur : il évolue, s'adapte, varie notablement d'une époque à une autre, d'un type d'écrivain à un autre. Ainsi, au XIX<sup>e</sup> siècle, les grands génies peuvent se contenter de s'imaginer en situation de malheur, tandis que les *minores*, pour atteindre au génie qui leur fait défaut, doivent vivre leur malheur et se sentent un peu tenus d'en mourir. Le mythe remplit également certaines fonctions dans l'imaginaire littéraire. Véritable stratégie, il vient légitimer, valoriser à rebours l'écrivain souffrant en l'incitant à montrer et à dire son malheur, et donc à en tirer profit. Il possède également une fonction explicative. Il donne en effet un sens à la souffrance de l'écrivain et lui permet de concevoir cette souffrance comme une marque d'élection et un gage de la renommée à venir. Le mythe pourrait alors se résumer ainsi : l'écrivain est *malheureux, donc légitime*. »<sup>641</sup>

Ce « mythe » englobe en effet tous les artistes qui exposent les traits communs d'un génie inconnu de son vivant et découvert après sa mort. C'est le point où réside la différence entre l'artiste maudit et l'artiste raté. En effet, le raté est un artiste dont tous les efforts sont voués à l'échec, non seulement durant sa vie, mais aussi et surtout après sa mort. Alors, si ses contemporains ne le prennent pas au sérieux, sa postérité ne réagit pas autrement. C'est alors

---

<sup>640</sup> *Idem*.

<sup>641</sup> BENDHIF-SYLLAS Myriam, « Une histoire de l'écrivain maudit », [www.fabula.org/acta/document980.php](http://www.fabula.org/acta/document980.php).

que le maudit est égal au type d'artiste dont la valorisation se fait parfois des décennies après son décès. Cette valorisation aboutit à la sublimation de tous les malheurs subis au temps de la vie pour glorifier en fin de compte une œuvre et une existence. Le caractère iconoclaste de la plupart des artistes maudits - aussi bien dans leur vie que dans leur œuvre - renforce cette reconnaissance retardataire. Ainsi :

« Selon Bourdieu, la figure de l'artiste maudit émerge des luttes acharnées que mène l'avant-garde littéraire pour renverser l'ordre établi et pour instaurer un nouveau *nomos* (une nouvelle loi) ; elle procède de l'exclusion consentie, affirmée, revendiquée de l'écrivain qui a décidé de transformer radicalement les modalités de rétribution du champ littéraire. »<sup>642</sup>

Bourdieu développe cette idée dans le cas spécial du poète maudit :

« Le poète maudit est ce *nomothète* vivant dans une tension perpétuelle entre l'ordre ancien et l'ordre nouveau ; il est celui par qui le *novum* arrive, celui qui, par les multiples refus qu'il oppose aux instances officielles de reconnaissance et les ruptures esthétiques qu'il opère, par le sacrifice consenti de sa personne et de son intérêt immédiat, impose de nouvelles règles de jeu. »<sup>643</sup>

L'exemple canonique de cette catégorie de poète dans l'histoire de la littérature française est, certes, Rimbaud. Mais est-ce que Rimbaud, comme il est représenté dans *Rimbaud le fils*, incarne l'idée de la malédiction du poète de génie ? Il semble que non, car le Rimbaud dépeint dans cet ouvrage, bien que représentant parfaitement le conflit intérieur de la poésie moderne au XIX<sup>e</sup> siècle, est considéré comme une « comète », celui qui « enfarine » tous ses interprètes pour devenir leur « maître », celui qui de son vivant - malgré tous les obstacles qu'il doit surmonter - arrive enfin à poser sa propre voix là où les autres poètes de son temps n'ont jamais eu accès. Pour n'en donner qu'un seul exemple, il suffit de se concentrer sur la scène finale du livre où le poète vient d'écrire *Une saison en enfer* :

« Il a écrit la *Saison*. [...] Il dit des phrases écrites dans la journée, avec une émotion très grande [...] Nous savons que cet émoi existe. C'est peut-être une joie de décembre. Est-ce que c'est de la puissance ? Est-ce que c'est d'être leur maître à tous maintenant, Hugo, Baudelaire, Verlaine et le petit Banville ? [...] Est-ce que c'est la gloire [...] ? »<sup>644</sup>

---

<sup>642</sup> BRISETTE Pascal, *La malédiction littéraire. Du poète crotté au génie malheureux*, op. cit., p. 23.

<sup>643</sup> *Idem*.

<sup>644</sup> MICHON Pierre, *Rimbaud le fils*, op. cit., pp. 108-109.

Le sentiment de Rimbaud tout au long de cette citation est désigné par les mots qui évoquent plutôt une réussite inégalée durant la vie, les mots comme « émotion », « émoi », « joie », « puissance » et « gloire ». Ainsi, Rimbaud dans l'ouvrage de Michon n'a rien à voir avec l'image du « poète maudit » que ses interprètes en ont fabriquée. Pourtant, l'œuvre de Michon n'est pas totalement exempte de ce type d'artiste ; il faut le chercher dans *Vie de Joseph Roulin* qui expose, comme nous l'avons déjà analysé, les moments de malheur du peintre hollandais en parallèle avec sa réussite posthume. Nathalie Heinich en parlant de la radicalité de Van Gogh semble résumer ce livre de Michon en ce qui concerne la notion de l'artiste maudit :

« [...] celui par qui advient ce scandaleux retournement de l'échec en succès, de la misère présente en gloire future ; celui qui incarne la figure tutélaire de l'artiste maudit parce que moderne, et moderne parce que maudit, ce fut Vincent Van Gogh. »<sup>645</sup>

---

<sup>645</sup> HEINICH Nathalie, *Être écrivain : création et identité*, op.cit., p. 56.



**PARTIE III**

**L'artiste et les puissances**

## CHAPITRE 1

### L'artiste face à l'Histoire

Un paragraphe de Barthes peut nous aider à éclairer l'approche de Michon par rapport à l'Histoire :

« L'historien est donc celui qui a renversé le Temps, qui revient en arrière, à la place des morts et recommence leur vie dans un sens clair et utile ; il est le démiurge qui lie ce qui était épars, discontinu, incompréhensible : il tisse ensemble les fils de toutes les vies, il noue la grande fraternité des morts, dont le déplacement formidable, au long du Temps, forme cette extension de l'Histoire, que l'historien conduit à reculons, rassemblée sous son regard qui décide et dévoile. »<sup>646</sup>

Cette approche est appliquée dès le premier livre de notre auteur où le regard spéculatif du narrateur est au service de la résurrection des morts minuscules et de tisser ensemble les fils de leurs vies éparses, discontinues, incompréhensibles pour arriver enfin à une « grande fraternité des morts ».

L'autre outil théorique qui peut nous servir de mieux comprendre le comportement de Michon au sujet de l'Histoire, c'est la pratique de la micro-histoire italienne qui a décentré, depuis une quarantaine d'années, les études historiographiques. Plutôt que d'ébaucher une époque et ses orientations générales (sociale, économique et politique), cette école met en relief la singularité des individus oubliés et les relations qu'ils ont entretenues avec leur contexte historique en vue d'élaborer une version minimaliste et moins présomptueuse de l'histoire.<sup>647</sup>

Les livres de Michon, non loin de la démarche proposée par les historiens éminents de cette école (Carlo Ginzburg, Carlo Poni et Alain Corbin), soulèvent les individus minuscules en les mettant sur une grande scène socio-historique apparemment incompatible avec leur insignifiance, surtout lorsqu'ils sont accompagnés - comme dans *Vie de Joseph Roulin* et *Maîtres et serviteurs* - d'une figure illustre.

---

<sup>646</sup> Cité in : DEMANZE Laurent, « Pierre Michon : alchimie de la mémoire », in : *Michon lu et relu*, op.cit., p. 213.

<sup>647</sup> Voir : RAVEL Jacques, « Microstoria », in : Ouvrage collectif, *Historiographies, concepts et débats, 1*, Paris, Gallimard, coll. « Folio Histoire », 2010, pp. 529-534.

L'approche de Michon concernant l'Histoire dans quelques-uns de ses écrits est plus manifeste ; il s'agit de textes où un événement historique influence de près ou de loin la vie du personnage principal, que ce soit le Mai 68 dans *Vies minuscules*, la Commune dans *Rimbaud le fils* ou la Révolution dans *Les Onze*. La relation que l'artiste entretient avec ces événements soutient sa propre posture dans le contexte d'une époque. En d'autres termes, bien formé dans sa carrière et bien accueilli par la société, l'artiste peut d'ailleurs garantir sa place ou la perdre à jamais aux prises avec l'Histoire. Celle-ci peut marquer la vie de l'artiste ou lui laisser libre cours aux alentours des événements sans, du reste, qu'il en soit profondément impacté. Dans le cas de la participation directe de l'artiste, tantôt celle-ci est provisoire et destinée à une courte durée, tantôt elle ponctue entièrement la carrière de l'artiste. Cela dit, il semble que le livre le plus remarquable de Michon du point de vue de la représentation de la corrélation entre l'artiste et l'Histoire est *Les Onze*. Pour cette raison, nous avons divisé ce chapitre en deux sous-chapitres : l'artiste et l'Histoire dans l'œuvre de Michon avant *Les Onze* et l'artiste et l'Histoire dans *Les Onze*. Le deuxième sous-chapitre contient, pour sa part, quatre sections concernant progressivement la notion de l'Histoire dans ce roman, la place que Michelet y occupe, la dimension anthropologique et mythologique déployée dans le fragment final du livre et la participation de François Élie-Corentin à la Terre.

### 1-1 : *L'artiste et l'Histoire avant Les Onze*

Dans « Vies d'Eugène et de Clara », Michon fait brièvement allusion à sa participation aux événements du Mai 68 :

« [...] sur la scène imitée du gaillard d'avant *Potemkine* où des enfants romanesques jouaient au malheur (et pour certains, qui le sauraient plus tard, jouaient de malheur), j'avais un premier rôle ; la douceur ardente de ce Mai, la fièvre qu'il donnait aux femmes [...] au reste, nous haïssions la famille, sur un air connu [...] »<sup>648</sup>

Les détails qu'il cite dans le passage ci-dessus, bien qu'incomplets, sont conformes à ceux que nous connaissons au sujet de ce mouvement : la haine de la famille (« nous haïssions la

---

<sup>648</sup> MICHON Pierre, *Vies minuscules*, op.cit., p. 88. Dans un entretien, Michon évoque cette participation : « Je n'envisageais rien, je savais que [les études de Lettres] c'était la voie qui conduisait au professorat, mais je ne pouvais pas concevoir un instant d'être professeur. Je me demandais comment j'allais sortir de cette histoire et miraculeusement, comme j'avais fini ma licence et que je commençais un mémoire, est arrivé 1968 : un miracle pur me donnant un alibi idéologique en béton pour ne pas entrer dans la vie civile. » Voir : MICHON Pierre, *Le roi vient quand il veut*, op.cit., p. 107.

famille »), le libertinage (« la fièvre qu'il donnait aux femmes ») et l'influence du marxisme (« sur la scène imitée du gaillard d'avant *Potemkine* où des enfants romanesques jouaient au malheur ») sur les soixante-huitards. Pourtant, tout est raconté d'une manière à ce que se mélangent l'événement politique et l'histoire personnelle du narrateur. Dans *Vies minuscules* c'est le seul passage où on est témoin de la participation directe du narrateur à un événement historique. Pour ce faire, le narrateur est plutôt sous l'influence d'une mode dominante, une mode qu'au moment de relater cette « Vie » il semble n'y plus croire au point même de la mettre en critique : « [...] et pour certains, qui le sauraient plus tard, jouaient de malheur [...] ».

Dans un passage du cinquième chapitre de *Rimbaud le fils*, le narrateur se focalise sur la participation du poète à la Commune :

« On dispute si dans Paris il fit le coup de feu avec ceux de la Commune [...] si en bas de la barricade il mangea la soupe avec les misérables, les obscènes, les doux idiots, avec eux fuma le caporal ; on voudrait le croire, mais il semble bien qu'on ne le puisse, cette histoire est dans *Les Misérables*, du Vieux, pas dans la vie d'Arthur Rimbaud. »<sup>649</sup>

Au sujet de la véridicité de cette participation tellement rapportée par les biographes de Rimbaud, Yves Bonnefoy écrit :

« Rimbaud, bien qu'on ait longtemps voulu croire le contraire, n'est pas allé à Paris pendant les jours de combat. Ses lettres du 13 et du 15 mai 1871 semblent prouver qu'il n'a pas quitté Charleville. Mais que son cœur fût avec les *noirs inconnus* de la ville révoltée, les strophes de « Jeanne-Marie » ou de « Paris se repeuple » suffisent à le prouver. »<sup>650</sup>

Dans *Rimbaud le fils*, le narrateur pour mettre en doute les données biographiques liées à la participation de Rimbaud à la Commune recourt à la littérature. En adaptant quelques détails du roman de Hugo - au sujet de l'Insurrection républicaine à Paris en juin 1832 dans laquelle Gavroche meurt - à l'expérience supposée de Rimbaud durant la Commune, le narrateur met en question la crédibilité de la notion de l'Histoire. Les doutes du narrateur sur la place qu'aurait occupée Rimbaud dans la barricade, de même que son incertitude par rapport à la nature vraie de l'acte révolutionnaire du poète sont des traits renforçant son approche à l'égard de ce biographème en particulier et de la notion de l'Histoire en général. De même,

---

<sup>649</sup> MICHON Pierre, *Rimbaud le fils*, op.cit., pp. 60-61.

<sup>650</sup> BONNEFOY Yves, *Notre besoin de Rimbaud*, op.cit., p. 102.

dans un passage du deuxième chapitre - où il est question, entre autres, de la bataille de Sedan - le narrateur en utilisant des verbes en conditionnel passé brouille le parti pris du poète face à l'Histoire :

« [...] vous auriez parlé de Solferino ou de Sébastopol, une quelconque tuerie, seulement pour bien marquer que le mal est dehors [...] »<sup>651</sup>

Le passage ci-dessus parachève le paragraphe qui le précède où le narrateur explique la conception d'Izambard par rapport à la poésie :

« Il croyait que c'était bien, la poésie ; que c'était tout entier du côté du bien, de la République et de la distribution des prix, et pas du côté de Sedan et des grands massacres [...] »<sup>652</sup>

Cette conception se fonde sur une distinction entre le bien et le mal historique. Le bien historique est composé des valeurs de la République et des idéaux de la Révolution alors que le mal historique s'incarne dans les guerres et les massacres. Dans le cadre de cette distinction, la poésie appartient, selon Izambard, au côté du bien. Cette vision optimiste s'oppose radicalement à ce que pense le narrateur sur le rôle de la poésie dans l'Histoire. Selon le narrateur, le poète ne peut pas ignorer le côté sombre de celle-ci, car même l'existence de la langue est affectée par le mal :

« [...] la poésie ne peut pas être tout à fait du côté du bien, [...] ; si vous aviez représenté que la langue des hommes leur vient après la Chute, quand la matière ne chante plus ; que la poésie qui est langue de la langue tombe elle aussi dans le puits universel [...] »<sup>653</sup>

D'après cette réflexion, la langue est fabriquée lors de la Chute ; alors, la poésie (en tant que « langue de la langue ») ne peut pas ignorer diverses représentations de cette Chute l'une d'elles étant la chute de l'homme aux grands moments de bascule qui sont, de leur côté, empreints du mal et du malheur. Ainsi, l'expérience du mal devient essentielle chez le poète. Par conséquent, partir à la guerre (la Commune) semble une manière, chez Rimbaud, de se mettre le plus intimement et concrètement possible à l'épreuve de cette expérience.

## 1-2 : *L'artiste et l'Histoire dans Les Onze*

### 1-2-1 : **Terreur et l'Histoire**

---

<sup>651</sup> MICHON Pierre, *Rimbaud le fils*, op. cit., p. 30.

<sup>652</sup> *Ibid.*, p. 29.

<sup>653</sup> *Ibid.*, pp. 29-30.

Comme nous l'avons déjà signalé, parmi tous les livres de Michon *Les Onze* est celui qui met plus manifestement en scène le rapport de l'artiste avec l'Histoire. Pourtant, il ne s'agit pas d'un roman historique au sens propre du terme. Comme le dit Henri Mitterand :

« Roman historique ? Jusqu'à un certain point oui, pour ma part, car *Les Onze* s'enlèvent sur un fond d'événements politiques par leur date, leur nature, leurs acteurs. Non, pour au moins deux raisons. D'abord, il ne se passe rien d'essentiel dans *Les Onze*. Quand le récit principal commence, le « Grand Comité de l'an II » est déjà constitué, la carrière de ses membres est déjà derrière eux, et quand il se termine Thermidor n'est pas encore intervenu. Et surtout, les inventions pures et simples abondent, données comme vérités vérifiables et indiscutables, mais qui se révèlent fausses dès qu'on va aux faits et aux lieux connus. Imaginaire, mensongère, l'histoire du tableau, du début (la Commande) à la fin (l'exposition au pavillon de Flore). Inexistant, le chapitre cité de Michelet, et du même coup sa prétendue hallucination : l'historien est ici traité comme un des accessoires d'un récit du possible, non d'une histoire du réel. »<sup>654</sup>

Malgré l'incompatibilité des *Onze* avec la définition du roman historique, l'Histoire est le personnage en ombre mais le plus influent de cet ouvrage. Michon lui-même considère son livre comme « une réflexion sur le pouvoir »<sup>655</sup>, le point focal de cette Histoire étant l'année 1794. Comme le dit encore Henri Mitterand :

« Pierre Michon a choisi pour cadre principal de son récit l'année 1794, à la fois parce qu'elle a marqué le point extrême et l'effondrement de la Révolution, parce qu'elle a donné au régime né de 1789 et 1792 son aspect le plus tragique, et parce que les événements qui s'y sont déroulés ont pu rapidement paraître la résultante inévitable de la dynamique enclenchée dès 1789 et rendue incontrôlable. »<sup>656</sup>

Ainsi :

« [...] le texte est balisé par des termes qui appartiennent au jargon historique et qui réactualisent la chronologie (« depuis la neige de *nivôse* jusqu'à la main chaude de *thermidor* », p. 91, nous soulignons) et la topique (« la Place de Grève » (p. 95), où se trouvait la guillotine) de la Révolution. »<sup>657</sup>

---

<sup>654</sup> MITTERAND Henri, « Histoire/Fiction : *Les Onze* », in : *L'Herne*, n°120, 2017, p. 313.

<sup>655</sup> MICHON Pierre, *Le roi vient quand il veut*, op.cit., p. 308.

<sup>656</sup> MITTERAND Henri, « Histoire/Fiction : *Les Onze* », art.cité, p. 307.

<sup>657</sup> MISTREANU Diana, « Fiction visible, fiction lisible et Histoire dans *Les Onze* de Pierre Michon », in : JIȘA Simona, FREYERMUTH Sylvie et GOGA Yvonne (dir.), *Des arts visuels à l'écriture romanesque dans l'œuvre de Pierre Michon*, Cluj-Napoca, Casa Cărții de Știință, coll. "Romanul francez actual", 2017, p. 197.

À cause de l'importance de la Terreur dans *Les Onze*, nous commençons notre analyse par cette période pour remonter, ensuite, vers ses propres fondements.

Au début du deuxième chapitre de la deuxième partie du livre, le narrateur parle d'une « commande politique » et d'un « vieux théâtre d'ombres ». <sup>658</sup> Il explique, par le long passage qui suit, cette période historique où François-Élie Corentin reçoit la mission de peindre *Les Onze* :

« Cette période qui est comme le comble de l'Histoire, et que par conséquent on appelle très justement la Terreur, une fin d'hiver, un printemps et le début d'un été, depuis la neige de nivôse jusqu'à la main chaude de thermidor, est faite de nœuds serrés qu'on ne peut démêler, d'emballlements brefs, de volte-face et d'affolements, plus incoercibles que la flèche d'un sismographe quand un volcan s'emballe ; ou, si vous préférez la vie des bêtes à la géologie, c'est comme un trou de lapins quand le furet est lâché, mais ici tous sont pour les autres et furet et lapin. Les frères, les tueurs associés de Capet le Père, les orphelins, qui ne trouvaient plus le sommeil depuis la mort du père, s'entre-tuaient par la force accrue de la vitesse acquise, machinalement et comme machiniquement - et c'est pourquoi la grande machine à couteau sise place de la Révolution, la guillotine, est le si juste emblème de ce temps, dans nos rêves comme dans le vrai. Les Royalistes tombés, les Feuillants tombés, les Girondins tombés, il n'y avait plus au sein de la Montagne triomphante de réelles *opinions* divergentes : comme le dit si hautement Michelet, comme vous l'avez lu dans l'antichambre, les frères, les tueurs, qui cherchaient encore à se distinguer les uns des autres puisque la distinction est dans la nature de l'homme, les frères ne trouvaient plus à mettre entre eux que le distinguo de la mort. Ces gens ont des excuses, Monsieur, et droit à plus d'un titre à notre admiration : ils dormaient trois heures par nuit depuis quatre ans, ils travaillaient somnambuliquement à la félicité du genre humain, ils palpitaient entre les mains du Dieu vivant. Tout cela, l'unique distinguo de la mort, la main terrible du Dieu vivant, les furets dans le trou, vous l'avez lu entre les lignes dans les pense-bêtes de la petite antichambre, même si ça n'y est pas écrit noir sur blanc : noir sur blanc c'est écrit qu'il y avait en gros trois *partis* bien tranchés, les orthodoxes sous Robespierre, les modérés sous Danton, les exagérés sous Hébert, et c'est écrit que Robespierre pensait ceci, que Danton pensait cela, que Hébert pensait une autre chose ; mais entre les lignes, Monsieur, vous à qui on ne la fait pas, vous avez lu et bien lu que Robespierre, Danton *le bon* et Hébert *le mauvais*, voulaient à d'infimes nuances près la même chose, c'est-à-dire une République plus ou moins juste et dans cette République le pouvoir, mais que la mort en eux (la fatigue et la mort, le Dieu vivant et la mort), voulait le gros couperet du distinguo. Les trois partis donc, si

---

<sup>658</sup> MICHON Pierre, *Les Onze*, op.cit., p. 93.

on veut, la trinité, une trinité éclatée, avec ses trois grands rôles : Robespierre qui était les Droits de l'homme personnellement ; Danton qui était le plus las, qui ne lui disputait plus ce titre, qui faisait mine de freiner le mouvement mais glissait de toute sa grosse masse emballée vers le couperet ; Hébert et ses masses, les exagérés, populistes ou bolcheviks je ne sais ni ne veux savoir, qu'on a pris l'habitude, à juste titre ou pas, de considérer comme la lie de la terre, et qui espéraient encore pouvoir faire pièce à Robespierre. »<sup>659</sup>

Ce passage représente un « comble de l'Histoire », le chaos politique qui a vu le jour juste après la mise à mort de Louis XVI. Au sein de ce chaos, divers intérêts politiques, de la part de différentes fractions républicaines, s'opposent l'un à l'autre ; tout est parti lors de la mort du roi, le père de ces fils égarés. Depuis lors, les fils deviennent des « orphelins » qui ne trouvent plus le sommeil. Ce régicide donne naissance à la guillotine comme remplaçant révolutionnaire de la monarchie. En effet, la guillotine joue deux rôles principaux dans cette histoire : d'un côté, elle évoque l'absence du père (le roi) ; et de l'autre, elle révèle la nature obscure des rivalités troublant la vie des fils. L'animalité que nous pouvons, d'ailleurs, remarquer dans ce passage (par les allégories comme « furet » et « lapin ») est au service de la mise en relief de cette pulsion de mort. Dans cette lutte de pouvoir, il n'y a pas de distinction entre le bien et le mal politique ; tout le monde est à la fois - et paradoxalement - « furet et lapin ». Ce que cherchent les fils, c'est une distinction sociale fondée non sur le vrai mérite de chaque parti, mais sur le niveau du complot politique et de la violence dont ils font preuve. Autrement dit, dans ce jeu compliqué de pouvoir, la distinction s'acquiert par la mort, par l'absence de l'autrui. C'est pour cette raison que le narrateur parle du « distinguo de la mort ». Ainsi, il met l'accent sur le fait que le désir de distinction dans un amalgame historique comme la Terreur devient, au fond, une pulsion de mort.

L'Histoire dans le passage ci-dessus est divisée en deux versions : l'Histoire officielle et l'Histoire non-officielle, en d'autres termes, comme nous le savons, celle écrite et imposée par les vainqueurs et celle qui appartient aux vaincus. Faisant allusion au « noir sur blanc » (métonymie de la notice muséale) le narrateur évoque la première version, ce que l'interlocuteur (« monsieur ») lui-même peut voir dans l'antichambre du Louvre. C'est alors que « entre les lignes » renvoie à la deuxième version. Pour le narrateur, ce qui importe c'est la version « entre les lignes » à laquelle on n'accède pas facilement. À vrai dire, l'existence même du tableau est une existence « entre les lignes », car on ne le voit pas, on n'a aucune

---

<sup>659</sup> *Ibid.*, pp. 93-97.



référence extérieure pour vérifier les dits du narrateur qui nous révèle cette existence par le truchement de ses propres arguments et c'est à nous - qui formons tous ensemble ce « monsieur » supposé comme interlocuteur - d'accepter ou non ce qu'il dit. C'est la version d'ailleurs capable d'englober tout ce qui ne peut pas s'inscrire dans l'Histoire officielle : peinture et littérature. Selon le narrateur, l'idée de la République s'avère dans ces mêmes « entre lignes », cette idée n'étant autre chose que le pouvoir ; et comme nous l'avons remarqué plus haut, ce pouvoir se recherche dans « le distinguo de la mort ». Ainsi, toutes ces « entre lignes » aboutissent, en dernière analyse, à la pulsion de mort chez les révolutionnaires.

Il est aussi à remarquer la notion de la Trinité et le rôle qu'elle joue dans ce contexte. En effet, le narrateur parle de trois grands partis qui cherchent, chacun pour sa part, à prendre le pouvoir, ces partis étant « les orthodoxes sous Robespierre, les modérés sous Danton, les exagérés sous Hébert ». Comme nous l'avons déjà noté, ces partis sont considérés comme trois fils parricides, mais le narrateur les assimile aussi à une « trinité », une trinité politique qui ne connaît pas de Père (car le père du peuple est mort) ni de Saint-Esprit (car, à cause de leur grave conflit d'intérêts, aucun esprit commun ne pourrait les lier). Donc, cette trinité éclatée est fondée sur la relation conflictuelle de trois fils sans Père et dépourvus de Saint-Esprit.

Le narrateur remarque au sein du Comité<sup>660</sup> un conflit interne qui le divise, à son tour, en trois fractions :

« Au sein même du Comité il y avait des partis, peut-être onze partis, que l'histoire et les petits pense-bêtes ont réduit à trois, parce que trois est un beau chiffre qui marche en toute occasion [...] Tous ces gens, ces onze, des écrivains je vous l'ai dit déjà, avaient pour principal point commun d'apposer leurs onze paraphe en bas de décrets divers où il était question de canons, de grains, de guillotine, de réquisition et d'exécution. »<sup>661</sup>

---

<sup>660</sup> Sur l'histoire de ce comité, Henri Mitterand écrit : « [Comité de Salut public], créé le 24 mars 1793 sous l'impulsion de Danton, composé de vingt-quatre membres et nommé par la Convention, a été réduit en avril à neuf, plus quatre adjoints. Le conflit entre les montagnards, centralisateurs et partisans de mœurs de sûreté impitoyables, et les girondins, fédéralistes, tentés par des négociations avec les puissances européennes coalisées contre la France révolutionnaire et par une politique intérieure moins brutalement répressive, s'est soldé par l'arrestation des principaux girondins (2 juin 1793), la démission de Danton (10 juillet 1793), et l'entrée de Robespierre au Comité de Salut public, « le Grand Comité de l'An II », pourvu d'une autorité indiscutée sur la politique intérieure et extérieure de la France, du moins jusqu'à la crise de Thermidor. » Voir : MITTERAND Henri, « Histoire/Fiction : *Les Onze* », art.cité, p. 307.

<sup>661</sup> MICHON Pierre, *Les Onze*, op.cit., p. 99.

Il s'agit de nouveau d'une « trinité éclatée », car chaque côté forme son propre clan, mais ce qui les relie, c'est le fait d'être écrivain, même raté. Ce ratage trouve sa forme sarcastique dans la dernière phrase du passage ci-dessus selon laquelle leur ancien travail d'écrivain est réduit à présent aux paraphes qu'ils mettent au bas de divers décrets où il est question « de canons, de grains, de guillotine, de réquisition et d'exécution ». Cette phrase est la parodie même de l'acte de création, car quel est-il cet acte sinon de donner corps à ce qui n'existe pas en réalité ? Si le travail de l'artiste réussi aboutit naturellement à repousser la mort, à la nier, voire à la dépasser, l'artiste raté - au cas où il trouve la gloire dans la politique - rend la mort plus imminente. Ainsi, le lien intime entre ces onze membres c'est leur passion pour la mort, la mort (ou : l'élimination) de l'autrui. La première fois où cette volonté s'avère visiblement, c'est aux environs de la fin de la scène de commande lorsque Proli ajoute au contrat deux clauses supplémentaires :

« Ce tableau, d'abord, il faudra le peindre dans le plus grand secret, comme on conspire, sans en aviser quiconque, et secrètement le garder jusqu'à ce qu'on le lui réclame. La seconde clause, c'est que les robespierrots, Saint-Just, Couthon, Robespierre, doivent y être peints plus visiblement et centralement que les autres personnages du Comité, qui devront y apparaître comme des comparses. »<sup>662</sup>

Ainsi, le conflit interne du Comité impacte le tableau. La trinité éclatée s'éclate de nouveau pour céder la place à une nouvelle trinité - cette fois au centre du tableau -, celle composée par les trois robespierrots, au détriment des autres. C'est la dernière étape qui nous amène vers la vraie raison de cette commande, encore plus compliquée et plus rusée que ce qui est imaginable d'après le passage ci-dessus :

« C'était un joker, comprenez-vous ? Cette peinture était un joker à jouer dans un moment crucial : si Robespierre prenait définitivement le pouvoir on produirait le tableau au grand jour comme preuve éclatante de sa grandeur et de la vénération qu'on avait toujours eue pour sa grandeur ; on dirait hautement qu'on avait commandé en secret le tableau pour en faire hommage à sa grandeur, et au grand rôle qu'on lui destinait ; et on lui dirait clairement qu'on était avec lui, qu'on avait même été représenté avec lui, qu'on avait tenu à honneur d'apparaître à ses côtés. On ferait jouer l'alibi fraternel. Si au contraire Robespierre chancelait, s'il était à terre, on produirait aussi le tableau, mais comme preuve de son ambition effrénée pour la tyrannie, et on prétendrait effrontément que c'était lui, Robespierre, qui l'avait commandé en

---

<sup>662</sup> *Ibid.*, pp. 109.

sous-main pour le faire accrocher derrière la tribune du président dans l'Assemblée asservie, et être idolâtré dans le palais exécuté des tyrans. Ainsi cette peinture, *Le Grand Comité de l'An II siégeant dans le pavillon de l'Égalité*, comme elle devait originellement s'appeler, soudain publiée serait un flagrant délit de pouvoir - une scène de crime, si vous voulez. »<sup>663</sup>

Donc, pour le même tableau il existe deux interprétations tout à fait opposées. L'une d'elles trouve dans le portrait de Robespierre la représentation d'un héros national au moment de la célébration de son triomphe, alors que l'autre considère ce même portrait comme celui d'un tyran, d'un ennemi du peuple.<sup>664</sup> C'est la raison pour laquelle le narrateur parle du joker<sup>665</sup>, autrement dit d'un « complot ». <sup>666</sup> Des mots comme « joker », « rôle », « jouer » et « scène » intensifiant le côté théâtral de cet artifice politique. Ce jeu de grandeur et de décadence applique le syndrome du docteur Jekyll et de M. Hyde à ce personnage historique ; à une différence près que le bien et le mal, en l'occurrence, n'est pas dans la nature du protagoniste (comme ce qui arrive dans le récit de Stevenson), mais dans l'interprétation qu'elle suscite laquelle dépendant, pour sa part, des tenants et des aboutissants historiques. Ainsi, ce théâtre relativise, avant tout, la notion même du héros et de l'héroïsme<sup>667</sup> dans l'Histoire.

Le chapitre IV de la deuxième partie du livre commence par l'évocation d'une esquisse apocryphe de Géricault :

---

<sup>663</sup> *Ibid.*, pp. 112-113.

<sup>664</sup> François Furet écrit à propos de Robespierre : « Robespierre ne nous intrigue pas par la simplicité de sa vie, mais par ce qui lui a donné l'étrange privilège d'*incarner*. Il y a entre la Révolution et lui comme un mystère de connivence qui l'auréole, plus étroitement et plus durablement que tout autre leader. Il a peut-être « glacé » la Révolution en imposant silence aux sections parisiennes, en inspirant les procès du printemps 94 ; mais c'est quand il meurt, en thermidor, que la Révolution meurt avec lui. D'ailleurs, son mythe lui survit comme une figure indépendante de sa vie : Robespierre commence une grande carrière posthume de héros éponyme de la Terreur et du Salut public, que lui font ses anciens amis devenus « thermidoriens ». Lui qui a tant manié la dialectique du peuple et du complot, et qui l'a portée à ses conséquences logiques de sang, le voici à son tour victime de cette dialectique : mécanisme connu, puisque cet effet boomerang a déjà frappé Brissot, Danton, Hébert et tant d'autres, mais qui, pour lui, et lui seul, prend figure d'élection historique durable. Vivant, il a incarné le peuple plus longtemps et avec plus de conviction que tout autre. Mort, ses anciens amis, qui connaissent la musique, l'installent dans le rôle central du complot contre la République, sans comprendre qu'ils vont contribuer, par-là, à sa légende. » Voir : FURET François, *Penser la Révolution française*, Paris, Gallimard, 1985, p. 82.

<sup>665</sup> Sur la signification politique de « joker » dans *Les Onze*, Paul Audi écrit : « [...] ce joker imaginaire représentant ainsi *ou* l'instance de légitimation symbolique du moi moral collectif *ou* l'instance de légitimation réelle du moi physique individuel, voire les deux à la fois, comme s'ils formaient les deux côtés d'un seul et même paravent. » Voir : AUDI Paul, *Terreur de la peinture, peinture de la Terreur. Sur Les Onze de Pierre Michon*, Bordeaux, William Blake & Co, 2015, p. 73.

<sup>666</sup> Comme le dit Furet : « On n'en finirait pas de recenser les usages et les acceptions de l'idée de complot dans l'idéologie révolutionnaire : c'est véritablement une notion centrale et polymorphe, par rapport à laquelle s'organise et se pense l'action ; c'est elle qui dynamise l'ensemble de convictions et de croyances caractéristiques des hommes de cette époque, et c'est elle aussi qui permet à tout coup l'interprétation-justification de ce qui s'est passé. » Voir : FURET François, *Penser la Révolution française*, op.cit., p. 76.

<sup>667</sup> On sait, d'ailleurs, à quel point l'époque de la Révolution est marqué par cette notion.

« Tout cela vous l'avez lu aussi, dans les encadrés de l'antichambre. Vous vous êtes même arrêté devant la reproduction de l'esquisse à l'huile de Géricault qui n'est pas ici au Louvre, qui dort parmi les Girodet dans le musée de Montargis : *Corentin en ventôse reçoit l'ordre de peindre les Onze*. Le titre donné après coup est approximatif, le tableau est à peine ébauché, il y a de grands pans de blanc, car Géricault l'a peint quand il avait la mort sur l'épaule. Mais il est tout à fait conforme à ce que j'ai dit. Il ne pouvait en être autrement. »<sup>668</sup>

La description de cette esquisse ne renvoie pas à son original, mais à sa reproduction qui se trouve, selon le narrateur, dans la même antichambre du Louvre où sont accrochés *Les Onze*. Cette description, grâce aux détails apocryphes qu'elle véhicule (détails comme le titre, la composition et le moment de la vie de Géricault où l'esquisse est ébauchée), devient une parfaite introduction à l'analyse accordée par le narrateur au texte apocryphe de Michelet sur le tableau de Corentin, à savoir le chapitre III du seizième livre de l'*Histoire de la Révolution française* :

« [...] ces douze pages extrapolées, ce roman, a été pris pour argent comptant par toute la tradition historiographique : il traîne partout et est diversement traité par toutes les chapelles qui ont commenté, vilipendé ou célébré la Terreur. Et, qu'ils la vilipendent ou la célèbrent, tous ces historiens, et à leur suite le peuple lettré qui les lit, et plus bas encore le peuple en sabots qui en entend vaguement parler, moi-même Monsieur [...] Mais au départ c'est du Michelet. Et comme cela nous vient de Michelet, c'est l'âme de Michelet qui parle en nous [...] Dans ces douze pages, une page entière et la moitié d'une autre sont consacrées à la commande : à l'occasion, au petit moment extraordinaire que les Grecs appelaient le *kairos* - c'est-à-dire le moment, Monsieur, où la chance décroche de sa ceinture la petite bourse spéciale, celle qu'on n'attendait plus, et que d'ailleurs on n'attend jamais. Et dans cette page et demie Michelet raconte comment, en février 1846, il est allé à Saint-Nicolas, [...] pour visiter la sacristie où se décidèrent *Les Onze* - le tableau de Géricault, il l'avait vu une fois dix ans plus tôt, lors d'un de ses petits périples mémoriaux dans le territoire de France. Il est allé voir ça, vérifier ça, et nous pouvons à notre tour voir à la tombée de la nuit Michelet, l'homme pâle et frémissant aux cheveux prématurément blancs, entrer avec un effet de houppelande dans cette sacristie dont décidément nous ne pouvons pas sortir. »<sup>669</sup>

Ce chapitre apocryphe est similaire au tableau des *Onze* dans le sens où tous les deux, aux dires du narrateur, sont devenus la base d'une quantité considérable de critiques, de

---

<sup>668</sup> MICHON Pierre, *Les Onze*, op.cit., p. 121.

<sup>669</sup> *Ibid.*, pp. 123-125.

commentaires et de débats.<sup>670</sup> Le tableau n'existant pas en réalité, l'histoire du tableau devient un ensemble hétérogène de discours autoréférentiels. Il en va de même pour l'Histoire en général ; en effet, ce chapitre n'existe que dans l'énonciation du narrateur, mais pas totalement, pas directement, toujours par le truchement de certaines évocations (comme celle qui concerne une page et demie sur la commande), en en démasquant quelques détails et en en voilant beaucoup d'autres. Ainsi, nous sommes face à une dualité « présence-absence » constituant, d'ailleurs, l'une des thématiques dominantes de ce roman. Si nous apercevons le fait que le tableau aussi est évoqué, tout au long du roman, de la même façon, pas d'une vue panoramique et globale, mais plutôt à partir des détails minimes qui renvoient parfois non au tableau lui-même mais à la manière dont il est conservé au Louvre, on peut établir une relation triangulaire dont la tête est l'énonciation (la littérature) et les deux côtés, la peinture et l'Histoire. Au sein de cette relation triangulaire :

« Peinture d'un côté, littérature de l'autre, le champ formé par les deux arts s'unifie ici singulièrement en accueillant en son milieu, en creux ou en relief, par excès ou par défaut, une scène de crime qui se trouve être, dans les deux cas, la même en ce qu'elle fait signe de la mise à mort d'un *souverain*. »<sup>671</sup>

Si nous regardons de plus près le passage que nous avons cité plus haut, nous y trouvons une anecdote liée au voyage qu'aurait fait Michelet pour retrouver le lieu de la commande. Cette anecdote en résumant une page et demie de ce chapitre nous éloigne encore plus du récit principal. D'ailleurs, à l'intérieur de cette anecdote le narrateur se réfère au tableau imaginaire de Géricault que Michelet aurait vu avant qu'il décide d'en vérifier le décor ; ainsi, il s'agit d'une mise en abyme, d'un enchaînement des œuvres imaginaires (historiques et picturales) qui éloigne davantage le récit raconté par le narrateur de toute référence extérieure. Pour rendre concrète cette histoire, pour l'imposer à son interlocuteur, le narrateur fait usage d'une figure de style si récurrente dans l'œuvre de Michon : hypotypose. Ainsi, à la fin du passage ci-dessus le narrateur nous amène au cœur de la scène imaginaire de visite en changeant le temps narratif, du passé (le temps dominant du récit) au présent. La fissure temporelle (*kairos*) sur lequel il met l'accent dans ce passage est l'effet direct de ce changement crucial du temps.

---

<sup>670</sup> Il suffit de rappeler le premier paragraphe du deuxième chapitre de la deuxième partie du livre, paragraphe commençant par cette phrase : « Cette commande, Monsieur, on s'épuise depuis deux siècles à en comprendre le pourquoi. » Voir : *Ibid.*, p. 93.

<sup>671</sup> AUDI Paul, *Terreur de la peinture, peinture de la Terreur. Sur Les Onze de Pierre Michon*, op.cit., p. 71.

Une autre manière par laquelle le narrateur renforce la véridicité de cette anecdote se trouve à la suite du passage ci-dessus :

« Il l'a vue. Il l'a *vue*, écrit-il en caractère italique, sans qu'on sache bien si cette vision s'applique à la sacristie persistant dans son être de sacristie, ou au lieu inspiré où furent décrétés *Les Onze*, c'est-à-dire au siège éphémère de la section des Gravilliers. Il a vu des chasubles sur la petite table en entrant où coexisterent un soir de l'an II le manteau *couleur de fumée d'enfer* et le buste de Marat ; il a vu le feu mourant dans la cheminée ; la lanterne carrée posée là sur la sainte table et seule veillant dans le reste de jour ; des reflets sur de petits objets d'or ou de cuivre ; et peut-être même sur la sainte table les restes d'un casse-croûte de sacristains et de suisses. Il a vu surtout le fauteuil dans lequel il dit que Proli était assis, le fauteuil de soufre, le fauteuil jaune et volcanique dans lequel est assis à son tour Couthon au centre des *Onze*. Il a vu le fauteuil jaune ; il dit que c'est là que Corentin l'a pêché ; et sans doute je ne suis pas d'accord avec Michelet : parce que moi aussi, Monsieur, j'ai vu le fauteuil jaune, mais ce n'était pas le même, ni au même endroit, car chaque chose réelle existe plusieurs fois, autant de fois peut-être qu'il existe d'individus sur terre. J'ai vu le fauteuil des *Onze* et ce n'était pas le même fauteuil que celui de Michelet ; je l'ai vu, moi, au musée Carnavalet [...] »<sup>672</sup>

Cette fois, il s'agit de l'importance du regard. En d'autres termes, c'est par le regard de Michelet que nous allons découvrir les détails de cette anecdote inédite. Ce regard traverse le temps aussi bien que l'espace ; il est donc un regard qui s'échappe de tout cadre historique. Pourtant, bien que décrit au passé, ce regard garantit de nouveau l'authenticité prétendue du fragment imaginaire attribué au livre de Michelet. En effet, si dans le passage précédent c'était le changement de temps qui a effectué ce que le narrateur appelle *le Kairos*, dans le passage ci-dessus c'est précisément la vision de Michelet qui produit le même effet. Car, ce regard marque un bouleversement ; à travers l'attention portée par le narrateur sur le regard de Michelet, on redécouvre la scène, avec les éléments qui servaient, dans le chapitre de la commande, de construire le décor. Ici, on retrouve ces mêmes éléments - ou bien : une part d'entre eux - mais sur un autre fond, celui de l'Histoire. Le décor visité une fois par le peintre et une autre fois par l'historien renforce l'idée que nous avons posée plus haut concernant la suprématie de la littérature aussi bien sur la peinture que sur l'Histoire. Pourtant, ce que nous trouvons de l'Histoire dans le passage ci-dessus n'est effectivement que l'évocation de quelques vestiges. Le regard de Michelet sur les objets de la scène est le prétexte de cette évocation. À vrai dire, ce regard représente, à chaque instance, quelque chose du passé ; mais

---

<sup>672</sup> MICHON Pierre, *Les Onze*, op.cit., pp. 125-126.

l'ensemble des objets évoqués ne constitue qu'une esquisse de la scène de commande comme noyau dramatique du roman. C'est la raison pour laquelle le narrateur nous parle du « feu mourant » et non d'un feu ardent, du « reste du jour » et non d'un jour complet, des « reflets » et non des lumières qui engendrent ces reflets-là, des « restes d'un casse-croûte » et non du plat en entier ; ainsi, nous sommes face à une métonymie de l'Histoire. Il vaut mieux de rappeler le fait que cette même scène est, en réalité, une sorte de vestige, parce qu'elle figure dans un texte plus large, d'abord une anecdote et ensuite un grand volume qui englobe tout ce que nous venons de remarquer. Néanmoins, au sein de cette scène il arrive un tournant fondamental produisant, pour sa part, un nouvel effet de *kairos* : il s'agit des propos du narrateur sur le fauteuil jaune. Comme nous le voyons à la fin du passage ci-dessus, le narrateur n'accepte pas ce que dit Michelet sur le fauteuil en question. Il précise le fait qu'il a vu lui-même ce fauteuil au musée Carnavalet et il se met à le décrire.<sup>673</sup> Ainsi, le narrateur met en question, bien que sur un détail infime, le récit raconté par Michelet ; et en même temps, implicitement, il confirme l'authenticité du reste.

La suite de ce même chapitre ébranle encore plus la crédibilité de la notion de l'Histoire en déployant l'idée selon laquelle les pages traitant *Les Onze* dans le livre de Michelet se fondent, en partie, sur l'imagination de leur auteur :

« D'ailleurs quand en 1852 il écrivit sa visite et sa vision de 1846 à Saint-Nicolas, il était à Nantes au bout de la Loire, pas au bord de la Seine qui porte *Les Onze*. Aussi dans la scène de la sacristie, vécue en 1846, écrite en 1852, le retrace-t-il de mémoire et le falsifie-t-il, de bonne foi peut-être ou avec cette perversité de prêtre ennemi des prêtres, qu'on lui connaît. Et dans cette falsification, cette reconstruction de mémoire, dans les célèbres douze pages donc, il applique au grand tableau ce qu'il a vu, imaginé et bricolé ce jour-là (dans la sacristie et à propos de la sacristie) : il dit que dans *Les Onze* même on voit la grande table de chêne et la lanterne de corne sur la table ; il dit surtout qu'on y voit les cheveux, les cheveux dans leur stalles de soufre, d'or, de basalte, leurs stalles *à la nation*, les cheveux de l'enfer et de l'adoration. À la décharge de Michelet on peut croire que, dans le bric-à-brac prodigieux et prodigieusement encombré qui lui tint lieu de mémoire, il a pour guides et repères d'autres peintures, l'*Officier de chasseurs* de Géricault, une bataille de Rubens, les illustrations que fit pour *Macbeth* Füssli, ou la jument

---

<sup>673</sup> Ce relativisme dans le regard rappelle un autre passage du livre où il est question du fait que le tableau des *Onze*, à cause de ses grandes dimensions et de son emplacement particulier, apparaît de diverses manières : « Voyez comme les reflets changent sur la vitre quand on se déplace un peu. Comme je vois clairement l'habit noir de Couthon, soudain, sur sa chaise d'or acide. Non, pas de l'or, du soufre, l'or est pour Saint-Just. Et si je fais deux pas quel luxe sur les franges espagnoles de l'écharpe aux trois couleurs du représentant Saint-André, à l'autre bout. Deux pas encore et tout est sombre. » Voir : *Ibid.*, p. 58.

emblématique du *Cauchemar* de ce même peintre - ou encore, peut-être, que Michelet à sa table d'écriture, venant d'inventer et d'énoncer sa propre fable d'un cheval riant dans la nuit derrière la cloison de la pièce où les trois sorciers commandent à l'enchanteur la peinture des *Onze*, Michelet n'est plus le maître de sa fiction, cette fable si juste qui vient de sortir de son esprit l'enivre, l'emporte, et il l'enfourche sans ambages. »<sup>674</sup>

Dans le passage ci-dessus, le narrateur met l'accent sur la fictionnalité de l'Histoire, sur le fait que celle-ci est effectivement un récit raconté par un narrateur plus ou moins crédible. Une fois l'Histoire considérée comme fiction, elle devient le reflet d'une œuvre d'art, comme tout le récit des *Onze*. Pour ce faire, un écart spatio-temporel semble nécessaire ; or, de Saint-Nicolas en 1846 on se déplace à Nantes en 1852. À partir de ce moment, le narrateur peut imaginer Michelet en train de réfléchir sur sa propre vision liée à la sacristie et à la représentation de celle-ci dans le tableau. Comme il s'agit de la mémoire et non du témoignage direct, la falsification des détails et la reconstruction des faits y semblent inévitables. Pourtant, c'est toujours par une sorte de vision que l'historien peut évoquer ce qu'il a vu auparavant dans la sacristie. L'accent mis sur le verbe « voir »<sup>675</sup> est au service de la mise en parallèle de ces deux fonctions distinctes que sont la mémoire et la vue. Celle-ci, pour sa part, engendre l'imagination ; et c'est à partir de cette dernière faculté que le narrateur peut souligner le fait que la description de Michelet en ce qui concerne le tableau des *Onze*, en partie ou au total, est elle-même un ensemble des références picturales provenant de diverses sources. Ainsi, nous sommes témoins d'un circuit commençant par le résumé d'un chapitre apocryphe sur un tableau imaginaire, revenant à l'historien et à « sa propre fiction » et, finalement, partant à la recherche des sources picturales de cette dernière « fable ». À vrai dire, ce que fait Michelet dans le passage ci-dessus est conforme, sur une échelle plus grande, à ce que le narrateur a réalisé à travers toute cette histoire, ce qui élargit encore plus l'effet de mise en abyme : se référer aux autres œuvres d'art pour élucider celle qui fait l'objet essentiel de la description. Les deux histoires (celle que le narrateur raconte et celle dont Michelet est le protagoniste) se superposent sur ce même point. De cette façon, la voie semble ouverte pour trouver plus de détails liés au tableau principal du roman dans les autres œuvres picturales. Cependant, le narrateur s'oppose à toutes les imaginations de Michelet :

---

<sup>674</sup> *Ibid.*, pp. 128-129.

<sup>675</sup> Comme le remarque François Hartog, « Dans *Les Onze*, l'absence et le voir sont, si je puis dire, omniprésents. « voyons », « je vois », « je voudrais voir » reviennent dans la bouche du narrateur. » Voir : HARTOG François, « *Historiam aute oculos ponere* », in : *L'Herne*, op.cit., p. 275.



« Moi, je ne vois pas la lanterne carrée, là, devant nous, dans le tableau du Louvre : je crains bien qu'elle ne vienne tout droit de Madrid, du *Tres de mayo*, du 3 mai de Goya, où elle éclaire une scène d'équarri-soir, de massacre de masse, pas des *Onze* - quelque chose pourtant comme une lanterne éclaire bien *Les Onze*, mais quoi ? Je ne vois pas non plus la sainte table, quoique sans doute il faille bien qu'il y ait quelque chose comme une table pour recevoir à mi-hauteur le chapeau de Prieur de la Marne qui ne tient pas tout seul, qui ne flotte pas en l'air à la hauteur de sa ceinture par la seule vertu du Saint-Esprit. Et surtout je ne vois pas les cheveux. Et vous, Monsieur, les voyez-vous ? »<sup>676</sup>

La chaîne des doutes et des interrogations du narrateur sur les propos de Michelet écarte, en premier lieu, ceux-ci de son propre récit et accentue, en second lieu, la vraisemblance historique de ce qu'il a déjà raconté. Pourtant, il n'abandonne pas Michelet ; il revient plus tard vers l'historien pour aborder un autre sujet s'agissant à la fois de l'Histoire et de la politique :

« [...] Michelet déteste ce tableau autant qu'il l'admire, parce que c'est une scène truquée, et non pas truquée par l'absence du Christ, dont il se souciait peu et même qui l'enchantait - non, truquée parce que l'âme collective qu'on y voit, ce n'est pas *le Peuple*, l'âme ineffable de 1789, c'est le retour du tyran global qui se donne pour le peuple. Pas onze apôtres, onze papes. »<sup>677</sup>

Ce qui intrigue l'historien, c'est le remplacement des idéaux républicains par une réalité qui n'est, au fond, qu'une répétition déguisée de ce qui était en place avant la Révolution ; c'est la raison pour laquelle il trouve la scène représentée dans le tableau une « cène truquée ». En effet, juste avant ce passage, le narrateur compare la « cène » du tableau de De Vinci avec celle dite « laïque » peinte par François-Élie Corentin :

« Il y a vu une cène laïque, peut-être la première cène laïque précise-t-il, celle où bravement on sacrifie encore le pain et le vin en l'absence du Christ, malgré cette absence, par-dessus cette absence, car on est devenu plus fort que cette absence [...] »<sup>678</sup>

L'absence du Christ dans cette scène renvoie au caractère païen de la Révolution.<sup>679</sup> Si sur la cène de De Vinci le Christ réunit ses apôtres pour dénoncer Judas, dans la cène laïque

---

<sup>676</sup> MICHON Pierre, *Les Onze*, op.cit., pp. 129-130.

<sup>677</sup> *Ibid.*, p. 131.

<sup>678</sup> *Ibid.*, p. 130.

<sup>679</sup> Barthes dans son article « Michelet, l'Histoire et la Mort » met l'accent, tout comme dans ces pages des *Onze*, sur le rapport qu'on peut établir entre le Christ et la Révolution : « Il y a donc une véritable théophanie de la Révolution ; elle a divisé le Temps, exactement comme le Christ, intervenant au terme d'une longue

l'absence du fils de Dieu éclipse le traître. Ainsi, tous ces onze membres possèdent une place égale. Mais comme le narrateur le dit dans le passage cité plus haut, la cène laïque est « truquée » pour une autre raison ; c'est que le peuple n'y joue aucun rôle. Aux dires du narrateur, on y voit « onze papes » au lieu de « onze apôtres » ; donc, la situation s'est sans doute aggravée. Car si dans la cène ancienne il existait toujours une sorte de hiérarchie qui commençait par le Christ et qui se terminait par la personne de Judas, à la cène moderne un tel ordre fait défaut ; donc, chaque membre peut représenter à la fois le Christ et Judas. C'est pourquoi le narrateur, toujours du point de vue de Michelet, considère les membres du Comité comme « onze papes » qui forment ensemble une « âme collective » n'ayant rien à voir avec celle que le peuple attendait de la Révolution. Donc, la mort de la monarchie n'est pas la fin de la tyrannie. Le nouveau tyran, comme le narrateur le remarque, « se donne pour le peuple ».

Le tableau des *Onze* ne montre, en dernier ressort, que le retour du tyran sous la forme de onze papes ; pourtant, il n'est pas une représentation de l'Histoire (« *Les Onze* ne sont pas de la peinture d'Histoire, c'est l'Histoire. »<sup>680</sup>), mais l'Histoire en personne, car il s'intéresse proprement à une idée (celle de la tyrannie).

### 1-2-2 : La présence de Michelet dans *Les Onze*

Dans un texte commémoratif sur Michelet, Michon parle de la littérarité de l'œuvre de cet historien :

« Pour moi, Michelet est un historien, c'est-à-dire un écrivain, car l'histoire est une branche de la littérature. Les historiens que je lis avec plaisir, les historiens qui comptent pour la postérité, ce sont d'abord les bons écrivains comme Chateaubriand ou Taine. »<sup>681</sup>

De même, dans un entretien il récapitule son intérêt pour le travail des historiens en général et de Michelet en particulier :

« Les grands historiens me sont un recours inépuisable. Dans *Vies minuscules*, une des grandes voix fantômes a été Michelet, que j'ai découvert par Barthes. »<sup>682</sup>

---

annonciation, a bouleversé le continu des jours, a terminé le monde et modifié la nature et l'ordre de l'Histoire. » Voir : BARTHES Roland, « Michelet, l'Histoire et la Mort », in : *Œuvres complètes*, tome I, pp. 112-113.

<sup>680</sup> MICHON Pierre, *Les Onze*, op.cit., p. 132.

<sup>681</sup> MICHON Pierre, « Il y a du Sade dans Michelet », in : *L'Herne*, op.cit., p. 290.

<sup>682</sup> MICHON Pierre, *Le roi vient quand il veut*, op.cit., p. 326.

Nous avons déjà analysé le passage long qui met l'historien sur la scène du roman. Nous voulons, à ce stade, aborder les points moins visibles mais aussi importants que le passage cité plus haut.

Avant tout, il est à remarquer les nouveautés que Michelet apporte à la science de l'historiographie, nouveautés qui singularisent le travail de cet historien et le haussent au niveau de l'un des « écrivains » adulés de ce domaine. Étant donné que Michon dans l'extrait ci-dessus parle de Barthes, il vaut mieux de recourir aux écrits de ce dernier pour caractériser le travail de Michelet. Barthes dans l'article intitulé « Michelet, l'Histoire et la Mort » présente ainsi l'historiographie micheletiste :

« L'ordre des événements [dans le récit micheletiste] n'est, à proprement parler, ni logique, ni chronologique ; c'est un ordre géographique ; chaque fait est une localité liée au reste de l'espace historique par le corps même de l'historien-voyageur. L'Histoire-Récit se dévoile toujours à travers une hâte ou une angoisse, jamais dans un repos (cette fonction sera dévolue au Tableau). La narration est donc soumise à un comportement de la marche, elle correspond à la remontée sévère du corps humain dans un paysage clos. »<sup>683</sup>

Après avoir remarqué la forme narrative du récit micheletiste, Barthes souligne la part picturale de cette historiographie :

« Le Tableau est donc le relais nécessaire du Récit. Michelet a beaucoup aimé cette position de supervisibilité qui permet d'ordonner l'Histoire comme un spectacle et non comme un mouvement. Dans le champ du tableau, les objets retrouvent cette simultanéité d'existence, que seule une opération imitée du regard peut leur rendre. L'historien passe alors du mode de la Passion à celui de la Création. Placé au centre et au-dessus de la substance historique, cette fois-ci rassemblée et non plus étirée, il se trouve exactement dans la position figurative de Dieu : les objets historiques constituant un au-dessous, et non plus un alentour, sont immédiatement liés et doués d'une signification : l'historien, par le Tableau, les survole, les déplace, les rapporte, les tient à discrétion et les possède. Mais par là même il affirme une certaine réversibilité du Temps ; il suppose que le temps n'est pas pur écoulement, que l'Histoire n'est pas pur déroulement ; son théomorphisme lui donne le pouvoir de saisir dans le Temps des résistances, des nœuds, et dans l'Histoire un dévoilement, des structures. Car si les objets peuvent être dérivés de leur ligne temporelle pour se juxtaposer dans un champ de

---

<sup>683</sup> BARTHES Roland, « Michelet, l'Histoire et la Mort », art.cité, p. 110.

perception, c'est qu'il y a en eux quelque chose qui résiste au Temps, quelque chose de fini, qui est manifesté par cette fonction visuelle de l'historien. »<sup>684</sup>

La différence entre ces deux aspects (narratif et pictural) de l'historiographie de Michelet est relevée dans la suite :

« Dans le Récit, ce qui est dépassé est plongé dans un néant irrémédiable ; dans le Tableau, l'invisible est familier, l'ineffable n'est pas abandonné. »<sup>685</sup>

Autrement dit, il existe une dialectique entre les dimensions narrative et picturale de l'Histoire de Michelet :

« L'Histoire de Michelet est à la fois cette ascèse et cette fête, elle est cette tension entre la remontée et la station, entre le récit et le tableau. Elle s'avance par ondes : le récit est toujours porté vers un étalement ; et le tableau n'est jamais fermé, il s'achève sur une ouverture qui prévoit la reprise d'une nouvelle portion de l'Histoire successive. »<sup>686</sup>

En observant la façon dont le narrateur des *Onze* raconte son histoire, on voit bien que ces deux aspects caractérisant le travail de Michelet se trouvent aussi remarquablement dans le roman de Michon. En effet, du côté narratif l'histoire de ce roman n'est basée sur aucune logique, aucune chronologie ; à la place de celles-ci, nous avons plutôt affaire à un « ordre géographique » au sein duquel les divers fragments concernant quelques vies minuscules (en tête d'elles celle de François Élie-Corentin) et une époque troublée par les conflits sociaux-politiques se recherchent, se retrouvent et se placent l'un à côté de l'autre. Cette corporation narrative aboutit à créer une structure lacunaire dans laquelle chaque morceau devient une « localité » à la fois dépendante et indépendante. Cela dit, c'est une « hâte » qui fait marcher la narration, ou plus précisément une « angoisse » s'incarnant dans l'énonciation du narrateur. Son escalade au-delà de toutes les parties du roman pour englober un grand espace historico-politique dans un condensé narratif est la marque indubitable de cette hâte qui apparente l'avancement du texte au comportement d'une marche ; d'où le côté pictural du récit. L'Histoire dans *Les Onze* ressemble à un spectacle, non seulement au sens d'un théâtre - le point que nous avons d'ailleurs mis en lumière - mais aussi et surtout dans le regard que porte le narrateur sur l'étendue des faits. C'est un regard qui rend simultanément existants les éléments apparemment disparates appartenant chacun à un domaine spécial (Vie d'artiste,

---

<sup>684</sup> *Ibid.*, p. 110-111.

<sup>685</sup> *Ibid.*, p. 111.

<sup>686</sup> *Idem.*

ekphrasis, histoire politico-social, histoire de l'art). Ainsi, le mode de la Passion s'escamote au profit de celle de la Création et le regard du narrateur s'apparente à celui d'un Dieu. Au sein de cet espace indéterminé, le Temps aussi perd son caractère linéaire pour donner naissance à un va et vient temporel qui arrive à son apogée dans les dernières pages du roman. Ces pages illustrent l'approche du narrateur par rapport à la question du Temps, car elles forment une remontée aux origines non seulement de l'histoire de l'art mais aussi de toute Histoire. Cette remontée est d'ailleurs marquée par le temps de la narration : le présent. Le passé le plus lointain de l'Humanité est ainsi conçu sur un mode temporel apparemment inadéquat qui est, au fond, au service de cette temporalité excentrique et éclatée. Comme le dit Viart :

« Au terme de son parcours, il semble en effet que le récit de Michon veuille interroger ce qu'il en est de l'appropriation du passé par le présent. Plusieurs éléments en témoignent, de manière plus ou moins avouée. L'un vise, dans le confusionnisme notionnel qu'il opère, à mettre en évidence les réinterprétations que l'on ne cesse de développer. Les Limousins, par exemple, sont appelés « prolétaires » ou « bolcheviks » au mépris bien sûr de toute chronologie, afin de faire mesurer l'imposition sur le passé d'une grille d'intellection postérieure dont les enjeux visent le moment contemporain. »<sup>687</sup>

Cette dimension particulière du temps qu'on retrouve aussi bien dans *Les Onze* que chez Michelet, Jacques Rancière la remarque à l'égard du travail de l'historien, mais d'un point de vue différent de celui de Barthes :

« L'interchangeabilité entre la présence de l'auteur à son discours et son absence dans l'autonomie du déroulement narratif se scelle au présent dans ce discours-récit fondateur. Michelet est l'initiateur de cette révolution dans le système des temps qui caractérise l'écriture de la nouvelle histoire. Non qu'il renonce, pour sa part, aux usages et aux prestiges narratifs du passé simple. Mais il brise le système d'oppositions qui l'opposait au présent des déclarations, commentaires ou maximes. Il l'efface insensiblement au profit du présent pour marquer l'immanence du sens à l'événement. »<sup>688</sup>

La différence de l'approche de Rancière vient du fait qu'il trouve le travail de Michelet un « récit anti-mimétique de l'histoire », un exemple canonique de la mise au pouvoir

---

<sup>687</sup> VIART Dominique, « Pierre Michon, *Les Onze* : Tableau d'historiographie littéraire », in : *Michon lu et relu*, op.cit., p. 237.

<sup>688</sup> RANCIÈRE Jacques, *Les mots de l'histoire. Essai de poétique de savoir*, Paris, Seuil, coll. « Points », 2014, pp. 82-83.

démocratique du peuple en ce qui concerne l'historiographie moderne, ce qui rend révolutionnaire l'œuvre de Michelet :

« Détruire le primat de la *mimesis* était l'exigence commune pour que la démocratie s'arrache au règne de la parole excessive et pour que l'histoire de la vie profonde des masses succède à la chronique royale. C'est ce qu'opère le récit fondateur. Il fait passer la « parole des pauvres » d'un régime de sens à un autre, celui où la voix du peuple n'est plus celle des orateurs. Aux guillemets qui donneraient la parole à un peuple de théâtre, répétant les stéréotypes de l'amour de la patrie, Michelet substitue un récit, le récit de cet amour que ne dit aucune lettre d'amour : un récit anti-mimétique. »<sup>689</sup>

Ainsi :

« Michelet invente l'art de faire parler les pauvres en les faisant taire, de les faire parler comme muets. »<sup>690</sup>

*Les Onze* est bien analysable de ce point de vue ; en effet, dans un sens, ce roman est l'histoire d'un peuple privé de parole - et, dans la première moitié du texte, de pouvoir - qui arrive enfin à la parole et au pouvoir dans la deuxième moitié. C'est un peuple auquel le narrateur fait allusion tout au long de la première moitié, notamment lorsqu'il raconte les conditions dures au cœur desquelles ils sont obligés à travailler ou quand il mentionne brièvement la culture populaire de l'époque pour désigner la présence ignorée du peuple. Ce même peuple dont les représentants sont les onze membres du Comité occupe la scène du roman dans la deuxième moitié surtout lors de la scène de commande où il commence pour la première fois à parler. Jusqu'à cette scène le peuple semble complètement muet bien que pourtant capable de réagir devant les situations qui lui arrivent.<sup>691</sup> C'est dans cette scène que ce même peuple commence à s'exprimer par une parole noble et un ton hautain qui appartenaient auparavant à la personne du roi. C'est d'ailleurs la scène la plus théâtrale du roman où le regard du narrateur flotte à même le décor, les personnages et leurs dialogues. Pourtant, de cette proximité ne résulte jamais une représentation mimétique de la scène. Autrement dit, malgré le cadre théâtral de cet épisode, ce qui importe au narrateur c'est de transmettre le plus rapidement et brièvement possible le sens de ce déroulement d'actes et de paroles. De cet angle aussi, l'approche de Michon évoque celle de Michelet :

---

<sup>689</sup> *Ibid.*, p. 87.

<sup>690</sup> *Ibid.*, p. 78.

<sup>691</sup> La scène où un limousin séduit la mère du narrateur est un exemple clair de cette capacité.

« C'est Michelet en effet qui opère cette révolution par laquelle le récit de l'événement devient le récit de son sens. Il le fait exemplairement dans l'exhibition de l'historien, tenant les lettres et se mettant à même de nous *raconter* non leur contenu mais le sens de leur contenu ; de nous raconter ce sens au lieu de le produire comme l'*explication* du contenu du récit. »<sup>692</sup>

Rancière dans l'extrait ci-dessus souligne aussi la présence de Michelet tout au long de son *Histoire*. C'est un autre point où se croise le style de Michon et celui de l'historien. Tout comme Michelet, le narrateur des *Onze* est omniprésent dans l'histoire qu'il raconte. Aux environs de la fin de cette histoire, comme nous l'avons déjà remarqué, il imagine une scène dans laquelle l'historien se rend à Saint-Nicolas. Ainsi, l'historien devient l'un des personnages principaux du roman, bien que sur un mode plutôt halluciné :

« [...] Michon vampirise Michelet, l'entraîne dans une folle sarabande. Moins encore qu'à la mauvaise foi, l'exégèse fictive du tableau ressortit à l'ivresse herméneutique, à l'hallucination rétrospective : littéralement emporté par sa propre fiction, le Michelet que réinvente Michon pour l'occasion est bien plus proche de rêverie baudelairienne au haschisch que des méthodes de l'histoire positiviste. »<sup>693</sup>

Pourtant, son rôle ne s'arrête pas à ce point. En effet, à part la personne de Michelet, son œuvre est citée, implicitement ou explicitement, tout au long du roman, notamment dans la dernière partie. Comme le note Viart :

« En confrontant le texte des *Onze* et *Œuvres complètes* de Michelet, on constate que l'intertexte principal ne se résume pas à *L'Histoire de la Révolution*, comme on pourrait le croire, mais suppose aussi la lecture du *Peuple* (plusieurs fois mentionné dans le livre), de *Géricault* (cf. *infra*) et surtout du *Journal*. »<sup>694</sup>

Encore selon Viart :

« [...] la houppelande « *couleur de fumée d'enfer* » dont il est impossible de démêler si elle est noire, rouge, anthracite ou chocolat » (p. 79 ; voir aussi p. 83, p. 115), que l'écrivain prête à Corentin et qui devient, au fil des pages, son emblème, c'est à Michelet qu'il l'emprunte [...] »<sup>695</sup>

---

<sup>692</sup> *Ibid.*, p. 82.

<sup>693</sup> FARRON Ivan, *L'appétit limousin. Les Onze de Pierre Michon*, Lagrasse, Verdier, 2011, pp. 15-16.

<sup>694</sup> VIART Dominique, « Pierre Michon, Les Onze : Tableau d'historiographie littéraire », art.cité, p. 227.

<sup>695</sup> *Ibid.*, p. 229.

Les empreints de Michon à Michelet vont au-delà des allusions qu'il parsème ici et là dans son roman pour faire, sur un autre registre, croiser deux styles distincts :

« Et la proximité est grande entre son style et celui de l'écrivain [Michon]. D'une part parce que l'auteur des *Onze* puise chez l'historien des crypto-citations, plus ou moins reformulées, [...] mais aussi parce qu'il lui emprunte des rythmes, des saccades, des reprises. [...] Aussi est-il difficile de distinguer des pastiches et des parodies, ou des jeux avec la référence intertextuelle, tant le style de Michelet paraît souvent naturel sous la plume de Michon. »<sup>696</sup>

### 1-2-3 : La dimension mythique et anthropologique de l'Histoire dans *Les Onze*

À part son lien ténu avec la société et l'art, l'Histoire dans *Les Onze* véhicule un véritable sens mythique et anthropologique dont l'expression la plus directe se trouve dans le fragment final du roman, à savoir les quatre dernières pages (134-137). Il s'agit d'une analogie compliquée établie entre le visage des onze membres du Comité tant qu'ils sont peints sur le tableau de Corentin et des animaux mythologiques surtout le cheval :

« Ces têtes esseulées et perchées vous font penser à quelque chose, quelque chose de plus ancien et de moins conjecturel que des têtes coupées au bout d'une pique, comme on l'a trop dit. »<sup>697</sup>

Cette analogie entre les hommes politiques et les animaux soulève le côté bestial de l'Histoire dans ses origines les plus lointaines. Comme le dit Viart :

« Si pour Bismarck, comme le rappelle Claude Simon en exergue de *L'Invitation*, « le seul facteur permanent de l'Histoire, c'est la géographie », il semble bien que pour Michon ce soit l'anthropologie, et les pulsions essentielles de l'homme, par où il participe encore des fureurs archaïques, des désirs premiers et des anciennes sauvageries dont l'Histoire n'est que le produit ultime, ou l'ombre portée. »<sup>698</sup>

Comme le rappelle Barthes :

« Or toute Histoire pourvue d'un terme est un mythe. Chez Michelet, le terme est à la fois fin et principe, car la Révolution saisit en retour toute l'Histoire antérieure et lui donne sa forme. »<sup>699</sup>

---

<sup>696</sup> VIART Dominique, « Pierre Michon, *Les Onze* : Tableau d'historiographie littéraire », art.cité, p. 229.

<sup>697</sup> MICHON Pierre, *Les Onze*, op.cit., pp. 134-135.

<sup>698</sup> VIART Dominique, « Pierre Michon, *Les Onze* : Tableau d'historiographie littéraire », art.cité, p. 239.

<sup>699</sup> BARTHES Roland, « Michelet, l'Histoire et la mort », art.cité, p. 114.



Ainsi, à part les similitudes déjà soulignées, on peut noter un autre point commun entre Michon et Michelet. C'est que chez les deux, aux dires de Barthes, « le terme est à la fois fin et principe ». La descente aux enfers de l'Histoire qui marque le fragment final du roman n'est au fond qu'une saisie en retour de toute l'Histoire antérieure, ce qui aboutit à lui donner sa propre forme. Comme le remarque Laurent Demanze :

« Il y a dans cette figuration quelque chose comme un renversement anachronique, puisque ce désir de fabriquer le futur d'une postérité est dit à travers une chasse archaïque, et l'ambition d'entrer dans l'histoire est ramenée à un geste préhistorique. »<sup>700</sup>

#### 1-2-4 : La participation de Corentin à la Terreur

Au début du roman, François-Élie Corentin est représenté en marge des tenants et des aboutissants historiques de son époque ; cette marginalité remonte à son enfance, lorsqu'il voit, pour la première fois, les limousins enfoncés dans leur travail :

« L'enfant arrêté considère tout cela avec beaucoup d'intérêt, les Limousins noirs, la boue, l'odeur noire [...] François-Élie sans la regarder demande ce que font là ces gens. « Ils refont ce qu'a fait une première fois ton grand-père, dit la mère. Ils font le canal. » Alors l'enfant, avec un regard sérieux et sur un ton d'évidence fâchée : Ceux-là ne *font* rien : ils travaillent. »<sup>701</sup>

La distinction que l'enfant établit entre « faire » et « travailler » dessine déjà le chemin qu'il va parcourir dans l'avenir. Le « faire » renvoie à une forme de création, à l'art, tandis que le « travailler » désigne un acte répétitif et ordinaire. Ce premier contact avec la société de son temps lui montre le côté noir de l'époque où il grandit ; cette noirceur se trouve, d'ailleurs, soulignée dans les adjectifs que le narrateur utilise pour décrire les Limousins : « les Limousins noirs » et « l'odeur noire ». Le contact de François-Élie Corentin avec cette époque se développe au cours du roman ; ainsi, plus loin nous le retrouvons sous l'ordre de David, au service de la Révolution :

« [...] il travaillait au *Comité des arts*, pour la Nation, c'est-à-dire pour David, sous David ; sous les ordres de David il bricolait des statues de la liberté, des niveaux de l'égalité, des bonnets rouges sur des jupettes de Sparte, des ex-voto à Jean-Jacques Rousseau, des fariboles. »<sup>702</sup>

---

<sup>700</sup> DEMANZE Laurent, « Pierre Michon et l'épreuve de la grandeur », art.cité., p. 86

<sup>701</sup> MICHON Pierre, *Les Onze*, op.cit., pp. 66-67.

<sup>702</sup> *Ibid.*, p. 87.

Si lors du premier contact, François-Élie Corentin regarde du dessus la situation des Limousins, à l'époque de la Révolution il se trouve au-dessous de l'ordre nouveau. Pourtant, la relation de Corentin avec le jargon révolutionnaire semble compliquée, voire mélangée à l'hypocrisie et à l'opportunisme, car en vérité il n'y croit point. Sur cette dernière remarque, Stéphane Chaudier écrit :

« Collot le politique et Corentin l'artiste dissimulent le fond de leur pensée ; ils font semblant de croire et ne croient en rien ; car ni Corentin ni Collot ne pensent en effet que la Révolution soit une affaire d'hommes - entendons bien d'êtres humains. »<sup>703</sup>

S'il fabrique les statues de la liberté et de l'égalité, c'est toujours en les « bricolant », ce qui aboutit naturellement aux « fariboles » et non pas aux vraies œuvres d'art. De plus, il est à noter la lutte intérieure au sein du groupe de peintres qui travaillent avec David. Cette lutte représente déjà les conflits dont Corentin va être témoin lors de la commande principale. Il n'est pas vain si l'évocation de ce travail prend place au milieu de la scène de commande. Ainsi, la manière dont Corentin exécute les commandes de David peut fournir une idée assez vague concernant son futur travail sur la commande principale.

Étant donné que cette évocation se place au milieu de la commande principale, il convient de revenir une autre fois à cette scène pour étudier la façon dont le peintre participe à la Terreur. Le peintre y participe en gardant une certaine distance par rapport au déroulement des faits. En effet, tout au long de la scène de commande François-Élie Corentin semble détaché de l'occasion qui justifie sa convocation au siège des membres du Comité. Bien qu'enfin il accepte la commande, il n'arrive pas à dissimuler sa distance par rapport aux idées révolutionnaires :

« Corentin se sentait tout prêt à expédier en deux jours quelque mégère Fraternité ou Égalité. »<sup>704</sup>

Au début de la scène de commande, un passage lapidaire désigne le comportement de Corentin devant les révolutionnaires :

« Eux, ils étaient quatre, ils jouèrent aux cartes sans s'occuper de lui davantage. Corentin se mit à son aise. Il connaissait l'endroit, il y était venu en voisin, en peintre, en citoyen aussi puisque

---

<sup>703</sup> CHAUDIER Stéphane, « Parle-moi de cheveux, de crocodiles et de peinture : cynisme et bestiaire politique dans les Onze », art.cité, p. 61.

<sup>704</sup> MICHON Pierre, *Les Onze*, op.cit., p. 87.

c'était ce masque-là qu'on portait alors, et qu'il avait bien voulu s'en affubler, comme tout le monde. »<sup>705</sup>

D'un côté, les révolutionnaires qui ignorant la présence du peintre continuent leur jeu « sans s'occuper de lui davantage » ; de l'autre, le peintre conscient du fait qu'il vaut mieux de s'affubler du masque à la mode et de se considérer comme « citoyen ». Pourtant, cette apparence révolutionnaire ne dissimule pas la nature monarchique de ce pouvoir nouveau-né :

« Ils offrirent à Corentin du vin de Clamart qu'ils buvaient dans les verres d'aristocrates que les sans-culottes avaient disposés là, devant leurs princes. »<sup>706</sup>

Cette nature s'avère plus visiblement lorsque les révolutionnaires expliquent la commande au peintre :

« L'enjouement sombre s'épanouit : les gages étaient royaux, les délais courts, mais dans ce temps où il peignait très vite, Corentin se sentait tout prêt à expédier en deux jours quelque mégère Fraternité ou Égalité. Et que dois-je peindre ? dit-il. Cette fois il regarda Proli franchement, comme si Proli était un laquais. Proli le regardait de même. »<sup>707</sup>

À part la persistance de la monarchie que nous pouvons désigner dans certains adjectifs et noms du passage ci-dessus («royaux » et « laquais »), il y est aussi question de l'idéal révolutionnaire représenté par les allusions empreintes du sarcasme aux emblèmes de la Révolution (« Fraternité » et « Égalité »).

À vrai dire, il s'agit d'un opportunisme mutuel ; Corentin accepte de réaliser la commande car la somme qu'on lui propose est exubérante. En revanche, les « sans-culottes » comptent sur lui pour produire l'effet essentiellement politique qu'ils veulent voir sur le tableau commandé.

Toutefois, il existe un vide mystérieux en ce qui concerne l'accomplissement de la commande, car le narrateur reste silencieux sur les moments de la création des *Onze*. Comme le remarque Audi :

« Si l'année de commande des *Onze*-de-Corentin nous est donnée, en revanche nous en ignorons les dates d'exécution et d'achèvement. Ces précisions manquent d'autant plus singulièrement

---

<sup>705</sup> *Ibid.*, p. 81.

<sup>706</sup> *Ibid.*, p. 86.

<sup>707</sup> *Ibid.*, p. 90.

que le récit de Michon est truffé de dates tout du long. Aussi ne savons-nous pas si le tableau fut terminé ou non avant la fin de la Terreur [...] »<sup>708</sup>

Cet effet d'ellipse vise, avant l'œuvre d'art elle-même, la participation du peintre à l'Histoire. Étant donné que le comble d'une telle participation serait naturellement la création de la toile commandée, l'absence d'un passage qui décrirait la façon dont le peintre arrive à la peindre mène à une absence plus générale, celle de l'importance de l'artiste au temps de la Révolution. En effet, l'artiste dans ce roman se trouve toujours sous la tutelle du pouvoir. Cette présence, on peut la discerner, bien qu'en ombre, dans la première page du livre où Corentin est représenté pour la première fois « dans le cortège des noces de Frédéric Barberousse ». De même, si David (en tant que représentant de la peinture de l'époque) gère une équipe d'artistes au service de la Révolution, sa participation directe aux actes politiques se borne à parapher les décrets révolutionnaires, son rôle le plus élevé étant d'avoir « l'oreille de Robespierre ». Donc, ce n'est pas par hasard si le narrateur ignore totalement les moments de la création des *Onze*. Dans une situation troublée comme la Révolution l'art se place derrière la politique, suit celle-ci et si d'ailleurs trouve des possibilités pour se révéler, c'est toujours sous l'égide des hommes politiques.

---

<sup>708</sup> AUDI Paul, *Terreur de la peinture, peinture de la Terreur. Sur Les Onze de Pierre Michon*, op.cit., p. 31.

## CHAPITRE 2

### **Le peintre dans l'histoire de l'art**

L'artiste dans l'œuvre de Michon est soumis à un rapport plus ou moins ténu avec l'histoire de l'art et l'histoire littéraire. Au sein de ce rapport, la place du peintre semble privilégiée. Pour définir cette place, Michon se fonde, d'une part, sur les ressources historiques et biographiques et, d'autre part, sur sa propre conception en ce qui concerne l'activité artistique. À cela, il convient d'ajouter la doctrine artistique qui domine une époque, doctrine à l'égard de laquelle le peintre devrait réagir positivement et négativement :

« [...] en tant que sujet créateur donné, l'artiste utilise la forme artistique qu'il trouve toute prête pour exprimer quelque chose de personnel ; d'une certaine manière, ce quelque chose doit donc se rattacher à l'idéologie artistique ou culturelle dominante, faute de quoi l'artiste ne pourrait l'exploiter, mais il doit aussi s'en distinguer, sinon l'artiste n'aurait pas besoin de cette idéologie pour réaliser une œuvre personnelle. »<sup>709</sup>

Dans ce chapitre, nous mettrons l'accent sur ces mêmes prises de position qui, dans le cadre d'une époque donnée, orientent (ou désorientent) toutes les tentations esthétiques notamment sous la forme des transgressions totales visant l'invention d'une nouvelle conception picturale.

Le premier texte qui met en place un tel rapport est *Vie de Joseph Roulin*. Dans les premières pages de ce récit, le narrateur mentionne certaines figures de l'univers artistique de l'époque :

« Je crois qu'il en reçut quelques lettres de Saint-Rémy. Et leur signataire comme d'habitude, comme à Théo son frère qui avait des sous, comme à Gauguin ou Guillaumin et Bernard qui avaient le chic de la peinture, choses qu'il n'avait pas [...] au jaune de Delacroix qu'on a tant de mal à attraper [...] »<sup>710</sup>

Le passage ci-dessus montre la distance qui sépare Van Gogh de ses contemporains. Van Gogh n'a ni la richesse des peintres comme Gauguin ou Bernard, ni la maîtrise picturale d'un Delacroix. Cette distance le pousse à créer sa propre « coopérative des artistes, le nouveau Salon des Indépendants ». Pourtant, comme nous l'avons déjà remarqué, il n'arrive pas à réaliser ce projet. Malgré cet échec, il ne s'incline pas devant la doctrine picturale dominante

---

<sup>709</sup> RANK Otto, *L'art et l'artiste. Créativité et le développement de la personnalité*, op.cit., p. 34.

<sup>710</sup> MICHON Pierre, *Vie de Joseph Roulin*, op.cit., p. 15.

du temps ; il continue, bien que tout seul, à réaliser une nouvelle forme de peinture. C'est ainsi que Roulin trouve en lui l'incarnation même d'une théorie de l'art :

« Il faut dire qu'il était servi, Roulin : ce qu'il avait sous les yeux était un mirage plus fort que le Grand Soir. Il avait devant lui, dans ces petits champs de melons, à la table du dimanche et sur les boulingrins de la place Lamartine, une espèce d'abstraction faite chair, l'incarnation de la théorie des beaux-arts telle que les romantiques la concoctèrent, que d'autres écoles affinèrent, qui nous tient, un pur produit des livres et qui pourtant vivait, souffrait ; qui avait si dévotement cru à la théorie qu'il était devenu théorie, qu'il en était presque à la hauteur ; qu'il en mourait. »<sup>711</sup>

Ainsi, Van Gogh est représenté comme issu des théories de l'art depuis le romantisme jusqu'à l'impressionnisme. Michon dit à ce propos :

« [...] Van Gogh est l'incarnation d'un art et d'une théorie des arts à un moment donné, à ce moment où les arts deviennent fous et solitaires, où ils s'engouffrent dans le solipsisme dont on n'est pas sorti. »<sup>712</sup>

Selon lui, à l'époque de Van Gogh :

« [...] les arts [...] entrent dans ces grandes procédures qui font bouger la pensée et le corps social. Ils deviennent autre chose que ce divertissement qu'on y voyait durant tout l'Ancien Régime, et même après la Révolution on ne savait pas très bien ce qu'allaient être les arts de la République. »<sup>713</sup>

Le regard naïf de Roulin joue un rôle principal dans la représentation de ce changement :

« Ce solipsisme, ce goût de la rupture, j'ai voulu les aborder à travers Roulin, ce facteur révolutionnaire, communard, habité d'un rêve de communauté mondiale : sa visée rencontrait celle de Vincent tout en étant radicalement autre. »<sup>714</sup>

L'écho des propos de Michon se trouve dans un passage de *Vie de Joseph Roulin* où cette nouvelle conception de l'art devient l'objet de la réflexion du narrateur :

« [...] Joseph Roulin, qui n'entendait rien aux beaux-arts et ne trouvait pas la peinture de Van Gogh bien jolie en somme, y entendait tout s'il avait aperçu que les arts de cette fin de siècle,

---

<sup>711</sup> *Ibid.*, p. 41.

<sup>712</sup> MICHON Pierre, *Le roi vient quand il veut*, op.cit., p. 33.

<sup>713</sup> *Ibid.*, p. 51.

<sup>714</sup> *Ibid.*, p. 33.

l'art comme on dit, ajoute à l'opacité du monde, et agite jusqu'à la mort ses trop crédules serviteurs, dans une danse violente, peut-être enjouée, féroce, dont le sens fait défaut. »<sup>715</sup>

Selon Elisabeth Arnould :

« Le geste de Michon porte [...] à l'extrême un questionnement de l'art qu'a déjà largement mise en œuvre la pensée des deux derniers siècles. Il répète en quelque sorte ce que de savants auteurs ont déjà tenté d'explicitier : à savoir que l'art moderne est « impossible », qu'il échappe à toute compréhension comme à tout éclairage critique. »<sup>716</sup>

Comme l'explique Arnould, le regard de Roulin s'oppose à ce geste :

« [...] il [Roulin] est bien incapable de suivre ces théories [les théories modernes de l'art] dans leur interprétation, voire leur « résolution », dionysiaque ou mythique, de la catastrophe artistique. Incapable de lire dans cette catastrophe autre chose que l'excès illisible d'une violence, incapable, autrement dit, de lui attribuer une quelconque dignité ontologique et d'en faire, comme les penseurs post-romantiques cet « irreprésentable » que l'art prenait en charge, il n'y voit que l'impensable accident de sa rupture. »<sup>717</sup>

Le regard de Roulin représente en outre la réaction des premiers spectateurs de la peinture impressionniste qui ne prenaient pas tellement au sérieux le changement esthétique radical à venir :

« Il faut être en effet attentif à l'accent que met ici Michon sur ce qui fait, pour lui comme pour d'autres, l'essence de la peinture van goghienne : sa volonté de refléter à nu, sans voile ni médiation, une lumière que les impressionnistes eux-mêmes n'osaient peindre sans la diffracter. » (VR 36). »<sup>718</sup>

Ce changement n'est, au fond, qu'une représentation artistique de l'idée républicaine dont Roulin est paradoxalement épris. À vrai dire, autant la république qu'il cherche est révolutionnaire et anarchiste, autant l'art qu'il accepte est démodé et rétrograde. Le narrateur, dans les passages que nous avons cités plus haut, soulève la distance entre la théorie de l'art moderne dont Van Gogh est l'un des pionniers et l'idée ancienne de la représentation (*Mimesis*) dominant les réflexions de Roulin sur l'art. Sur le concept de l'art dans *Vie de*

---

<sup>715</sup> MICHON Pierre, *Vie de Joseph Roulin*, op.cit., pp. 41-42.

<sup>716</sup> ARNOULD Elisabeth, « Portrait de l'artiste en facteur », art.cité, pp. 98-99.

<sup>717</sup> *Ibid.*, p. 118.

<sup>718</sup> *Ibid.*, p. 101.

*Joseph Roulin* aussi bien que dans « Dieu ne finit pas » et sa relation avec la pensée moderne, Jean Kaempfer écrit :

« Artaud, Bataille : l'avant-garde littéraire des années 1970 prisait beaucoup ces modernes radicaux [...] c'est à eux que Michon pense en particulier, je n'en doute pas, lorsqu'il présente Van Gogh, via Joseph Roulin, comme « l'incarnation de la théorie des beaux-arts telle que les romantiques la concoctèrent, que d'autres écoles affinèrent, qui nous tient » (JR 37). De cette théorie (qui s'est donc aiguisée chez Artaud et Bataille), on trouve une formulation convaincue dans *Qu'est-ce que la philosophie ?* L'ouvrage de Deleuze et Guattari paraît en 1991, peu après *Joseph Roulin* et *Maîtres et serviteurs*. On y trouve l'idée - explicitement référée au *Van Gogh* d'Artaud - que l'art s'institue dans le plan de son « matériau » : c'est là sa « condition de fait ». Mais les auteurs ajoutent une condition de droit : ce que l'art conserve, dans l'élément de son matériau, c'est « un bloc de sensations ». En effet, pour Deleuze et Guattari, l'art n'a pas grand-chose à voir avec la *mimesis*, la représentation ; dès lors qu'il s'incarne dans un matériau - un « matériau qui monte irrésistiblement et envahit le plan de composition des sensations mêmes, jusqu'à en faire partie ou en être indiscernable », l'art nous arrache délibérément à l'univers confortable construit par nos perceptions et affections quotidiennes : de cet univers familier, l'art, « avec les moyens du matériau, [...] extrai[t] un bloc de sensation, un pur être de sensation » qui ne fait acception de personne ; les percepts et les affects, dans la monumentalité de l'œuvre d'art, tiennent debout tout seuls, ce sont « des êtres autonomes et suffisants » ; l'art impose un vitalisme « impersonnel » (l'adjectif est de Bataille, à propos de Manet) qui met à mal nos conventions vitales ; voire, nous apporte la peste - cette libération des humeurs, comme Artaud la voulait pour le théâtre. Si j'ai insisté sur la définition biface de l'art dans *Qu'est-ce que la philosophie ?* - l'art comme sensation et comme matériau -, c'est que Michon est sensible lui aussi au choc déstabilisant dont cette définition très moderne est le chiffre. Ainsi, dans *Vie de Joseph Roulin*, le passage « catastrophique » de l'art dissout les identités reçues : d'un côté, il vampirise la personne de Van Gogh et la destine ainsi « au cabanon » ; de l'autre, poussant à bout l'ambition mimétique, il laisse sur la toile des « pays informes » et des « visages méconnaissables » - des blocs de sensations « ruisselant d'apparences trop nombreuses, inhabitables » (JR 36). Le jeune Goya, dans « Dieu ne finit pas », est lui aussi confronté au choc impersonnalisant de la peinture. Cela se passe au palais du Prado, dans une antichambre où sont accrochées les Vélasquez : dans le tourbillon des couleurs, les figures humaines se défont, un



vent noir semble-t-il les traverse et les fait vagues. Un mouvement panique emporte le sujet des tableaux ; l'intention représentative se dissout dans un galop d'essences sensibles [...] »<sup>719</sup>

Les trois récits de *Maîtres et serviteurs* abordent, de diverses façons, l'histoire de l'art et la place que l'artiste y occupe. En effet, si dans *Vie de Joseph Roulin* il s'agit d'une pure invention théorique, invention qui d'ailleurs ne trouve son écho qu'après la mort du peintre, dans *Maîtres et serviteurs* le rapport de celui-ci avec l'histoire de l'art est multiforme.

« Dieu ne finit pas », comme nous l'avons déjà remarqué, traite seulement la première partie de la vie artistique de Goya. Cette partie commence longtemps avant la rencontre de Goya avec Bayeu ; dans cette période, il est influencé par des peintres comme Tiepolo et Zurbarán ou encore Mengs ou de Giaquinto. À propos de cette période, Tzvetan Todorov écrit :

« Or une mode se répand à cette époque en Espagne, et en particulier dans les cercles aristocratiques ou proches de la cour, qui consiste à mettre en valeur les travaux et les festivités populaires, les amusements ou simplement les manières de s'habiller des jeunes gens de condition modeste, les majos et les majas. C'est en somme l'équivalent espagnol des fêtes galantes que Watteau a introduites dans la peinture européenne au début du XVIII<sup>e</sup> siècle. Goya, lui-même issu d'un milieu populaire, maîtrise rapidement le style de ces tableaux et devient le meilleur dans le groupe de peintres qui les exécutent. »<sup>720</sup>

Todorov dans ce même essai (*Goya à l'ombre des Lumières*), chapitre « Une théorie de l'art », propose une lecture pertinente de ce qui pourrait être nommée « la théorie picturale de Goya » à cette période :

« Goya rejette d'abord le dogme de l'imitation-copie, déjà sérieusement ébranlé depuis quelque temps, et rejoint les artistes qui, plutôt que de chercher la ressemblance exacte entre leurs œuvres et les créatures naturelles, veulent imiter le Créateur suprême, Dieu ; ils ne doivent plus aspirer à la similitude des formes mais à l'analogie des actes qui les produisent. Goya ne renonce pas pour autant à la conception de la peinture comme connaissance du monde, mais, insiste-t-il, il s'agit d'une connaissance spécifique, irréductible à celle que produisent les sciences. »<sup>721</sup>

---

<sup>719</sup> KAEMPFER Jean, « Pierre Michon et la théorie de l'art », in : Pierre Michon. *La lettre et son ombre*, op.cit., pp. 30-31.

<sup>720</sup> TODOROV Tzvetan, *Goya à l'ombre des Lumières*, Paris, Flammarion, 2011, pp. 16-17.

<sup>721</sup> *Ibid.*, p. 31.

Ensuite, Todorov analyse respectivement les trois idées qui marquent, selon lui, la théorie de de l'art de Goya :

« Ces trois idées entretiennent des rapports différents avec les doctrines du passé. La première s'est progressivement imposée à la conscience des artistes et des connaisseurs depuis l'époque de la Renaissance, et elle a trouvé une nouvelle impulsion, au début du XVIII<sup>e</sup> siècle, dans la philosophie de Leibniz qui a introduit la notion de « mondes possibles », parallèles au monde existant mais différents de lui. Le but du créateur est d'imiter, non la nature visible, les formes matérielles qu'il perçoit autour de lui, mais le processus de création lui-même. L'artiste crée un microcosme analogue au cosmos, mais qui en reste séparé ; c'est pourquoi, disait Leon Battista Alberti, théoricien des arts du XV<sup>e</sup> siècle, « peignant ou sculptant des êtres vivants, il se distingue comme un autre dieu parmi les mortels ». Les créateurs s'assimilent au Créateur.

La deuxième idée, celle de l'art comme connaissance, sans être ignorée par les penseurs contemporains, ne participe pas du courant principal de l'esthétique au XVIII<sup>e</sup> siècle, où l'on se préoccupe avant tout de prôner l'autonomie de l'art et d'ériger la beauté en principe structurant de l'œuvre. Goya reste entièrement étranger à ces préoccupations, dans son manifeste comme dans les œuvres qu'il produira au cours des décennies suivantes. On ne trouve pas chez lui de souci purement esthétique ni d'aspiration spécifique au beau : il cherche avant tout à saisir la vérité du monde, celui qui l'entoure comme celui de son esprit. Mais il reste conscient en même temps que cette connaissance est *sui generis* et ne se confond pas avec celle des scientifiques, c'est une « connaissance sensible », aurait-il pu dire avec Alexandre Baumgarten, l'inventeur, au milieu du XVIII<sup>e</sup> siècle, du mot « esthétique » [...]

Si la première grande idée [...] de Goya est en accord avec l'esprit du temps, et la seconde, légèrement anachronique (mais présente dans les esprits les plus sagaces des Lumières), la troisième est franchement révolutionnaire et annonce les mutations artistiques à venir : « il n'y pas de règles en peinture », « il faut laisser chacun suivre l'inclination de son esprit », « laisser libre cours au génie des étudiants » ! Sans crier gare, Goya formule avec fermeté un principe que personne autour de lui n'ose proclamer tout haut. »<sup>722</sup>

Y-a-t-il des indices correspondant à ces trois idées dans le récit de Michon ? Il semble que oui ; en effet, si nous nous focalisons sur la scène où Goya contemple les peintures de Vélasquez, nous pouvons y trouver des signes visant déjà un changement total chez le jeune peintre :

---

<sup>722</sup> *Ibid.*, pp. 31-33.

« Il avait trente-deux ans, le petit fétu, quand il fut une bonne fois emmené là-dedans [...] dans quoi le petit Goya s'apprêtait à ramer pour toujours, non pas avec ces rames de frêne avec quoi hier il étalait des bleus Tiepolo, mais avec des rames de plomb. »<sup>723</sup>

Comme le note Ivan Farron :

« [...] Goya est habité par une idée de la peinture qui le distingue de ses maîtres, les superficiels Mengs et Bayeu, se contentant de trouser des plafonds avec des cieux peints. L'imitation du bleu Tiepolo résume cette activité picturale, réduite à un savoir-faire dépouillé de toute substance. »<sup>724</sup>

Goya en s'éloignant du style italien découvre brusquement un nouvel art. Son premier contact avec les tableaux de Vélasquez témoigne de cette découverte ; celle-ci est exprimée, d'emblée, par l'abondance du point d'interrogation aussi bien que par le contraste entre la lumière et l'obscurité :

« Il n'y a là guère que peintures, pourtant. Quel soleil disparaît ? Qu'est-ce qui fait de poix cette antichambre où la lumière à monceaux entre, où de tableau à tableau s'ébattent les beaux bleus, les rouges, les blancs de jasmin et ces torrents de perles, tout ce gris ombrant le blanc ? C'est quelque chose là-dessus d'immobile, dites-vous, mais pourquoi alors cela tourne-t-il autant, pourquoi tout cela d'immobile et de las s'enroule-t-il furieusement dans de plus en plus d'ombre, au galop ? [...] vous voyez bien qu'ils ne bougent pas, ce sont des cheveux de bois pour petits infants. Et non, les vertugadins ne tournent pas non plus avec leurs petites poupées dedans, elles sont si malheureuses, voudriez-vous qu'elles dansent ? D'où vient alors tout ce vent ? Pas des sierras mortes peintes là-bas, et ces arbres ils sont aussi las que les hommes, ils ne bougeraient pas d'une feuille dans la tempête du Jugement. C'est ce noir peut-être qui galope et qui vente, tout ce noir derrière et devant, et tout ce noir dans les corps, qui les traverse, les troue, les vide, cet air ou ce plomb dans la peau mal finie des infants, des comtes-ducs, de Philippe IV et des nabots qu'il fit comtes. »<sup>725</sup>

C'est une création ex-nihilo qui s'impose subitement au jeune Goya. Cette nouvelle réalité se situe à la fois à l'intérieur et à l'extérieur du tableau. C'est ainsi que les gestes des personnages peints lui semblent marqués contradictoirement par l'immobilité et le mouvement. Comme le dit Jean-Pierre Richard :

---

<sup>723</sup> MICHON Pierre, *Maîtres et serviteurs*, op.cit., pp. 42-43.

<sup>724</sup> FARRON Ivan, *Pierre Michon. La grâce par les œuvres*, op.cit., p. 58

<sup>725</sup> MICHON Pierre, *Maîtres et serviteurs*, op.cit., pp. 41-42.

« Et c'est en effet à partir de l'idée de chute - la chute, ce produit d'une pesanteur creusante, ce mixte, catastrophique, de mobilité et de sidération - que Pierre Michon, dans la dernière partie de son essai, va lire toute la peinture de Vélasquez (un Vélasquez révélé par Goya), puis esquisser derrière lui, un petit paysage de l'art occidental. »<sup>726</sup>

Ce que Goya a déjà peint est proche de l'artisanat. Les produits de cet artisanat sont, certes, figés, voire morts ; il suffit de souligner la brièveté de la description de ces tableaux : « [...] des fusils et des cailles, des grappes, un jambon sous des arbres, avec des bleus fins et des roses, des rouges attendus mais qui font mine de surgir [...] »<sup>727</sup> Bref, une nature morte. A *contrario*, dans le passage ci-dessus il existe une âme qui fait s'entretenir tous les détails, tous les morceaux de la description. Cette âme est illustrée, d'un côté, par le vent qui symbolise le passage du temps et, de l'autre, par le noir, couleur qui s'oppose d'ailleurs à la clarté des tableaux du jeune Goya. Elle marque les paysages et les portraits que découvre Goya dans l'antichambre et les rend dotés d'une vie particulière ; celle-ci est représentée par les verbes tels que « s'ébattre », « tourner », « s'enrouler », *etc.* Ainsi, Goya découvre « un monde possible », et non une représentation simpliste de la réalité. Le passage ci-dessus est aussi représentatif de « l'art comme connaissance » en opposition à « l'art comme science » de la Renaissance :

« Dans ce premier état du corps et du paysage goyesque, deux thèmes apparaissent plus importants, et sans doute plus originels que d'autres : l'*emportement* et le *mélange*. Pourquoi et comment le mélange ? Parce qu'il s'inscrit à l'encontre de toute une tradition de vie et de pensée qui remonte, dans ce qu'elle a de meilleur, aux grands inventeurs de la culture renaissante. Une place pour chaque chose, chaque chose à sa place, chaque objet se distinguant très précisément des autres, se découpant sur eux, et s'ordonnant finalement dans la perspective, aussi bien sensible que mentale, d'un univers conduit par la raison. »<sup>728</sup>

« Je veux me divertir » se base, comme nous l'avons déjà noté, sur le rapport équivoque entre le recto et le verso d'une œuvre, aussi bien que d'une vie. Ainsi, l'œuvre connue de Watteau est considérée comme un voile pour dérober l'essence de son art. L'important, dans ce récit, est cette même essence, celle que le narrateur nomme « le recto, l'origine, la peinture scélérate et extasiée » :

---

<sup>726</sup> RICHARD Jean-Pierre, *Chemins de Michon*, op.cit., p. 69.

<sup>727</sup> MICHON Pierre, *Maîtres et serviteurs*, op.cit., p. 33.

<sup>728</sup> RICHARD Jean-Pierre, *Chemins de Michon*, op.cit., p. 61.

« Ce n'était pas grand-chose, en vérité ; seulement des femmes toutes nues au comble du désir, larges et manifestes, ampoulées comme des Rubens, jouissant avec emphase sur un tapis de robes volantes chues et de feuilles, au fond de ces bois dont il avait toujours peint l'orée. »<sup>729</sup>

Ces images contiennent des éléments en lien direct avec l'autre face de l'œuvre ; le narrateur n'oublie pas de signaler le fait que ces scènes sont figurées sur un arrière-plan différent de celui du « recto », « au fond de ces bois dont il avait toujours peint l'orée. » Dans ce sens, « le fond du bois » désigne le fond de l'œuvre et « l'orée » est sa face habituelle. Mais par là nous voulons déduire un autre point, plus important, celui qui concerne le rapport intime entre deux récits, l'un dominant et l'autre dominé. Le récit dominant est, certes, celui fabriqué par l'histoire de l'art au sujet de ce peintre. En revanche, le récit dominé est celui que le texte de Michon met en scène. La scène ci-dessus est le lieu où ce rapport se renverse. Ce renversement n'aboutit pourtant pas à écarter totalement le récit dominant ; en effet, il contient des signes qui renvoient à la peinture officielle de Watteau. Dans le passage ci-dessus, c'est l'accent mis sur « l'orée de bois », image que nous trouvons dans un certain nombre des tableaux de Watteau, qui noue ce lien avec le récit dominant et qui intègre ce récit au récit dominé pour que celui-ci devienne, à son tour, dominant. Ce procédé se développe davantage à la suite de la même scène :

« [...] et là, débâclées par ses soins, son désir, sa touche, elles pivotaient, elles offraient à rien encore une fois, au vent des parcs, au soir qui vient, le tumulte de leur bouche, la convulsion de leur reins, et tout ce blanc jailli depuis l'œil blanc jusqu'au ventre. Elles fuyaient. Et bien sûr ce n'étaient plus les petites pirouettes, les petits chuchotis atermoyants qui courent dans les menuets, les *peut-être*, les *tout à l'heure*, les *nous verrons*, qui inlassablement ricochent d'assemblées champêtres en concerts ; c'était la grande dérobaie pour de bon, le *tout de suite*, le *maintenant*, et en même temps le cri, qui certes éclatait et rutilait, s'élevait tout droit jusqu'à la cime des arbres comme si c'était midi même qui criait [...] »<sup>730</sup>

Le narrateur déambule entre les deux récits que nous avons remarqués plus haut ; en effet, il commence par les détails des peintures « scélérites » pour évoquer ensuite les traits liés à la peinture officielle de Watteau, traits comme « les petites pirouettes, les petits chuchotis atermoyants qui courent dans les menuets » et, plus manifestement, les voix des amoureux : « les *peut-être*, les *tout à l'heure*, les *nous verrons* ». De ces voix, il fait un pont vers ce que celles-ci auraient pu être, des voix plus accueillantes, plus indulgentes, plus impatientes : « le

<sup>729</sup> MICHON Pierre, *Maîtres et serviteurs*, op.cit., p. 76.

<sup>730</sup> *Ibid.*, p. 77.

*tout de suite, le maintenant* ». Mais ces voix sont couvertes d'un cri qui découvre, pour sa part, l'autre face de l'œuvre de Watteau. Ce cri résonnant d'ailleurs dans quelques autres textes de Michon<sup>731</sup> est, en vérité, le cri de l'origine :

« Ce cri ou ce silence prodigieux qui régnait dans l'aile sud, le cri intense des femmes qu'au début nous entendons, dans la terreur et l'asphyxie, quand nous apparaissions dans ce monde qui nous ne remboursera pas. »<sup>732</sup>

En tant qu'origine, ce cri est le point vers lequel s'oriente tout le travail pictural de Watteau. En dessinant ce cri, le peintre substitue le récit dominé au récit dominant. Pourtant, ce nouveau rapport s'inverse à la fin du récit et revient à son point de départ. Ce qui favorise ce retour, c'est l'autodafé des œuvres clandestines du peintre. Dans ce cadre, l'imitation du geste de Gilles par le narrateur mène à une nouvelle reconnaissance du récit dominant, celui raconté par l'histoire de l'art.

Dans « Fie-toi à ce signe », l'histoire de l'art est mentionnée beaucoup plus manifestement que dans les deux récits qui le précèdent, car dans celui-ci il est question non seulement de deux peintres, mais aussi d'un historien de l'art. Avant d'aborder ce récit, il vaut mieux de jeter un coup d'œil sur l'importance de Vasari dans le domaine de l'histoire de l'art.

Dans la première moitié du XVI<sup>e</sup> siècle, certains historiens ont essayé de rédiger l'histoire de l'art à partir des biographies des grands artistes appartenant aux domaines différents. Toutefois, c'est Giorgio Vasari qui réalise excellemment ce projet. Dans *Vies des meilleures peintres, sculpteurs et architectes*,<sup>733</sup> Vasari est fidèle à la tradition antique de « Vies » ; mais contrairement aux auteurs précédents dont les recueils biographiques contiennent des Vies disparates sans accorder aucune importance aux différences qui séparent les époques et les lieux, Vasari a trouvé un fil conducteur pour structurer l'ensemble des existences traitées, une sorte d'intrigue sous-jacente, une logique implicite qui a offert un fort aspect littéraire à son livre.<sup>734</sup> En même temps, il s'est efforcé de singulariser autant que faire se peut chaque artiste

---

<sup>731</sup> Comme dans « Le ciel est un très grand homme » : « La femme enfin jouit à pleine gorge dans cette cascade de sanglots ou de rires, ce saint blasphème, cette malédiction rayonnante, qui est le bruit du monde, de la génération, de ce que nous sommes. » Voir : MICHON Pierre, *Corps du roi*, op.cit., p. 86.

<sup>732</sup> MICHON Pierre, *Maîtres et serviteurs*, op.cit., p. 78.

<sup>733</sup> La première édition de l'œuvre (après 4 ans de travail), est publiée en 1550 à Florence avec un succès immédiat dans toute l'Italie ; la deuxième édition paraît en 1568 à Venise. À cette dernière édition, Vasari a ajouté la Vie des artistes rendus célèbres entre ces deux dates.

<sup>734</sup> Comme le dit Germain Bazin : « Vasari n'a pas écrit l'histoire de l'art, mais le roman de l'histoire de l'art. » Voir : BAZIN Germain, *Histoire de l'histoire de l'art*, Paris, Albin Michel, 1986, p. 46. La réputation de Vasari

abordé en définissant, d'une manière pertinente, son style personnel et son rôle (principal ou marginal) dans l'histoire de l'art et en racontant les anecdotes transmises d'une génération à l'autre à propos des artistes. Comme le dit Daniel Madelénat :

« Vasari exalte la grandeur monolithique et autonome des artistes qui imposent à leurs contemporains des styles nouveaux. »<sup>735</sup>

L'ordre des *Vies* (commençant par celle de Cimabue et se terminant par celle des trois « phares » du XVI<sup>e</sup> siècle : Léonard de Vinci, Raphaël et Michel-Ange en passant par des figures comme Uccello, Ghiberti, Brunelleschi mais aussi des artistes moins connus) repose sur la doctrine historique et la vision esthétique de Vasari au sujet de l'évolution des arts expliquées dans l'avant-propos du texte. Selon lui, les arts tout comme les produits de la nature passent par trois étapes : l'enfance, la perfection et le déclin. L'art antique a passé son enfance chez les Égyptiens et les Chaldéens ; ensuite, c'étaient les Grecs qui l'ont progressivement amené vers sa perfection, ce qui a eu lieu chez les Romains. Mais durant l'empire de Constantin le Grand, cet art a touché à sa décadence. Cette décadence s'est accélérée après le transfert de l'empire à Byzance et au cours des invasions barbares qui ont causé de graves dégâts sur l'héritage artistique antique. Pourtant, la *maniera greca* a prédominé en Italie jusqu'à ce que, par l'intermédiaire de Cimabue et de Giotto, une nouvelle manière commence à s'imposer sur l'art : la *maniera moderna* ou celle de la Renaissance.<sup>736</sup> Ce qui, avant chaque intrigue possible, comprend les *Vies*, c'est justement cette notion de la Renaissance. Cette nouvelle manière, à son tour, est passée par trois périodes : l'enfance au XIII<sup>e</sup> siècle durant laquelle l'artiste essaie de se débarrasser des manières anciennes ; la perfection au XVI<sup>e</sup> siècle dans les œuvres des grands artistes comme Michel-Ange à qui Vasari a témoigné de son respect le plus profond ; et finalement le déclin que Vasari présentait déjà au moment de la rédaction de son œuvre. Selon Vasari, il y a un rapport spéculaire entre l'histoire et la vie humaine ; comme il le dit dans l'avant-propos de son ouvrage, « L'histoire est vraiment le miroir de la vie humaine. » Cette phrase justifie bien le va et vient constant entre la Vie des peintres et les événements historiques dans les *Vies*.

---

comme le fondateur de l'histoire de l'art est gravement attaquée en 1809 par Carlo Amoretti qui a démontré l'invraisemblance des données historiques de *Vies*.

<sup>735</sup> MADELÉNAT Daniel, *La Biographie*, Paris, PUF, coll. « Littératures modernes », 1984, p. 123.

<sup>736</sup> Vasari est le premier à utiliser ce terme : « *restaurazione delle arti e per dire meglio rinascità* » ; cette petite définition montre bien que chez Vasari, la *Rinascità* est intimement liée à l'art antique.

Le modèle réalisé par Vasari est bientôt devenu l'archétype des Vies d'artiste chez les biographes et les historiens de l'art. Ce modèle se fonde sur le mélange de la vérité historique et des anecdotes attribuées aux artistes (parfois les récits apocryphes) en vue de la construction des Vies, sur l'agencement des Vies conformément à leur ordre chronologique et sur l'ornementation de ces deux couches d'une perception esthétique par rapport au développement de l'art au cours de l'histoire.

Pour en revenir au récit de Michon on peut formuler cette question : quelle est-t-elle l'approche de ce récit à l'égard de cette figure majeure de l'historiographie de l'art ?

Avant tout, il est à noter l'approche inverse de Michon - par rapport à celle de Vasari - au sujet du nom propre :

« L'on comprend mieux alors ce qui oppose Vasari et Michon. Le premier voulait sauver les noms de l'oubli : « Sans écrivain pour en transmettre le souvenir, [les œuvres des peintres] seraient restées inconnues de la postérité, et leurs créateurs également ». L'entreprise du second consiste moins à sauver des noms que des vies et Michon, dans un savoureux renversement, semble prendre plaisir à effacer les noms des peintres dont ne subsistent que les prénoms (Melozzo da Forli, Luca Signorelli). »<sup>737</sup>

La première phrase du récit esquisse la manière dont Michon va représenter Vasari :

« Vasari, c'est-à-dire la légende, raconte que Lorentino, peintre d'Arezzo et disciple de Piero, était pauvre [...] »<sup>738</sup>

Le Vasari de ce récit, en tant que légende, n'est pas celui que l'histoire de l'art nous fait connaître. Il n'est plus une source historique incontestable sur la vie des artistes. Il n'est pas tout à fait fiable, car il existe des choses sur lesquelles il ne dit rien. Comme la suite du texte le suggère, Vasari est plutôt « romanesque », il « raconte », parfois « ne raconte pas » mais « laisse entendre » et c'est pour cette raison qu'« on peut ne pas croire Vasari. » Cette prise de position en ce qui concerne Vasari en particulier et l'histoire de l'art en général autorise Michon à aller encore plus loin, à imaginer Vasari lui-même.

Au début du texte, après avoir à la fois véritablement et faussement cité la *Vie de Piero della Francesca*, le narrateur décrit Vasari « écrivant à l'aise cinquante ans plus tard dans son palais

---

<sup>737</sup> JÉRUSALEM Christine, « *Maîtres et serviteurs* de Pierre Michon : le manteau d'un récit », art.cité, p. 101.

<sup>738</sup> MICHON Pierre, *Maîtres et serviteurs*, op.cit., p. 87.



échevelé de ce même Arezzo » et fait un parallèle implicite entre lui et Lorentino en accentuant le fait que, malgré son talent d'écrivain, Vasari était un peintre « débile » et « sans génie ». Ces informations sont authentiques, affirmées par les biographes qui ont abordé la vie et la carrière du père de l'histoire de l'art. À la fin du texte, le narrateur revient à Vasari qu'il imagine dans l'église d'Arezzo où le chef-d'œuvre de la vie de Lorentino (le tableau représentant saint Martin) aurait dû se trouver :

« Vasari cinquante ans plus tard s'arrêta là, il entra dans cette église de campagne, il ne vit pas le Lorentino, on avait mis à la place quelque chose de plus neuf que Vasari n'aima pas beaucoup ; le Lorentino était dans la sacristie, bien calme avec une chasuble accrochée à son angle en haut ; Vasari n'y entra pas, il n'écrivit pas la *Vie de Lorentino*. »<sup>739</sup>

Selon le témoignage du narrateur (avec des indications comme : « Vasari ne vit pas le Lorentino »), dans ce passage imaginaire, Vasari avait apparemment pour but de découvrir le tableau représentant saint Martin, une peinture qui aurait eu une telle réputation qu'il voulait, après l'avoir observée, consacrer un chapitre de son livre au peintre qui l'avait créée.<sup>740</sup> Le procédé déjà employé pour les deux peintres, c'est-à-dire : commencer par souligner des données historiques presque indéniables et imaginer la suite jusqu'à une fin vraie (dans le cas de Piero della Francesca) ou imaginaire (dans le cas de Lorentino), est repris pour Vasari, mais beaucoup plus brièvement par rapport aux deux autres protagonistes. Quelques lignes plus loin, le texte nous annonce la mort de Vasari, comme il nous avait déjà annoncé celle de Lorentino et de son maître.

De la vie de Lorentino, on ne connaît que quelques traits généraux. Lorentino d'Andrea (Lorentino d'Arezzo) naît vers 1430, commence à peindre quand il est jeune (dans les années 1450), fait la connaissance de Piero della Francesca et devient son disciple l'accompagnant dans l'accomplissement de certaines de ses fresques comme *La Défaite de Chosroès*. Selon Vasari, après la mort du maître, c'est Lorentino qui termine ses ouvrages inachevés. Il passe presque toute sa vie dans sa ville natale et c'est là qu'il crée la plupart de ses œuvres. La date de sa mort est incertaine ; on sait seulement qu'il a survécu à son maître, mort en 1492 d'après

---

<sup>739</sup> *Ibid.*, p. 130.

<sup>740</sup> Dans ce sens, on peut établir un parallèle entre Vasari et Michelet des *Onze* les deux entrant dans l'église où se situe la peinture (*Les Onze* ou le chef-d'œuvre inconnu de Lorentino). Pourtant, il existe une différence remarquable entre les deux cas : c'est que Michelet - tout au contraire de Vasari - trouve finalement l'œuvre recherchée.

le témoignage de Vasari. En tout cas, notre connaissance sur la vie de ce peintre aujourd'hui totalement oublié vient de l'ouvrage de Vasari.

C'est vers la fin de la *Vie de Piero della Francesca* que Vasari ouvre une parenthèse pour intégrer une tranche de la Vie du disciple dans celle du maître et peut-être pour ajouter un peu de sel et de piment à celle-ci restée jusqu'alors sans événement remarquable. Ainsi, il raconte une anecdote sur l'histoire d'un paysan qui commande à Lorentino une peinture de saint Martin en échange d'un porc. Ce que Vasari raconte de la vie de Lorentino comprend deux parties. Dans la première, il nous donne des informations générales sur la vie et la carrière de Lorentino et dans la deuxième, raconte l'anecdote mentionnée ci-dessus. De la première partie, Michon tire quelques informations en renonçant aux autres (les scènes que Lorentino a peintes) en même temps qu'il imagine des détails non cités dans la source principale :

« [...] que sans doute disputant trait à trait à l'éphémère les visages de ces hommes de gain, sa main s'efforçait d'avoir l'impitoyable indulgence de celle de Piero ; et n'y parvenait guère ; qu'il arrivait aussi qu'il n'eût pas de commande [...] »<sup>741</sup>

De la deuxième partie, Michon extrait le fondement de son propre récit. D'abord, observons l'anecdote que Vasari raconte à propos de Lorentino :

« On raconte qu'à la veille du carnaval les petits enfants de Lorentino le prièrent de tuer le cochon selon la coutume locale. Comme il n'avait pas de quoi l'acheter, ils lui disaient : « Sans argent, comment ferez-vous, papa, pour acheter le cochon ? » Et Lorentino répondait : « Quelque saint nous aidera. » Il l'avait dit plusieurs fois, le cochon n'apparaissait pas et, le temps s'achevant, ils avaient perdu tout espoir lorsqu'arriva un paysan de la Pieve a Quarto qui, pour s'acquitter d'un vœu, voulait faire peindre un *saint Martin*, mais n'avait à offrir en paiement qu'un porc d'une valeur de cinq livres. Il alla voir Lorentino et lui dit qu'il voulait commander un *saint Martin*, mais ne pouvait offrir que le porc. Ainsi le saint fournit le porc aux pauvres enfants du peintre. »<sup>742</sup>

---

<sup>741</sup> *Idem*. Ce procédé qui consiste à falsifier la source principale s'accorde avec ce que Genette appelle « le pseudo-résumé ou résumé fictif ». L'exemple le plus notable qu'il analyse est celui des récits de Borges. Voir : GENETTE Gérard, *Palimpsestes*, Paris, Seuil, 1992, pp. 359-364.

<sup>742</sup> VASARI Giorgio, *Les Vies des meilleurs peintres, sculpteurs et architectes*, traduction et édition commentée sous la direction d'André Chastel, Paris, Berger-Levrault, 1983, p. 322. Il semble que Michon ait eu sous la main cette même traduction que nous utilisons, car par exemple le dialogue des enfants dans les deux textes est identique mot pour mot.

Vasari ne décrit pas la scène, ne signale pas les détails de cette rencontre et ne précise pas comment le peintre arrive à peindre ce tableau (s'il y arrive). Le narrateur du récit souligne ce manque :

« La scène est plaisante et semble nous venir d'un siècle plus ancien. *Vasari ne la raconte pas.* »<sup>743</sup>

Le texte prend forme à partir de cette même scène dont Vasari ne dit rien.<sup>744</sup> Ce vide est signalé une autre fois après le départ du paysan :

« [Vasari] dans sa *Vie de Piero della Francesca* où prend place en dix lignes notre histoire, dans une petite parenthèse donc puisque la figure évanouie de Lorentino d'Angelo ne méritait pas à elle seule les dix ou vingt feuillets nécessaires au déploiement d'une *Vie*, il laisse entendre, ou plutôt n'en dit rien comme allant de soi, que le vieux disciple fut heureux de cette espèce de miracle [...] »<sup>745</sup>

De la vie de Piero della Francesca, certains détails sont mentionnés au cours du récit de Michon le plus important d'entre eux étant son travail opiniâtre sur les fresques de l'église d'Arezzo et la cécité qui l'accable dans sa vieillesse ; nous avons déjà remarqué ces deux points ; à ceux-ci il faut ajouter d'autres allusions, quoique brèves, comme lorsque le narrateur révèle les espoirs de la femme de Lorentino sur l'avenir de son époux :

« [...] il serait fêté et couvert d'or dans les cours, à Urbino, à Rimini, chez le Saint-Père [...] »<sup>746</sup>

Ce passage renvoie à la période heureuse où le grand peintre était couvert de commandes royales.

Il nous reste de traiter la manière dont le texte représente le discours artistique du Quattrocento. En vérité, rares sont les renvois explicites à ce discours ; le mot « Quattrocento » est une seule fois signalé, tout au début du texte (p. 87) ; de plus, sur les innovations de Piero della Francesca (notamment la perspective) le narrateur reste silencieux

---

<sup>743</sup> MICHON Pierre, *Maîtres et serviteurs*, op.cit., p. 88. C'est nous qui soulignons.

<sup>744</sup> Le procédé narratif suivi dans ce cas est exactement ce que Genette appelle « l'extension » qui est le premier type de « l'augmentation » textuelle : « Un premier type, qui constitue l'exact contraire de la réduction par suppression massive, que je propose de baptiser l'extension. Ainsi Apulée, amplifiant sans doute les *Métamorphoses* de Lucius, n'hésite pas à y ajouter (au moins) un épisode totalement étranger à l'histoire de son héros : le mythe d'amour et de Psyché. » Selon Genette ce procédé trouve sa meilleure réalisation dans les adaptations théâtrales classiques des textes antiques surtout d'*Edipe Roi* aux XVII<sup>e</sup> et XVIII<sup>e</sup> siècles. Voir : GENETTE Gérard, *Palimpsestes*, op.cit., pp. 364-372.

<sup>745</sup> MICHON Pierre, *Maîtres et serviteurs*, op.cit., p. 94.

<sup>746</sup> *Ibid.*, p. 104.

sauf à une occasion où il parle de la manière dont Lorentino entreprend de réaliser la commande du paysan :

« Lorentino récita ça et là les leçons de Piero son maître, c'est-à-dire seulement mit de la perspective, de l'antique [...] »<sup>747</sup>

Dans *Le Roi du bois* l'histoire de l'art est contemplé du dedans, du point de vue d'un peintre, bien que raté, tandis que dans les textes précédents c'était toujours un narrateur qui par le biais d'une focalisation externe mettait en lumière le rapport du peintre avec l'histoire de l'art.

Dans *Le Roi du bois*, Desiderii déambule aux alentours de l'histoire de l'art, ne s'approche jamais assez suffisamment de celle-ci, mais en revanche se laisse emporter par elle ; autrement dit, sa position devant l'histoire de l'art reste à jamais passive. Cette position se dévoile dans l'*incipit* du récit où Desiderii parle de son maître sans signaler son nom. Il en va de même pour les deux scènes principales du récit, scènes où Desiderii contemple respectivement la fille et les peintres ; dans celles-ci, le regard de Desiderii marque son éloignement par rapport à ce qui se passe devant ses yeux :

« Il arrivait aussi, et presque chaque jour, que quelques-uns vinssent dans mes pâtures ; ils mettaient pied à terre ; ils me faisaient une plaisanterie et je courais m'accroupir un peu plus loin, d'où je les agaçais avec mon sifflet. Je les épiais entre les feuilles. »<sup>748</sup>

Le passage ci-dessus montre un exemple assez clair du procédé qui se déroule dans ce récit en ce qui concerne le rapport de Desiderii avec l'histoire de l'art. Il est marqué par une volonté ferme de se tenir à distance par rapport à ces peintres. Cette distance soutient le rôle de Desiderii dans le récit, celui du témoin ou du voyeur. Pour jouer ce rôle, il est contraint de se placer toujours en marge de l'histoire. Pourtant, cette distance s'efface lors de la dernière scène où l'histoire de l'art incarnée dans la personne de Claude le Lorrain (considéré comme un « colosse », un masque blanc tenant un papier blanc à la main) attrape Desiderii pour lui accorder un faux rôle, apparemment de peintre, mais en vérité d'esclave.

*Les Onze* dans la perspective que nous avons dessinée pour ce chapitre illustre un retour à la focalisation externe sur le peintre, mais à cette différence près que cette fois celui-ci est imaginaire. Dès l'*incipit* du roman la figure de François-Élie Corentin apparaît, de diverses

---

<sup>747</sup> *Ibid.*, p. 127.

<sup>748</sup> MICHON Pierre, *Le Roi du bois*, op.cit., pp. 30-31.

façons, comme l'histoire de l'art l'aurait conçu, par le biais de quelques peintures, vraies ou imaginaires :

« Il était de taille médiocre, effacé, mais il retenait l'attention par son silence fiévreux, son enjouement sombre, ses manières tour à tour arrogantes et obliques - torves, on l'a dit. C'est ainsi du moins qu'on le voyait sur le tard. Rien de tel n'apparaît dans le portrait qu'aux plafonds de Wurtzbourg, précisément sur le mur sud de la Kaisersaal, dans le cortège des noces de Frédéric Barberousse, Tiepolo a laissé de lui, quand le modèle avait vingt ans : il est là à ce qu'on dit, et on peut l'aller voir, perché parmi cent princes, cent connétables et massiers, autant d'esclaves et de marchands, de portefaix, des bêtes et des putti, des dieux, des marchandises, des nuages, les saisons et les continents au nombre de quatre, et deux peintres irrécusables, ceux qui de la sorte ont rassemblé le monde dans sa recension exhaustive et sont du monde pourtant, Giambattista Tiepolo en personne et Giandomenico Tiepolo son fils. »<sup>749</sup>

Ainsi, le narrateur pour procurer un portrait vraisemblable de Corentin recourt à une fresque de Tiepolo (Figure VI).<sup>750</sup> Tout comme chez le Goya de « Dieu ne finit pas », dans *Les Onze* les références à la peinture et à la personne de Tiepolo sont multiple ; la plus remarquable d'entre elles reste le portrait inaugural du roman.<sup>751</sup> Dans ce portrait, Corentin est imaginé à un coin de la peinture de Tiepolo, en tant qu'un page. Cette évocation joue un rôle essentiel non seulement dans le processus qui mène à rendre vraisemblable ce peintre imaginaire, mais aussi pour le but ambitieux que le texte suit de parcourir toute l'histoire de la peinture par le truchement d'un seul peintre et d'une seule œuvre. Toutefois, le narrateur dépasse cette

---

<sup>749</sup> MICHON Pierre, *Les Onze*, op.cit., pp. 11-12. Dans le *Cahier de l'Herne* qu'on a récemment attribué à lui, Michon dévoile la vraie source de la description du « physique de Corentin » : « Le physique de Corentin, mon peintre, et son grand manteau blanc-bis sortent intégralement de la figure de David Warrilow, dans *Les Derniers Jours d'Emmanuel Kant* de Philippe Collin, dont mon ami André Scala a écrit le scénario. » Voir : MICHON Pierre, « Comment j'ai écrit certains de mes livres : *Les Onze* », in : *L'Herne*, op.cit., p. 306.

<sup>750</sup> Sur cette fresque Henri Mitterand écrit : « Il est tout à fait exact que le château baroque de Wurtzbourg a été construit et décoré au début des années 1750. C'est le peintre vénitien Giovanni-Battista Tiepolo qui a été appelé pour couvrir d'une fresque la gigantesque voûte de l'escalier et l'espace de réception du dernier étage. La fresque dépeint les mondes exotiques de l'Amérique, de l'Asie, et de l'Afrique, personnifiés par des figures féminines. Au centre de la fresque figure le ciel, habité par les anciens dieux. Tiepolo s'est représenté dans la fresque. En revanche, aucune trace du futur peintre des *Onze* - et pour cause : le personnage de jeune page blond distingué par le narrateur, qui « porte la couronne du Saint-Empire sur un coussin à gland d'or », à dix pas de « la belle Béatrice de Bourgogne », et que le lecteur est prié d'identifier comme le futur peintre des *Onze*, est imaginaire. » Voir : MITTERAND Henri, « Histoire/Fiction : *Les Onze* », art.cité, pp. 308-309.

<sup>751</sup> « Comme Goya, Corentin en effet a vu travailler Tiepolo ; bien mieux, il a été à Würzburg l'un des « petits assistants » de Tiepolo, lequel l'aurait peint sous les traits du page blond qui, dans la fresque des *Noces de Frédéric Barberousse*, « porte la couronne du Saint Empire sur un coussin à glands d'or » : il a donc habité les cieux de Tiepolo, qui reproduisent et exaltent la « grande coupole immodeste des cieux » que Goya saluait à la sortie de Santa Maria [...] » Voir : D'ALMEIDA Pierre, « Le Vent de l'histoire », in : KAEMPFER Jean (dir.), *Michon lu et relu*, op.cit., p. 167.

première référence pour en suggérer une série bien compliquée qui n'arrive cependant pas à éclairer la figure de Corentin :

« Cette identification a tout pour séduire, quand bien même elle serait une fantaisie : ce page est un type, pas un portrait, Tiepolo l'a pris dans Véronèse, pas dans ses petits assistants ; c'est un page, c'est le page, ce n'est personne. »<sup>752</sup>

La première référence de la série qui suit le passage ci-dessus renvoie à un tableau de David :

« Une coutume guère moins douteuse le fait apparaître quarante ans plus tard, haut perché encore sur les grandes fenêtres que le vent visite, parmi les témoins du *Serment du Jeu de paume* dans l'ébauche qu'en fit David : il est cette silhouette sans âge, chapeauté, oblique, qui montre à des petits enfants l'élan torrentueux de cinq cent soixante bras tordus. »<sup>753</sup>

Le narrateur poursuit un fil temporel qui le mène, d'un côté, de l'enfance de Corentin à son âge adulte quand il est plus ou moins vieux, et de l'autre, de Tiepolo - et bien avant lui, de Véronèse - à David. Ainsi, il met en parallèle l'évolution de la peinture et la formation du peintre. Comme le note Bruno Blanckeman :

« La peinture change avec la Révolution : avant c'est Rubens, c'est Véronèse et Tiepolo, c'est Watteau et Fragonard. Les trompe-l'œil et les chairs blanches ou rosées, le maniérisme baroque ou rococo, les couleurs qui chantent, la profusion sensuelle... ; de l'autre l'économie classique, la rigueur de la composition, qui *tranchent* dans l'abondance, ne retiennent que l'essentiel : David et les néo-classiques, Wicar, Prud'hon ; puis ce sont la violence et le sarcasme de Goya, la palette morbide de Géricault et son œuvre tourmentée. Or Corentin lui-même participe des deux mondes : il est « le page d'Empire » à la Véronèse dans la fresque de Tiepolo, et le « vieil enragé oblique » de David (p. 13)... quand bien même qu'il ne serait aucun des deux. »<sup>754</sup>

Il est à remarquer aussi que toutes ces références picturales sont couvertes d'une certaine oralité qui les assimile aux traditions orales transmises d'une génération à l'autre. L'exemple de ce procédé est bien le passage ci-dessus qui tire tout ce qu'il recèle d'une certaine « coutume guère moins douteuse ». De cette façon, l'histoire de l'art devient un obscur objet absolument indéterminable qui évoque des contradictions, des conflits et des digressions à son

---

<sup>752</sup> MICHON Pierre, *Les Onze*, op.cit., p. 12.

<sup>753</sup> *Idem*.

<sup>754</sup> BLANCKEMAN Bruno, « Le *désécrire* de Pierre Michon », in : Pierre Michon. *La lettre et son ombre*, op.cit., p. 221.

sujet. La suite de ce même passage déploie encore plus le caractère indécidable de la représentation artistique de Corentin :

« Je laisse de côté à regret la mine de plomb de Georges Gabriel, qui passa longtemps pour sa figure, où il apparaît chapeauté encore, facial, exorbité, craintif, offensé, comme saisi la main dans le sac, et qui me fait penser à un célèbre autoportrait gravé de Rembrandt ; on sait aujourd'hui que c'est ou bien le cordonnier Simon, bourreau et bouffon du petit Louis XVII au Temple, ou bien Léonard Bourdon, un sans-culotte effréné de l'an II qui changea de camp en thermidor. Le portrait indubitable qu'en donna Vincent après 1760, dans sa maturité à lui donc, et qui appartient à Égalité, ci-devant Orléans, est perdu depuis la Terreur. On ne lui connaît pas d'autoportrait. Entre le page d'Empire et le vieil enragé oblique, nous ne possédons rien qui lui ressemble. Son portrait tardif attribué à Vivant Denon est un faux. »<sup>755</sup>

Ainsi, le narrateur se trouve incapable de dessiner la figure de Corentin à partir des œuvres d'art. Cette figure lui semble une lacune, car comme il le dit « nous ne possédons rien qui lui ressemble ». Alors, il s'agit d'un « antiportrait ». Jean-Marie Schaeffer présente cette notion comme suit :

« Dans son texte introductif à un numéro passionnant de *La Recherche photographique* intitulé *Dévisager*, et consacré à cet acmé du portrait qu'est le visage, André Rouillé émet l'hypothèse que désormais le visage, et donc par extension le portrait, n'est plus possible sous sa forme canonique [...] Nous serions donc les témoins d'une rupture décisive : le passage du portrait à l'antiportrait. Le phénomène est indéniable : il existe actuellement chez un certain nombre de photographes une tendance à déconstruire le portrait canonique. C'est ainsi qu'on s'efforce de dé-visager le visage, que ce soit par le flou, par l'agrandissement démesuré du détail, par la laceration de la surface sensible, etc. ; ou alors on se défait du visage comme tel, non pas dans une visée formaliste (par exemple afin de faire ressortir la plasticité du corps), mais pour mettre en avant la corporéité comme chair aux dépens de l'expressivité humaine ; le corps lui-même est souvent morcelé. »<sup>756</sup>

Quant au passage en question dans *Les Onze*, les références picturales, au lieu de mettre en lumière la figure de Corentin, la rendent plus opaque. En revanche, ce qui semble aller de soi, c'est l'importance de Corentin dans l'ensemble de l'histoire de l'art, comme s'il était un peintre éminent dont il est possible de trouver des reflets chez d'autres artistes :

---

<sup>755</sup> MICHON Pierre, *Les Onze*, op.cit., pp. 13-14.

<sup>756</sup> SCHAEFFER Jean-Marie, « Du portrait photographique », art.cité, pp. 16-17.

« Corentin vaut pour *tous les peintres*. Sans doute est-ce pour cela que son image ne parvient pas à se fixer. Sans visage, souvent vu de dos ou dans l'ombre, il se dérobe à toute identification. Devenu célèbre à cause du fameux tableau, il est à la fois partout (on ne cesse de le reconnaître) et nulle part [...] »<sup>757</sup>

Malgré son incertitude, le narrateur s'arrête finalement sur le portrait de Wurtzbourg :

« Et pour mieux goûter cette farce du Temps, ou pour l'oublier un instant, nous aimons le reconnaître dans le blondinet de Wurtzbourg. Nous aimons sous cette forme l'ériger dans nos rêves. »<sup>758</sup>

Ce qui pousse le narrateur à choisir cette image c'est la présence remarquable de la figure féminine. Ainsi, Corentin assimilé au petit enfant peint sur la fresque se trouve sous la protection maternelle de la reine Béatrice de Bourgogne :

« [...] dans la fresque où le page apparaît, où la légende le fait apparaître, on a parfois l'impression (on en a le désir) qu'à dix pas devant lui la belle Béatrice de Bourgogne [...] va se tourner vers lui, se lever, de tout son poids de chair blonde et de brocart bleu marcher vers lui et renversant la couronne, l'étreindre. »<sup>759</sup>

L'équivalent de cette description se trouve plus loin lorsque le narrateur parle de l'enfance de François-Élie :

« Et il se peut que nous soyons ce Limousin, vous ou moi ; il se peut qu'un Limousin relève la tête et essuie de l'avant-bras ce mélange de sueur et de Loire qui coule sur ses yeux ; qu'entre deux hurlements de contremaître il prenne le temps de voir là-haut cette apparition de blondeur, les cheveux blonds et les jupes blondes, les deux femmes penchées sur cet enfant puissant comme un cardinal-duc ; et le petit cardinal-duc montre du doigt ce Limousin qui le regarde. »<sup>760</sup>

Le même accent sur la blondeur, presque le même geste maternel pour protéger l'enfant, ainsi que le même effet royal dont la scène est empreinte se trouvent bien manifestes dans les deux passages. De cette façon, le narrateur fait un pont d'une peinture (celle de Tiepolo) à la vie de Corentin. À la fin du premier chapitre, il revient à ce rapport maternel qui figure sur la fresque et en déduit l'aspect biographique que nous venons de souligner :

---

<sup>757</sup> MAVRAKIS Annie, « Devant le tableau. Une lecture des *Onze* de Pierre Michon », art.cité, p. 67

<sup>758</sup> MICHON Pierre, *Les Onze*, op.cit., p. 14.

<sup>759</sup> *Ibid.*, pp. 14-15.

<sup>760</sup> *Ibid.*, pp. 70-71.



« Car il était à peine sorti des jupes de sa mère - si tant est qu'il en fût sorti. Il en était encore imprégné, de leur douceur, de leur étoffe : comme tissé des mailles de ses jupes. Elles lui donnaient cohérence, volonté et certitude, goût des femmes et de soi-même, elles lui faisaient ce corps de blondeur rêveuse qu'on voit sur le plafond à la figure du page, et qui certes est un type qui vient de Véronèse, pas un portrait, pas son portrait, mais à quoi tout de même je suis sûr qu'il ressemblait. Il est au comble du bonheur, là-haut, sur le plafond invariable : il est dans les jupes de sa mère. »<sup>761</sup>

Si dans les passages ci-dessus le narrateur cherche à trouver une représentation picturale capable de donner une image approximative de Corentin, dans la suite du roman il confronte le peintre avec l'Histoire en général et l'histoire de l'art en particulier. Comme nous l'avons déjà remarqué, à l'époque de la Révolution Corentin travaille au service de David. Ainsi, le narrateur place le nom de Corentin au même rang que celui des peintres tels que Fragonard et Greuze. On peut interpréter cette égalisation de statuts en une tentative de rendre plus vraisemblable la place attribuée à ce peintre imaginaire dans l'histoire de l'art. Pour mieux soutenir cet emplacement, il fallait situer Corentin à une période artistique précise, à savoir le néoclassicisme, bien que son style soit en vérité un mélange :

« Baroque passé chez l'ennemi néoclassique *via* le caravagisme, il transcende les styles et même les savoir-faire : « Toutes les techniques, il se les annexe, les vieilles comme les nouvelles. » [...] Les précisions données sur le tableau indiquent d'ailleurs non une fade neutralité, mais l'absence d'un style daté, reconnaissable. « Très simple », « sans l'ombre d'une complication abstraite » (p. 44), le tableau se définit surtout par ce qu'il exclut : « *pas de* plumes d'oie ni de muses, *pas de* front pensif, *pas d'intériorité* intempestive » (p. 57, je souligne). Juste onze personnages dans le costume civil ou militaire de leur fonction, auquel adhèrent toutefois quelques lambeaux précieux de jupe : ceintures de soie tricolore « extravagantes », « somptueuses, cléricales » (p. 101), cols *alla paolesca*, c'est-à-dire à la manière de Véronèse (« C'est un tableau vénitien, Monsieur, ne l'oubliez pas », p. 105). »<sup>762</sup>

Si François-Élie Corentin est fixé à une période précise, son tableau va beaucoup plus loin pour représenter toute l'histoire de l'art. En effet, le tableau des *Onze* est considéré, par le narrateur, comme « le tableau le plus célèbre du monde ». Sa place spéciale au musée du Louvre soutient cette importance :

---

<sup>761</sup> *Ibid.*, p. 22.

<sup>762</sup> MAVRAKIS Annie, « Devant le tableau. Une lecture des Onze de Pierre Michon », art.cité, p. 67.

« [...] *Les Onze* sont dans la chambre terminale du Louvre, le saint des saints, sous la vitre blindée de cinq pouces. »<sup>763</sup>

Par cette place exceptionnelle, *Les Onze* (le tableau aussi bien que le roman) établissent une relation intertextuelle avec quelques chefs-d'œuvre de l'histoire de l'art. La première référence remarquable de cette série est celle que nous avons relevée dans le chapitre précédent, soit *La Cène* de De Vinci :

« [...] il [Michelet] a vu et bien vu que c'était une véritable cène, c'est-à-dire en onze hommes séparés une âme collective, et non pas une simple collection d'hommes. [...] Et puisque c'était une cène, il fallait bien qu'il y eût une table, et sur celle-ci les pains de quatre livres et le vin de Clamart [...] »<sup>764</sup>

L'évocation de *La Cène* s'ajoute aux autres allusions plus ou moins explicites à l'œuvre de De Vinci : *La Joconde* et *La Vierge, L'Enfant Jésus et sainte Anne*. Ce procédé arrive à son comble à la fin du roman où se déroule une chaîne de références picturales remontant finalement aux origines les plus lointaines de l'histoire de l'art, aux peintures pariétales de Lascaux :

« Celles qu'on a peintes au commencement de tout, avant l'Assyrie et saint Jean, avant l'invention de la charrerie et de la cavalerie, bien avant Corentin et le pauvre Géricault, au temps des grandes chasses, au temps des gibiers idolâtrés et redoutés, divins, tyranniques, sur les murs profonds des cavernes. C'est Lascaux, Monsieur. Les forces. Les puissances. Les Commissaires. »<sup>765</sup>

En guise de conclusion, citons François Berquin qui récapitule la question de l'histoire de l'art dans l'œuvre de Michon pour arriver enfin au rôle des peintures rupestres de Lascaux en tant que fondement de toute l'Histoire dans *Les Onze* :

« [...] y a-t-il, à proprement parler, une histoire de la peinture pour Pierre Michon ? On peut en douter en voyant par exemple Goya entrer au Pardo comme on descend dans une caverne

---

<sup>763</sup> MICHON Pierre, *Les Onze*, op.cit., p. 114. Comme le dit Annie Mavrakis, « On peut dire que *Les Onze* est l'exact inverse du Saint Martin de « Fie-toi à ce signe » : il importait alors que Lorentino, pour son salut, produisît un chef-d'œuvre, même inconnu. La « sacro-sainte toile des *Onze* » (p. 107) est au contraire « le tableau le plus célèbre du monde » (p. 113) et elle est en sécurité au Louvre. » Voir : MAVRAKIS Annie, « Devant le tableau. Une lecture des *Onze* de Pierre Michon », art.cité, pp. 63-64.

<sup>764</sup> MICHON Pierre, *Les Onze*, op.cit., p. 130. Dans *Tablée* se trouve une nouvelle « Cène ». Comme le note Agnès Castiglione dans « Avant-propos » de *Tablée* : « On découvrira donc le texte de Michon qui, comme il le fera bientôt dans *Les Onze* en 2009, propose la visite guidée d'un chef-d'œuvre réunissant autour d'une table des figures hautement signifiantes. » Voir : MICHON Pierre, *Tablée* suivi de *Fraternité*, op.cit., p. 8.

<sup>765</sup> *Ibid.*, pp. 136-137.

préhistorique, « avec aux murs les grands monstres ». Et si on regarde *Les Onze*, le tableau des *Onze*, comme si on le voyait pour la première fois, à quoi pense-t-on tout de suite ? Non pas au « Comité de Salut Public qui, en 1794, instaura le gouvernement révolutionnaire de l'an II », non, on ne pense pas à ces dates (qui d'ailleurs s'annulent l'une l'autre), mais aux « grandes menaces frontales » qu'on a peintes, « au commencement de tout », « sur les murs profonds des cavernes ». Derrière les terribles turbulences de l'Histoire, et par exemple derrière la « cène révolutionnaire », c'est donc Lascaux qui revient. »<sup>766</sup>

---

<sup>766</sup> BERQUIN François, Michon. *Le secret de Maître Pierre*, op.cit., pp. 74-75.

## CHAPITRE 3

### L'homme de lettres dans l'histoire littéraire

Selon *Le dictionnaire du Littéraire* :

« L'histoire littéraire est une discipline à vocation scientifique qui cherche à décrire et à comprendre les faits littéraires en envisageant la variation dans le temps des pratiques d'écriture individuelles ou collectives, saisies sous le triple angle de la production, de la codification et de la réception des textes. »<sup>767</sup>

Suivant cette vocation, « [L'histoire littéraire] fouille les fonds documentaires, elle classe des faits qu'elle inscrit dans des chaînes causales, si elle se fait biographique, c'est pour faire comprendre l'époque à travers l'écrivain et l'écrivain à travers son époque. »<sup>768</sup>

Michon dans ses entretiens expose ici et là son attachement à l'histoire littéraire rappelant, par exemple, le fait « qu'un écrivain (du moins en Occident depuis quelques siècles) est d'abord contemporain d'un état du monde qui l'écrase, d'un état des lettres au service de ce monde [...] »<sup>769</sup> En se focalisant sur l'œuvre de Michon de ce point de vue, on y trouve trois ouvrages qui traitent, bel et bien, l'histoire littéraire, à savoir : *Rimbaud le fils*, *Trois auteurs* et *Corps du roi*. Mais l'histoire littéraire dans ces textes n'est pas racontée d'une manière exhaustive et globale. Il s'agit plutôt des mentions, des fragments, des anecdotes et des interrogations, voire des doutes par rapport aux faits historiquement attestés. Toutefois, il existe une différence majeure entre *Trois auteurs* et *Corps du roi* d'un côté et *Rimbaud le fils* de l'autre ; c'est que *Rimbaud le fils*, en comparaison avec les deux autres ouvrages cités, met plus explicitement en scène l'histoire littéraire, avec plus d'allusions aux réalités qui marquent non seulement le parcours poétique de Rimbaud mais aussi toute la démarche poétique de la deuxième moitié du XIX<sup>e</sup> siècle et du XX<sup>e</sup> siècle. Ainsi, l'analyse consacrée à la représentation de l'histoire littéraire dans *Rimbaud le fils* forme le noyau de ce chapitre ; mais avant d'arriver à ce point il nous faut définir plus précisément la manière dont

---

<sup>767</sup> ARON Paul, SAINT-JACQUES Denis et VIALA Alain, *Le dictionnaire du Littéraire*, Paris, PUF, 2002, p. 269.

<sup>768</sup> MAINGUENEAU Dominique, *Le discours littéraire : paratopie et scène d'énonciation*, Paris, Armand Colin, 2004, p. 14.

<sup>769</sup> MICHON Pierre, *Le roi vient quand il veut*, op.cit., p. 17.

Michon aborde l'histoire littéraire et le reflet de cette approche dans les deux autres ouvrages mentionnés.

### 3-1 : *L'approche de Michon par rapport à l'histoire littéraire*

Dans un entretien, Michon, suivant une idée de Bourdieu, rappelle le rôle de l'écrivain comme suit :

« Bourdieu dit très joliment que le rôle de l'écrivain est un rôle de pirate. Il rappelle l'étymologie du mot pirate. *Peiratès*, c'est celui qui tente un coup, qui essaie *d'éviter*. L'écrivain a un rôle de pirate qui évite les écueils que sont les lieux communs. Cet évitement est l'impératif de l'écriture dite littéraire. »<sup>770</sup>

Dans l'œuvre de Michon, l'un des *topos* où on peut identifier cette approche iconoclaste, c'est la manière dont il traite la vie et l'œuvre des auteurs. Dans trois de ses livres (*Rimbaud le fils*, *Trois auteurs* et *Corps du roi*) il ne parle, pour l'essentiel, que des écrivains et des poètes. Son attitude à l'égard de ceux-ci peut éclairer, sur un plan plus large, son point de vue sur l'histoire littéraire. Sur cette attitude, en ce qui concerne *Trois auteurs*, Bruno Clément écrit :

« Lisant les *Trois auteurs* (ce sont, je le rappelle, Balzac, Cingria, Faulkner), je peux dire que je n'apprends à lire - même à lire autrement - aucun d'entre eux. Leurs textes d'ailleurs ne sont pas cités, sauf un peu celui de Faulkner, selon un protocole plutôt étrange, et sur lequel je reviendrai. De leur vie, quelques épisodes, tellement infimes qu'on les dirait improbables, tellement flous qu'on les dirait apocryphes [...] *Trois Auteurs* n'est décidément pas un livre de critique, ni de lecture, dans quelque sens qu'on entende ces mots. Il n'est pas non plus, bien sûr, un livre de théorie littéraire, même si le hante - et de bout en bout - la haute figure de la littérature. »<sup>771</sup>

Il en va de même pour *Corps du roi*. Par exemple, Flaubert du deuxième texte de ce livre (« Corps de bois »), bien loin du modèle sartrien exposé dans *L'Idiot de la famille*, est un Flaubert dont la vie est mentionnée d'une manière fragmentaire et dont l'œuvre est citée par bribes. Ainsi, le Flaubert de Michon, « [...] est et n'est pas Flaubert. Ce n'est ni le Flaubert des biographes ni celui des commentateurs de son œuvre. C'est le Flaubert de Pierre

---

<sup>770</sup> *Ibid.*, p. 323.

<sup>771</sup> CLÉMENT Bruno, « « En miroir, en offrande ». Pierre Michon auteur de *Trois auteurs* », art.cité, pp. 78-79.

Michon. »<sup>772</sup> C'est un Flaubert d'ailleurs marqué par son côté humain. Comme le remarque Michel Prat :

« On a parfois le sentiment que, délibérément, il a choisi de ne souligner, de ces géants de la littérature, que leurs faiblesses, leur côté humain, trop humain. Son Balzac était un gros homme, « bon enfant », hâbleur, chimérique dans ses entreprises matérielles et en amour, fasciné par un Faubourg Saint-Germain où il n'avait jamais été reçu ; son Flaubert, un planqué, ayant su mettre à profit sa « crise » de Pont-L'Évêque pour acquérir le droit « de ne rien foutre » (CR, 34) ; son Faulkner, un « pochard », souvent considéré dans la vie sociale comme une sorte de « Charlot » (TA, 84). Et lui-même, Pierre Michon, ne se traite pas mieux lorsqu'il raconte qu'invité à parler de Hugo lors d'un colloque universitaire, il s'est enivré juste avant de faire sa communication. »<sup>773</sup>

Chaque auteur que Michon aborde devient sous sa plume un personnage plus ou moins fictif, n'ayant presque rien à voir avec ce que l'histoire littéraire essaie d'en exposer. En effet, s'il y a de l'histoire littéraire chez Michon, elle est toujours minimaliste, développée et racontée à travers les fragments et les anecdotes. Il déclare son approche par rapport à cette discipline dans ses entretiens beaucoup plus manifestement que dans ses livres. Dans l'un de ces entretiens, révélant son ignorance par rapport à la méthode de Sainte-Beuve, il insiste sur la singularité de son regard par rapport à la vie et à l'œuvre des écrivains et des poètes abordés :

« - Lorsque vous racontez des vies d'écrivains ou de peintres, dans quelle mesure la façon dont vous les abordez se rapproche-t-elle ou s'éloigne-t-elle de celle du critique ? Associez-vous, par exemple, votre démarche à une approche biographique à la manière de Sainte-Beuve ? Ou bien il s'agit plutôt pour vous d'une approche impressionniste ou fictionnelle ? - Cette question est un peu embarrassante, parce que je ne connais pas bien la critique de Sainte-Beuve, si ce n'est par l'intermédiaire de Proust, comme tout le monde. Je me suis efforcé de ne pas avoir une approche d'histoire littéraire mais un point de vue individuel, subjectif. Par exemple, pour mon *Rimbaud*, j'ai tenté de voir où ma propre personne et la sienne sont en phase. Il est possible que ce texte soit purement fictionnel, peut-être mon poète n'a-t-il rien de Rimbaud. »<sup>774</sup>

---

<sup>772</sup> KÉCHICHIAN Patrick, « Seuls m'emportent les apparitions », in : Pierre Michon. *La lettre et son ombre*, op.cit., p. 399.

<sup>773</sup> PRAT Michel, « Pierre Michon : une conception ambiguë de la littérature et de la fonction de l'écrivain », in : Pierre Michon, *fictions et enquêtes*, op.cit., p. 282.

<sup>774</sup> MICHON Pierre, *Le roi vient quand il veut*, op.cit., p. 167.

Comme on le sait, la méthode de Sainte-Beuve se caractérise par l'importance qu'il donne à la biographie de l'auteur pour mieux comprendre son œuvre. Marcel Proust récapitule cette méthode en ces termes :

« Avoir fait l'histoire naturelle des esprits, avoir demandé à la biographie de l'homme, à l'histoire de sa famille, à toutes ses particularités, l'intelligence de ses œuvres et la nature de son génie, c'est là ce que tout le monde reconnaît comme son originalité, c'est ce qu'il reconnaissait lui-même, en quoi il avait d'ailleurs raison. »<sup>775</sup>

S'éloignant de la démarche sainte-beuvienne, Michon va vers une mise en scène personnelle de la vie et de l'œuvre des auteurs choisis pour les inscrire dans le cadre de ses propres préoccupations intellectuelles. Ainsi, *Rimbaud le fils* évitant de parler de « saint Rimbaud, celui de Breton, de Claudel et de leurs épigones »<sup>776</sup> devient, en fin de compte, l'histoire d'un face-à-face entre Michon et le poète :

« Je me suis efforcé [...] d'utiliser ce qu'il me restait de jeunesse pour nourrir un face-à-face entre ce que j'ai été à 18 ans et ce qu'a peut-être été Rimbaud. »<sup>777</sup>

### 3-2 : *L'histoire littéraire dans Rimbaud le fils*

Dans *Rimbaud le fils*, comme Jean-Pierre Richard l'a noté, il s'agit non de l'histoire d'une vie ou de la critique d'une œuvre, mais plutôt « d'une entame, d'une venue aux mots, d'une réinvention, liée à une destruction, de la littérature. »<sup>778</sup>

Le livre met en scène un exemple remarquable du poète radical et subversif vis-à-vis de la théorie littéraire de son temps. On retrouve cette radicalité dans plusieurs passages où le narrateur déploie les idées littéraires du poète ; nous avons déjà analysé, dans les chapitres précédents, certains de ces passages. Dans ce chapitre, nous aborderons les passages où l'histoire littéraire en ce qui concerne la vie et l'œuvre de Rimbaud semble plus manifeste. Le premier de ces passages concerne la théorie poétique de Rimbaud, connue sous le titre de « Lettres du Voyant » :

« On dit que de Charleville en mai, le 15 mai, il écrivit à Paul Demeny, [...] « trouver une langue » et « se faire voyant » sont dans cette lettre écrits noir sur blanc - et ces choses qui étaient dans l'air depuis vingt ans ou deux siècles, ces choses déjà dites, avec plus ou moins de

---

<sup>775</sup> PROUST Marcel, *Contre Sainte-Beuve*, Paris, Gallimard, coll. « Folio Essai », 1987, pp. 122-123.

<sup>776</sup> MICHON Pierre, *Le roi vient quand il veut*, op.cit., p. 302.

<sup>777</sup> *Ibid.*, p. 168.

<sup>778</sup> RICHARD Jean-Pierre, *Chemins de Michon*, op.cit., p. 35.

tapage, par le gilet rouge, le Vieux, et par l'autre gilet rouge, le vrai, celui qui portait vraiment sous l'habit le gilet rouge dans la houle d'*Hernani*, Gautier, dites aussi par Baudelaire dont le gilet était long et noir, par Nerval, par Mallarmé, ces choses sont dites ici de plus convaincante façon, plus juvénile, plus guerrière : et il est juste donc qu'à nos bureaux de poète nous soyons tacitement d'accord qu'elles ont été dites pour la première fois. »<sup>779</sup>

La lettre du 15 mai 1871 dont le narrateur parle au début du passage ci-dessus est l'expression la plus radicale de la théorie de « voyance »<sup>780</sup> du poète :

« Je dis qu'il faut être *voyant*, se faire *voyant*. Le Poète se fait *voyant* par un long, immense et raisonné *dérèglement de tous les sens*. Toutes les formes d'amour, de souffrance, de folie ; il cherche lui-même, il épuise en lui tous les poisons, pour n'en garder que les quintessences. Ineffable torture où il a besoin de toute la foi, de toute la force surhumaine, où il devient entre tous le grand malade, le grand criminel, le grand maudit, - et le suprême Savant ! - Car il arrive à *l'inconnu* ! Puisqu'il a cultivé son âme, déjà riche, plus qu'aucun ! Il arrive à *l'inconnu*, et quand, affolé, il finirait par perdre l'intelligence de ses visions, il les a vues ! »<sup>781</sup>

Comme l'indique Bonnefoy, dans cette lettre, « la principale décision de Rimbaud est de passer de ce qu'il nomme la poésie *subjective* à la poésie *objective*. »<sup>782</sup> Selon lui :

« La poésie subjective semble bien celle qui s'en tient à l'idéalité, à l'esthétisme « artiste » et au jeu ; et celle, sentimentale et lyrique, qui ne retient de l'émotion que sa part domesticable, celle, en un mot, qui enferme la personne dans le réseau de ses conventions, sans l'ouvrir à la transcendance de ce qui est. »<sup>783</sup>

Par contre, « la poésie objective », issue de ce que Rimbaud nomme « le dérèglement des sens », est une invitation à la découverte des voies inédites de perception et de création :

« Il annonce la poésie *objective* comme un retour à la vie divine, comme un dépassement des sentiments et des attitudes dans la participation retrouvée, comme un embrasement de nos

---

<sup>779</sup> MICHON Pierre, *Rimbaud le fils*, op.cit., pp. 61-62.

<sup>780</sup> « Le champ sémantique de la voyance est à la fois ample, imprécis et mouvant - au seul niveau de substantifs : devin, mage, poète, prêtre, prophète, rêveur, songeur, visionnaire, voyant, etc. [...] » Voir : EIGELDINGER Marc, « La voyance avant Rimbaud », in : RIMBAUD Arthur, *Lettres du voyant (13 et 15 mai 1871)*, éditées et commentées par Gérald Schaeffer, Genève-Librairie Droz et Paris-Librairie Minard, 1975, p. 10.

<sup>781</sup> RIMBAUD Arthur, *Œuvres complètes*, op.cit., p. 344.

<sup>782</sup> BONNEFOY Yves, *Notre besoin de Rimbaud*, op.cit., p. 114.

<sup>783</sup> *Idem*.



sensations, qui ne sont qu'une vue partielle, un « réglage » des sens parmi bien d'autres possibles, dans la flamme réelle de l'Inconnu. »<sup>784</sup>

Cette démarche qui passe évidemment par une sorte de folie conduit à une perception nouvelle des objets :

« Les sens ne disent que notre chute. Pour retrouver la *vraie vie*, il faut d'abord déchirer leur trame. Voici définie la fonction, négative, des hallucinations, des *délires*. Et voici suggérée, au-delà des aspects qui s'entredétruisent, une rencontre suprême qui sera vraiment la Vision. Celle-ci en un mot, est la perception, évidemment oblique, paradoxale, fugace, de l'en-soi démasqué des choses. »<sup>785</sup>

Ainsi, la « voyance » devient un instrument de connaissance poétique :

« La voyance est, par-delà le bien et le mal, un instrument de connaissance, une voie d'accès à la pratique de « l'alchimie du verbe ». Non seulement Rimbaud sépare radicalement le *poète* du *versificateur*, l'*œuvre* de la *chanson* par le phénomène de la prise de conscience, mais il propose dans la Lettre du Voyant une conception plus ou moins nouvelle de la fonction du Moi, à travers la célèbre affirmation *Car Je est un autre*, par laquelle il s'insurge contre l'égotisme romantique. »<sup>786</sup>

Le narrateur de *Rimbaud le fils*, dans le passage que nous avons cité plus haut, souligne le fait que Rimbaud n'est pas le premier à parler de la « voyance » et de son lien avec la poésie. Comme le dit Michon dans un entretien :

« Il écrit merveilleusement dans la *Lettre du voyant* ce que tout jeune homme qui se vouait à la poésie pensait ou croyait devoir penser depuis 1830 ; il l'écrit définitivement et dans la plus belle forme. C'est tout. Alors, évidemment, ça fait paradigme parce que jamais ça n'avait été dit aussi bien. Aussi clairement et fortement. Mais le contenu en est déjà une vieille lune au temps de Rimbaud. »<sup>787</sup>

En effet, « les poètes de l'Allemagne romantique, Balzac, Victor Hugo et Théophile Gautier, parmi d'autres, ont conféré au poète, avant lui, les dons prodigieux de la voyance. »<sup>788</sup>

---

<sup>784</sup> *Ibid.*, p. 115.

<sup>785</sup> *Ibid.*, p. 127.

<sup>786</sup> EIGELDINGER Marc, « La voyance avant Rimbaud », art.cité, p. 13.

<sup>787</sup> MICHON Pierre, *Le roi vient quand il veut*, op.cit., p. 55.

<sup>788</sup> EIGELDINGER Marc, « La voyance avant Rimbaud », art.cité, p. 13.

Pourtant, il existe une différence entre Rimbaud et les poètes qui ont, avant lui, parlé de la voyance :

« Rimbaud se distingue de la plupart de ses prédécesseurs, en considérant la voyance, non comme un don ou une faculté innée, mais comme un objet conquis au prix de l'étude, de la contention extrême, par l'application rigoureuse d'une méthode, qui déclenche le processus de la création poétique. »<sup>789</sup>

L'autre allusion à l'histoire littéraire vise la lutte entre la poésie classique et la poésie moderne dont l'un des pionniers est Rimbaud :

« Dans le jardin nous parcourons ces poèmes de 1872. Nous les rêvons. Nous pensons à leur venue en ce monde, à la première fois, quand une main de blanchisseuse porta au jour ces chants légers, comme populaires, de jeune fille populaire, où le vieil alexandrin fredonne qu'il doit mourir et ne peut s'y résoudre, devient deux vers distincts de six pieds mais demeure. Et il semble que le cœur de Rimbaud se brise en deux, lui aussi [...] »<sup>790</sup>

Le passage ci-dessus noue le basculement de la poésie dans la deuxième moitié du XIX<sup>e</sup> siècle à l'histoire de vie de Rimbaud. Car, les poèmes novateurs qu'il a composés en 1872, selon le narrateur, sont écrits sous l'influence profonde de sa mère ; c'est la main de celle-ci qui « porta au jour ces chants légers ». En outre, tout comme l'alexandrin, « le cœur de Rimbaud se brise en deux ». Ainsi, l'échec de la poésie traditionnelle devient le reflet esthétique de l'échec du poète dans sa propre vie.

La mise en doute des formes anciennes de la poésie aboutit naturellement à une interrogation spécifique sur ce qu'est le poète moderne et le rôle qu'il joue dans le champ littéraire de l'époque :

« Le poète était cet homme multiple qui boudait dans Paris. Et chacun de ces fils boudeurs attendait qu'un père vienne ratifier sa bouderie à lui [...] depuis 1830 la chanson s'était usée [...] Baudelaire était mort, le Vieux en conversation avec Shakespeare [...] le principe d'élection était perdu. Le sacre que demandait Rimbaud avec tant de force, que tous les fils demandaient sans doute quoique avec moins de force, le sacre n'était plus du ressort de personne. »<sup>791</sup>

---

<sup>789</sup> *Ibid.*, p. 104.

<sup>790</sup> MICHON Pierre, *Rimbaud le fils*, op.cit., pp. 74-75.

<sup>791</sup> *Ibid.*, pp. 81-82.

Le passage ci-dessus désigne à la fois la chute du romantisme à la deuxième moitié du XIX<sup>e</sup> siècle et l'autonomie du poète moderne. Sur le premier point, le narrateur se réfère à une date emblématique, celle de l'année 1830 où Hugo publie sa fameuse préface du *Cromwell* considérée, depuis lors, comme manifeste du romantisme. Mais si le narrateur évoque cette date, c'est avant tout pour la confronter avec l'époque où Rimbaud et ses jeunes confrères cherchaient à Paris leur propre reconnaissance, sans d'ailleurs la trouver nulle part et chez personne. Dans cette époque-là, le romantisme semblait « usé », Baudelaire était mort et, aux dires du narrateur, « le sacré n'était plus du ressort de personne ». Ainsi, le poète se trouve devant un vide qu'il doit combler tout seul. D'après la perspective dessinée dans *Rimbaud le fils*, ce n'est pas seulement le vouloir et le pouvoir de créer une œuvre littéraire qui légitiment un individu en tant que poète ; pour obtenir cette reconnaissance, il faut que cet individu se situe dans l'horizon littéraire et artistique de son temps. Cette reconnaissance, à l'époque de Rimbaud, à cause de l'autonomie qui marque la nouvelle figure du poète et de l'écrivain, s'acquiert à la suite d'un effort personnel en vue de s'imposer à la société ; c'est alors que dans le passé il y avait toujours des « instances légitimantes » qui favorisaient cette reconnaissance. Comme le dit Michon :

« L'écrivain est un fils égotant depuis la fin du romantisme. Avant, il y avait une littérature qui se passait sans problème de génération en génération, de père sain en fils sain. Le prométhéisme maladif du post-romantisme a fait déraiper ce dispositif : la littérature est maintenant le champ de bataille des fils sans pères, des fils éternels. C'est cela, la crise de la littérature, la littérature comme crise : tous ces fils en révolte contre d'autres fils qui les ont précédés, et non plus contre des pères. Et avec le père a disparu l'instance légitimante, celle qui dit au fils : tu es *écrivain*. »<sup>792</sup>

En l'absence de toute institution (les grands poètes, le pouvoir, la religion) qui aurait pu lui favoriser la reconnaissance, le poète moderne n'a d'autre solution que « bouder » afin d'exprimer son propre malaise. Rimbaud et les autres jeunes poètes de son époque sont venus après la perte baudelairienne de l'auréole<sup>793</sup> ; pour cette raison, privés du sacré dont le poète romantique était doté, ils sont des « imposteurs ». Michon décrit cette situation comme suit :

« Sans doute qu'à partir du moment où la littérature s'est constituée comme fin en soi, sans Dieu, sans justification extérieure, sans idéologie qui la soutienne, en champ autonome comme

---

<sup>792</sup> MICHON Pierre, *Le roi vient quand il veut*, op.cit., p. 31.

<sup>793</sup> À ce sujet, voir : BAUDELAIRE Charles, *Œuvres complètes*, tome I, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 1975, p. 352.

dit Bourdieu, c'est-à-dire en gros avec Flaubert et Mallarmé, ou un peu avant, à partir de ce moment tout écrivain a été un imposteur, puisqu'il ne pouvait s'autoriser que de lui-même. Mais c'est aussi ce qui fait la force de la littérature depuis ces gens-là : tout écrivain se tient seul face à la totalité de l'être, sans béquilles. C'est ainsi que tous les auteurs de ce siècle ont vacillé entre le sentiment de leur incapacité, de leur imposture (pourquoi rendrais-je compte plus qu'un autre de la totalité de l'être ?) et de leur devoir quand même d'essayer. »<sup>794</sup>

La notion d'imposture traverse, implicitement ou explicitement, toute l'écriture de Michon<sup>795</sup> ; de son point de vue, trouver un auteur honnêtement et véritablement digne de cette étiquette, semble difficile, sinon impossible. Sur ce sujet, Laurent Demanze écrit :

« Pierre Michon brosse, sans doute depuis *Vies minuscules*, les mille et un portraits de l'artiste en imposteur. Tous y passent, ou presque, Balzac, Flaubert ou Faulkner sans oublier le Pierrot grimé qui aurait signé la plupart de ses livres. Bien sûr il admire ces écrivains, mais la littérature est entrée selon lui depuis la modernité dans l'ère de l'illégitimité : depuis que les valeurs sociales, politiques ou religieuses ont cessé d'étayer la littérature, depuis que les écrivains se sont calfeutrés dans l'autonomie de leur champ, et que leur écriture ne se fonde sur rien d'autre que sur elle-même, alors les écrivains sont tous peu ou prou des imposteurs. Nulle croyance extérieure, nulle foi religieuse ne sauraient plus garantir l'acte littéraire, et nulle décision souveraine et céleste authentifier l'écriture. L'imposteur, c'est donc avant tout celui qui s'affronte à la disparition des anciennes valeurs. Il est le maître de la contrefaçon, l'expert en fausses monnaies, une figure diabolique en quelque sorte qui simule et fait semblant. »<sup>796</sup>

Il ajoute ensuite :

« [...] ces poses ou ces postures [...] qui sont un art du paraître sur la scène littéraire, un mensonge que l'on fait aux autres pour les convaincre de son talent, sont aussi un mensonge que l'on se fait à soi-même pour se persuader. Le texte de Pierre Michon croise ainsi une sociologie des attitudes et des positionnements littéraires, avec ses coteries et ses colifichets, et une analyse à la lisière de la psychanalyse, qui démasque les faux-semblants que l'on s'invente pour se tromper soi-même. C'est ainsi qu'aux côtés de Balzac il a pu dire dans *Trois auteurs* « que les arts sont une imposture, un air du temps » (TA 15), il a pu décrire « le répertoire des rôles et

---

<sup>794</sup> MICHON Pierre, *Le roi vient quand il veut*, op.cit., pp. 146-147.

<sup>795</sup> Selon Maurice Blanchot, cette notion est inséparable de la littérature ; dans *La Part du feu*, il dit à ce propos : « Ce qui est frappant, c'est que, dans la littérature, la tromperie et la mystification non seulement sont inévitables, mais forment l'honnêteté de l'écrivain, la part d'espérance et de vérité qu'il y a en lui. » Cité in : JEFFERSON Anne, « Imposture et croyance dans Les vies minuscules de Pierre Michon », in : MONLUÇON Anne-Marie et SALHA Agathe (dir.), *Fictions biographiques XIX<sup>e</sup>-XXI<sup>e</sup> siècles*, Toulouse, Presses Universitaires du Mirail, coll. « Cribles », 2007, p. 247.

<sup>796</sup> DEMANZE Laurent, « Pierre Michon et l'épreuve de la grandeur », art.cité, pp. 79-80.

d'attitudes littéraires » (TA 21), tout en montrant le piège dans lequel s'enferme l'auteur de *La Comédie humaine*, lorsqu'il « se fait lui-même l'épuisant cinéma du génie » (TA 27-28). La tentation de la grandeur fait ainsi courir le risque d'un brouillage entre le masque et le visage, entre la posture et l'identité, dans un incessant balancement où les contraires finissent par se confondre. Le monde littéraire et ses artifices aliènent en quelque sorte l'identité et mettent en péril la cohérence intime. »<sup>797</sup>

Dans toute l'œuvre de Michon, le texte qui met le plus nettement en scène un tel spectacle plein de leurres et de poses est, certes, *Rimbaud le fils* :

« Dans *Rimbaud le fils*, Pierre Michon saisit les poses, les postures et les impostures des écrivains, opposant par exemple « la pose des lumières, la pose de l'esprit » et la « pose gilet rouge, la pose de cœur ». Entre figuration mythique et situation sociologique, entre attitudes littéraires et codes sociaux, Pierre Michon démythifie les défroques dont s'affublent les artistes. »<sup>798</sup>

À tous les points soulevés jusqu'ici, il faut ajouter le renoncement de Rimbaud à la poésie<sup>799</sup> que le narrateur n'oublie pas d'évoquer :

« [...] j'ajoute qu'à mon avis, s'il se tut, *s'il s'opéra vivant de la poésie* comme on le répète si gentiment depuis Mallarmé, ce fut parce que le verbe n'était pas ce passe-droit universel dont avait si ardemment rêvé le petit Rimbaud de Charleville - et il s'avisait un peu tard que l'or seul avait quelque chance d'être ce passe-droit [...] je dirais aussi que peut-être il cessa d'écrire parce qu'il ne put devenir le fils de ses œuvres, c'est-à-dire en accepter la paternité. Du *Bateau ivre*, de la *Saison* et d'*Enfance*, il ne daigna pas davantage être le fils qu'il n'avait accepté d'être rejeton d'Izambard, de Banville, de Verlaine. »<sup>800</sup>

Michon dans un entretien considère ce silence comme signe de la rupture du poète avec la Modernité :

« [...] il [Rimbaud] était vraiment et totalement iconoclaste : il voulait casser la baraque des classiques, bien sûr, des vieilles lunes, mais comme dès son époque plus personne n'y croyait, ça n'était pas très important et trop facile ; ce qui était bien plus important c'était de casser la

---

<sup>797</sup> *Ibid.*, pp. 80-81.

<sup>798</sup> DEMANZE Laurent, *Encres orphelines : Pierre Bergounioux, Gérard Macé, Pierre Michon*, Paris, José Corti, 2008, p. 182.

<sup>799</sup> William Marx dans son essai *Adieu à la littérature* considère l'acte de Rimbaud d'arrêter d'écrire comme « un mépris pour la littérature » ; Voir : MARX William, *L'adieu à la littérature. Histoire d'une dévalorisation XVIII<sup>e</sup>-XX<sup>e</sup> siècle*, Paris, Minuit, 2005, p. 20.

<sup>800</sup> MICHON Pierre, *Rimbaud le fils*, op.cit., p. 104.

baraque des modernes, qui déjà pullulaient et étaient les néo-académiques en puissance, gonflés d'une inénarrable bonne conscience [...] La force de Rimbaud, son irruption unique, c'est de casser la Modernité avec le matériau même de la Modernité porté à l'incandescence : dans le même mouvement, il est la plus haute manifestation de la Modernité et sa ruine. »<sup>801</sup>

Que ce soit une nouvelle imposture, une passion irrésistible pour la richesse, une impuissance à « être le fils de ses œuvres » ou - comme le dit Michon lui-même - une rupture radicale avec la notion même de la modernité, il semble évident que cet abandon final inscrit toute la vie et l'œuvre du poète dans l'histoire littéraire de la deuxième moitié du XIX<sup>e</sup> siècle au point d'en faire une charnière dans la notion même de la poésie :

« On ne sait pas au juste ce qu'est la *Saison* ; on croit savoir seulement que c'est de la haute littérature, car ces deux voix, celle du roi d'adoration et celle du prophète hors de lui, qui sont toute la littérature, y combattent. C'est plus commenté que les Évangiles [...] On dit que tout l'Occident y vient buter ; que toutes ses contradictions y tournent comme dans une roue de moulin, s'y brisent comme l'eau sur roue, en ressortent intactes comme l'eau de la roue. »<sup>802</sup>

---

<sup>801</sup> MICHON Pierre, *Le roi vient quand il veut*, op.cit., pp. 54-55.

<sup>802</sup> MICHON Pierre, *Rimbaud le fils*, op.cit., p. 106.

## CHAPITRE 4

### **L'artiste face au pouvoir royal**

Dans le premier chapitre de cette partie, nous avons analysé le parti pris de l'artiste face au pouvoir révolutionnaire. Il nous reste d'observer son attitude devant un autre type de pouvoir qu'on peut nommer « royal ».

Le premier livre de Michon mettant en scène une telle relation est *L'empereur d'Occident* dans lequel le narrateur retrace avec précision les étapes de l'amitié entre Alaric et Attalus :

« Il avait rencontré Alaric dans les Gaules, en septembre. Il jouait dans des villas au nord de Lyon, dont on savait les Goths chaque jour plus proches [...] Le lendemain, sous l'étrange escorte de ces officiers cornus, les musiciens partirent par des sentiers vers le camp des Goths, pour distraire un roi. Il me dit que jusqu'à la fin il referait ce voyage, [...] Ils arrivèrent au camp des Goths comme la nuit tombait. Ils furent introduits sous une vaste tente où, leur dit-on, ils joueraient, à l'instant. On se retira. Au fond de la tente, un homme en pelisse, massif, leur tournait le dos, assis devant un broc de vin [...] L'homme à la fin se retourna d'un seul coup, comme on déplace un grand poids : il était rougeaud mais avec élégance, ravagé, considérable, barbu et boudeur comme un Zeus ; il lui parut beau, tant son regard démentait tout autre regard, niait tout rival, et ne voyait peut-être au-delà de vous que quelque chose de désolant et de fascinant ; là-dessous, une bizarre aménité. Il regarda le musicien, le musicien frappa la lyre. Ils jouèrent ; Alaric buvait ; rien de plus. [...] Le regard d'Alaric flottait là-dessous comme celui d'un bœuf sur une prairie, avec pourtant une insolence courtoise, paisible. Le musicien stupéfait découvrit que c'était pour ce regard qu'il jouait, depuis toujours. [...] Le jour parut [...] Au seuil de la tente, sa lyre plus lourde au bout de son bras, le musicien aspira le ciel comme il ne l'avait pas fait depuis Antioche. Il sut dans la journée qu'Alaric le prenait à son service, au service du seul roi des Goths, pour un salaire qui lui convint. »<sup>803</sup>

La complexité de la personnalité du roi Alaric est désignée par un ensemble d'adjectifs apparemment dépourvu d'aucun lien logique entre eux : « il était rougeaud mais avec élégance, ravagé, considérable, barbu et boudeur comme un Zeus ». Le roi dans le passage ci-dessus est un être moitié humain (« un homme en pelisse, massif, leur tournait le dos, assis

---

<sup>803</sup> MICHON Pierre, *L'empereur d'Occident*, op.cit., pp. 38-42.

devant un broc de vin » ou « l'homme parlait à voix basse, mais avec des inflexions emportées qui étaient peut-être tendres ») moitié divin (« comme un Zeus »).<sup>804</sup>

Cette rencontre porte un effet bouleversant sur la vie d'Attalus : « Il me dit que jusqu'à la fin il referait ce voyage » ; la carrière, voire toute la vie d'Attalus, dépend principalement de cette rencontre et de ce qui la suit : « Le musicien stupéfait découvrit que c'était pour ce regard qu'il jouait, depuis toujours. » Cette reconnaissance subite est la marque d'un sentiment d'amour primordial, comme celui qui relie le Père à son Fils. Plus loin, le narrateur accentue une nouvelle fois ce rapport de pouvoir :

« Je ne pouvais détacher mes pensées de cette tente où, par une autre nuit, avant que je sois né, entre un beau Syrien en dalmatique et un colosse en pelisse qui le regardait, assis, quelque chose s'était joué ; peu importait que ce jeu ait la forme de la musique affrontée au pouvoir, dédiée au pouvoir, plus forte peut-être que ce à quoi elle s'affrontait et se dédiait, ou la forme plus brutale du pur pouvoir en face de lui-même ; je savais bien que le jeu, le défi, la lutte mortelle et inégale, avaient eu lieu. »<sup>805</sup>

Le narrateur observe dans ce rapport une piste où « le jeu, le défi, la lutte mortelle et inégale, avaient eu lieu. » Il s'agit de deux formes de pouvoir qui se heurtent et essaient, chacune de son côté, de prendre le dessus. Tout le récit est polarisé autour de ce rapport de pouvoir entre le roi et l'artiste. Ainsi, si Attalus entre par obligation au service d'Alaric, celui-ci n'en est pas moins forcé, par un instinct qui le fait chercher à travers la musique d'Attalus le souvenir d'une chanson à jamais perdue. Cette chanson est une harmonie originaire, une beauté absolue que le roi a perdue et qu'il cherche partout.<sup>806</sup> Comme le remarque Pierre D'almeida :

« Se souvenant d'avoir chanté pour Alaric, le joueur de lyre qui fut empereur disait à Aetius : « Je n'étais (pour lui) que la forme dégradée, à merci convocable et révocable, de l'autre musique, celle qui souffle où elle veut, un reflet nécessaire et insuffisant » : en Alaric, « ce

---

<sup>804</sup> Cet aspect moitié divin moitié humain est en parfaite corrélation avec l'image du souverain/auteur dans toute l'œuvre de Michon et notamment dans le texte qu'il a accordé à Beckett : à la fois « roi » et « *saccus merdae* ». Comme le dit Michon : « [...] je me sers beaucoup de la métaphore du roi pour la métaphore de l'écrivain... » Voir : MICHON Pierre, *Le roi vient quand il veut*, op.cit., p. 291.

<sup>805</sup> MICHON Pierre, *L'empereur d'Occident*, op.cit., p. 43.

<sup>806</sup> À vrai dire, comme le remarque Ivan Farron, les personnages de Michon sont toujours en quête d'un objet disparu : « Les personnages de Michon vivent sur le mode du manque : ils sont en quête de cet objet inexorablement perdu que Lacan désigne comme la Chose et qui est l'Autre absolu du sujet. Leur expérience du monde se vit dès lors sur les modes de l'effroi, de la sidération et de l'échec. À défaut de trouver cet objet inaccessible fantasmé comme une plénitude dont ils savent la perte inexorable, il leur faudra imaginer des métonymies qui en représentent le pâle substitut. Les champs du politique [...], de l'art ou de l'érotisme figurent le vœu d'assouvir un désir insatiable et voué d'emblée à l'échec [...] » Voir : FARRON Ivan, *Pierre Michon. La grâce par les œuvres*, op.cit., pp. 148-149.



gouffre », s'engouffrait en effet sans répit le vent de l'histoire, qui l'avait en quelque sorte élu - et l'*inspiration* de l'artiste consistait bien à lui donner forme : Attalus, qui fut « fils d'Apollon », y parvenait, provisoirement et imparfaitement, avec la lyre dont il jouait face à celui qui déjà pouvait donc figurer « l'Histoire en personne » [...] »<sup>807</sup>

Ce rapport est si fort qui rend Attalus un double d'Alaric :

« Il dit encore : « Je crois ressembler chaque jour davantage à Alaric ; c'est une vue de mon vieil esprit sans doute : cette gueule levantine que mon miroir m'envoie, consternée, patiente, n'a rien de commun avec l'impatiente figure boucanée, sanguine, de l'autre. »<sup>808</sup>

Comme nous l'avons déjà noté, l'image bipartite du roi dans l'œuvre de Michon est conforme à celle de l'artiste. On peut ainsi interpréter le charme exercé par Alaric sur Attalus comme une reconnaissance de soi-même chez l'autrui, une reconnaissance qui marque d'ailleurs quelques autres livres de Michon, et plus que tout autre *Vie de Joseph Roulin*.

Dans « Dieu ne finit pas », en ce qui concerne un rapport pareil on ne trouve que l'artiste ; le roi y est placé en ombre. Son message, comme nous l'avons déjà remarqué, dépasse quelques étapes intermédiaires pour être enfin transmis à Goya et à ses collègues. Il est aussi à remarquer que le travail du peintre dans ce texte est réduit à la reproduction de ce qui déjà existe.

Dans « Je veux me divertir », l'artiste est déjà intimement lié au pouvoir royal lorsque le narrateur le rencontre :

« A la fin du printemps de 1721, il revint. Et cette fois ce fut bien Haranger qui l'amena, Haranger l'abbé ; qui l'amena et vite s'en défit, le planta là, où il n'apitoierait plus les princes, ni ne tousserait sur les épaules nues des marquises, logé cependant comme un prince, car certaines choses ronflantes, les beaux-arts, la mort proche, un nom fait, exigent des égards ; dans la plus belle maison de Nogent, un palais à rocailles et fontaines avec un parc encore et des terrasses sous l'essaim des feuilles d'or, la maison d'été de Le Fevre, qu'on n'y voyait guère, l'intendant des Menus Plaisirs du Roi, proche des Orléans ; sur la Marne. »<sup>809</sup>

Comme nous l'avons déjà remarqué, dans ce récit la splendeur et la décadence de Watteau sont simultanément abordées. Le passage ci-dessus est un exemple significatif pour cette

---

<sup>807</sup> D'ALMEIDA Pierre, « Le Vent de l'histoire », art.cité, p. 164.

<sup>808</sup> MICHON Pierre, *L'empereur d'Occident*, op.cit., p. 62.

<sup>809</sup> MICHON Pierre, *Maîtres et serviteurs*, op.cit., pp. 67-68.

double mise en scène. Le peintre y est représenté à la fois malade et accueilli « comme un prince ». Pourtant, c'est une autre personne, et non le roi, qui le protège. Dans ce sens, il évoque le Goya du texte précédent qui reçoit la commande de la main de Bayeu et non directement du roi lui-même.

De même, dans le passage suivant, le narrateur indique le fait que cette reconnaissance est en déclin :

« Il me dit que c'en était fini des Crozat, Gersaint, Jullienne, somme toute gagne-petit ; qu'on était désormais chez Le Fevre [...] que si Son Éminence daignait passer elle s'y trouverait en pays de connaissance, tant les pierrots se dessinaient tout seuls [...] qu'on était l'intendant des Menus Plaisirs de soi-même, Monseigneur le Peintre. »<sup>810</sup>

Ainsi, le peintre se considère comme « l'intendant des Menus Plaisirs de soi-même », tandis que dans le passage que nous avons cité plus haut, il était « l'intendant des Menus Plaisirs du roi ». Ce changement désigne le fait que Watteau n'est plus proche du roi, qu'il n'est plus au service des hommes comme Crozat, Gersaint et Jullienne et que, bien que confortablement logé dans le palais d'un homme lié au pouvoir, il n'est plus un peintre sollicité. Ainsi, la décadence de Watteau va de pair avec l'affaiblissement de sa relation avec le pouvoir.<sup>811</sup>

Dans *Le Roi du bois*, le lien de l'artiste avec le pouvoir se tisse à l'arrière-plan du texte, à travers les souvenirs du narrateur :

« C'était la Congrégation des virtuoses, les Académiciens de Saint-Luc, rentés par Barberini [...] Barberini les deux, Maffeo qui avait la tiare sur la tête avec des petits cordons derrière, et Taddeo dans son dos qui tenait les cordons plus vastes de la bourse ; ces deux et les cent autres, les interminables *neveux*, Francesco et les deux Antonio, et tous les petits noms de la langue italienne, qui tous avaient sur leur corps la moire de feu, tous des cordons à leur chapeau, tous la mitre, l'aumusse, l'anneau, qui tous surtout avaient dans leur blason *les trois abeilles* [...] tous ceux-là donc qui avaient dans leurs armes *les trois abeilles*, qui regardaient s'écrouler l'eau et sans autre effort que ce regard faisaient du miel dans les grands caissons melliflues des palais, des jardins, des églises, tous ceux-là rentaient des peintres. Car pour maçonner et décorer ces caissons, églises ou palais, [...] il faut beaucoup de peintres qui travaillent dans le miel, sous

---

<sup>810</sup> *Ibid.*, p. 69.

<sup>811</sup> Bien sûr, au sein de cette coïncidence il est difficile de déterminer la place exacte de la cause et de l'effet.

forme de miel s'efforcent de voir le monde ou font semblant, et glanent à ce commerce un peu de miel, en passant. »<sup>812</sup>

Ce qui relie ces artistes au pouvoir c'est la question économique ; en revanche, le pouvoir profite de leur art pour embellir ses propres logements. Cela dit, contrairement aux rapports semblables que nous avons étudiés jusqu'à maintenant, dans ce cas le pouvoir ne possède plus une place supérieure à l'égard de l'artiste. En effet, les deux côtés de ce rapport semblent s'entretenir dans une relation égale à égale basée uniquement sur le besoin économique de l'artiste d'un côté et de l'ambition esthétique du pouvoir de l'autre. Ce type de rapport entre le pouvoir et l'art marque le regard du narrateur sur sa propre carrière, car comme nous l'avons déjà souligné, il a l'ambition de devenir artiste pour « être prince ». Dans cette perspective, le regard des hommes de pouvoir (regard qui fait « du miel ») évoque celui du prince posé sur la fille lors de la scène cruciale du récit. La répétition du même mot en ce qui concerne les peintres renforce cette idée, car ceux-ci comme les hommes de pouvoir font « du miel ».

Le texte intitulé « L'oiseau » qui fait partie de *Corps du roi* est un autre exemple du rapport artiste-pouvoir. Il met en scène un écrivain nommé Muhamad Ibn Manglî qui mène une carrière spéciale :

« Il y a deux sortes d'hommes - ceux qui subissent le destin, et ceux qui choisissent de subir le destin. Ibn Manglî était du nombre des seconds, si j'en crois son goût pour cette phrase du Coran : « Celui qui a cru trouver la marque d'une grâce divine en quelque occupation, qu'il s'y maintienne. » Lui, il savait apparemment faire avec grâce trois choses : chasser, se battre et employer le mot propre (ces trois choses n'en sont qu'une, obéir au sultan, qui est ici-bas ce qui se rapproche le plus du destin). Il persista dans ces trois occupations. Il avait guerroyé sous le croissant vert. Il avait chassé l'éléphant. Il avait porté sur le poing gauche des faucons. Il nomma chaque acte du faucon, chaque instant de chaque mouvement du faucon, chaque instant de chaque repos du faucon. »<sup>813</sup>

De même qu'Attalus, dans « L'oiseau » l'artiste est de nouveau au service du pouvoir. Il semble évident que tout ce qui forme la « grâce divine » d'Ibn Manglî est issu de son obéissance envers le roi. D'ailleurs, l'un des trois éléments constitutifs de cette grâce est le métier d'écrire. Le narrateur insiste sur la virtuosité et la précision de la plume de cet écrivain en soulignant le fait que celui-ci peut décrire « chaque acte du faucon, chaque instant de

---

<sup>812</sup> MICHON Pierre, *Le Roi du bois*, op.cit., pp. 33-35.

<sup>813</sup> MICHON Pierre, *Corps du roi*, op.cit., pp. 50-51.

chaque mouvement du faucon, chaque instant de chaque repos du faucon ». Mais il est aussi un guerrier ; et c'est le point qui le rapproche encore plus du pouvoir royal. En effet, dans toute l'œuvre de Michon il est le seul exemple de l'artiste engagé au service du pouvoir non seulement pour créer, mais aussi pour « se battre ». C'est parce que le pouvoir dans ce texte, comme le narrateur le souligne, est proche du « destin » même du personnage. Dans ce sens, le texte retrace l'évolution d'une tragédie. La formule initiale (« Il y a deux sortes d'hommes »), bien qu'apparemment au service d'établir une distinction, ne postule, au fond, que deux variations sur le même motif (subir le destin). Dans une telle perspective, la mort du roi précède naturellement celle de l'artiste :

« Le 17 mars 1377, le sultan Châban avait festoyé en cercle restreint chez une chanteuse cairote amie ; à l'heure des chants et du bruit des fontaines dans l'après-déjeuner, des éléments factieux de la garde, des Circassiens, pénétrèrent dans la salle du festin et étranglèrent le sultan et sa suite. Peut-être Ibn Manglî était-il là, et un cordon de soie fut pour lui. »<sup>814</sup>

Même la mort d'Ibn Manglî n'est pas loin de cette grâce accordée par le roi, une grâce qui ressemble en même temps à la chasse et à l'écriture :

« Il vit l'apogée de son livre. La phrase écrite jadis plongea comme un faucon lâché. Il comprit que ce n'était pas tout à fait du gerfaut qu'il parlait, c'était de la mort. »<sup>815</sup>

Dans *Les Onze*, la première apparition de François Élie Corentin est marquée par la présence du pouvoir royal. C'est tout au début du roman, comme nous l'avons déjà indiqué, « dans le portrait qu'aux plafonds de Wurtzbourg, précisément sur le mur sud de la Kaisersaal, dans le cortège des noces de Frédéric Barberousse, Tiepolo a laissé de lui ». Dans cette description, le peintre semble englouti par tout ce qui l'entoure. Plus loin, le narrateur approfondit sa réflexion sur cette description :

« [...] dans la fresque où le page apparaît, où la légende le fait apparaître, on a parfois l'impression (on en a le désir) qu'à dix pas devant lui la belle Béatrice de Bourgogne agenouillée aux côtés du beau Barbarossa son maître sous l'aplomb, la crosse, la mitre, le gant, du prince-évêque qui les marie, que Béatrice donc va se tourner vers lui, se lever, de tout son

---

<sup>814</sup> *Ibid.* p. 51.

<sup>815</sup> *Ibid.*, p. 53.

poids de chair blonde et de brocart bleu marcher vers lui et renversant la couronne, l'étreindre. »<sup>816</sup>

Alors, plus Corentin se détache du fond pictural auquel il appartient plus il se trouve protégé par le pouvoir. La différence par rapport aux textes précédents c'est que si dans ceux-ci le pouvoir royal s'incarnait toujours au moyen d'une figure purement masculine, dans *Les Onze* cette figure devient moitié féminine moitié masculine. Le côté masculin est accentué dans le déroulement de ce même passage où le narrateur parle de Carl Philippe :

« Tout cela est une commande, un pont d'or de Carl Philippe von Greiffenclau, autocrate nabot et mégalomane du fond des Germanies, un homme de culture et de folies, et de sagesse, à sa façon ; car il paraît qu'en dépit des ponts d'or jetés sur les plafonds, avec les trois sous qui lui restaient Carl Philippe fut doux à son peuple, ses vilains - ses enfants comme on disait. »<sup>817</sup>

Contrairement à la figure féminine dont la fonction se borne à représenter une affection maternelle, la figure masculine du pouvoir - tout comme Alaric dans *L'empereur d'Occident* - est marquée par la complexité et le contraste, car le roi s'y trouve en même temps « autocrate » et « nabot », un homme « de folie » et « de sagesse » considérant « son peuple » comme « ses enfants », donc un père de la nation, et ainsi d'ailleurs un prédécesseur de Louis XVI qui sera évoqué ici et là au cours du roman. C'est le même type du pouvoir auquel le peintre aura affaire dans son avenir ; c'est alors que le côté féminin de la royauté expose un pouvoir rétrograde, toujours en quête de ses propres origines.

---

<sup>816</sup> MICHON Pierre, *Les Onze*, op.cit., pp. 14-15.

<sup>817</sup> *Ibid.*, p. 17.

## CHAPITRE 5

### L'artiste comme parricide, comme roi, comme père

Dans l'œuvre de Michon, la question du pouvoir dans sa relation avec l'artiste est intimement liée au rapport père-fils. Un artiste qui veut se distinguer dans son domaine est égal à un fils désirent se libérer de l'autorité paternelle. Comme l'explique Ivan Farron :

« Un auteur dans l'ombre duquel on se trouve, qui vous prend par la main, un père du texte, c'est aussi quelqu'un dont on peut très légitimement vouloir se débarrasser, pour devenir peut-être un grand auteur à son tour. »<sup>818</sup>

C'est la tentation d'un certain nombre des artistes représentés dans l'œuvre de Michon. Notre auteur dans un entretien relie ce désir au projet de la Modernité cherchant ses propres origines dans l'expérience de la Révolution, plus précisément dans le régicide commis par la nation :

« J'ai l'impression que la Modernité c'est ce qui fait son deuil du père ou de la filiation heureuse en art. Les Modernes ne cessent de tuer un père qui n'existe plus depuis belle lurette. C'est lié à l'invention quasi idéologique du *nouveau*, du nouveau comme valeur (vous savez, Baudelaire : *au fond de l'inconnu pour trouver du nouveau* », etc.). L'artiste comme fils, c'est la règle de l'après-1789, c'est l'éternel romantisme dont nous ne sommes pas encore sortis : nous ne cessons de tuer un père fantomatique, qui est mort depuis longtemps, sans doute en janvier 1793, sous le grand couteau des fils, place de la Révolution - place de la Concorde, comme on l'appelle maintenant sans rire. »<sup>819</sup>

Comme le dit Bruno Cément :

« Tous les artistes sont en quelque sorte chez Pierre Michon semblables aux *Onze*, à la fois rois et régicides, fondateurs de la modernité démocratique et légataires d'une souveraineté disparue. »<sup>820</sup>

Ce désir de tuer le roi - autrement dit : le père - est un motif fondateur dans l'œuvre de Michon :

« Court en effet à travers son œuvre une scène fondatrice. C'est une scène très ancienne, archaïque en quelque sorte, que l'on croirait sortie de *Totem et Tabou* : l'écrivain en fait le

---

<sup>818</sup> FARRON Ivan, « Le sceau du père. William Faulkner dans *Trois auteurs* », in : *Roman 20-50*, n°48, p. 59.

<sup>819</sup> MICHON Pierre, *Le roi vient quand il veut*, op.cit., p. 54.

<sup>820</sup> CLÉMENT Bruno, « « En miroir, en offrande ». Pierre Michon auteur de *Trois auteurs* », art.cité, p. 89.

mythe fondateur de la modernité, que chaque génération à son tour répète pour devenir elle-même. Fabulée plus que décrite, fantasmée plus que dépeinte, cette scène court l'œuvre et parcourt plus particulièrement *Rimbaud le fils* ; elle est le cœur invisible de son plus récent récit, *Les Onze*. C'est une scène violente, sacrificielle même, un geste de rupture, mais au cœur de nos sociétés : la mise à mort du roi [...] »<sup>821</sup>

Le régicide va de pair avec le parricide pour que l'artiste se détachant du passé puisse apparaître en tant que détenteur de sa propre légitimité, autrement dit en tant que roi :

« Le rêve des personnages de Michon est de devenir roi d'un savoir-dire (littérature) ou d'un savoir-faire (peinture). »<sup>822</sup>

L'expérience de devenir roi d'un savoir-dire est illustrée dans le texte intitulé « Le ciel est un très grand homme », un écrit autofictionnel qui clôt *Corps du roi*. Michon dans un entretien présente ce texte comme suit :

« Ce dernier texte, « Le ciel est un très grand homme » (ce titre est une phrase de Baudelaire), fait clef de voûte et forme l'ensemble [*Corps du roi*] puisqu'il me rattache en première personne à mon panthéon sans m'y associer de trop présomptueuse façon : j'y apparais en enfant de chœur, en petit desservant de « Booz endormi », dont je raconte mes lectures, publiques et privées. »<sup>823</sup>

Dans ce texte, le narrateur d'un regard rétrospectif, revisite sa passion pour *Booz endormi* l'un des morceaux les plus connus de *La légende des siècles* et, par le truchement de ce poème, pour la figure du père littéraire qui, en l'occurrence, n'est que Victor Hugo.<sup>824</sup>

Donc, dans la lignée de *Vies minuscules*, de *Maîtres et serviteurs*, de *Rimbaud le fils* et de nombreux autres textes de Michon, « Le ciel est un très grand homme » met une nouvelle fois

---

<sup>821</sup> DEMANZE Laurent, « Ce que le langage a de partageable », in : *L'Herne*, op.cit., p. 134.

<sup>822</sup> ADLER Aurélie, *Éclats des vies muettes : figures du minuscule et du marginal dans les récits de vie d'Annie Ernaux, Pierre Michon, Pierre Bergounioux et François Bon*, op.cit., p. 160.

<sup>823</sup> MICHON Pierre, *Le roi vient quand il veut*, op.cit., p. 284.

<sup>824</sup> Sur l'importance de Hugo dans l'évanouissement de sa passion pour la littérature, Michon dit : « C'est par lui [Hugo] que je me suis, enfant, ouvert à la dimension littéraire. La littérature était avec lui quelque chose de rythmé, de brillant, de touffu et d'incompréhensible, cependant de merveilleusement éblouissant. Hugo, c'était lu par l'instituteur, à l'école, comme du reste le début de *Salammbô*. On écoutait passer ces bruits terribles, et je me rappelle même que, quand j'ai entendu ça, j'avais un cartable neuf, et je sentais l'odeur du cuir neuf. C'est-à-dire que tout ça était très fortement sexué, sadique même. Pour en revenir à Hugo, ma grand-mère, qui était paysanne, était pénétrée d'émotion en nous déclamant Hugo par cœur. Comme la messe, mais au contraire de la messe, ça racontait quelque chose, et c'était un petit peu plus accessible. D'ailleurs, « Booz endormi » est bien une prière. C'est ma vieille chanson à vivre, à boire ou à tuer. » Voir : *Ibid*, p. 266.

en relief la question de la filiation artistique et littéraire, c'est-à-dire un rapport ambivalent et complexe à la fois et paradoxalement convergent et divergent qui lie un nouveau à un ancien, un successeur à son précurseur.<sup>825</sup>

Il est possible de relever cette question dès le début du texte avant même que le narrateur commence à arpenter les étapes qui marquent son attachement et son détachement au sujet de *Booz endormi* en particulier et de Hugo en général.

La mère du narrateur, alitée dans un hôpital, est souffrante, au seuil de la mort. Le narrateur précise que cette femme pour lui n'était pas seulement une mère, mais aussi un père ; une mère/un père qui d'ailleurs dans sa vieillesse pourrait être la fille du narrateur. Il reste donc à côté de sa mère, sauf à un moment où il décide de quitter l'hôpital pour aller à une librairie acheter des livres ; les livres qu'il choisit sont le volume XXIII de la *Carte archéologique de la Gaul Romaine* et le tome deux des *Dits et écrits* de Foucault dans l'édition Quarto, tous les deux en lien direct avec ses préoccupations intellectuelles en tant qu'écrivain, l'un concernant la question cruciale de l'origine et l'autre contenant le projet inachevé de Foucault intitulé « Vie des hommes infâmes », le même texte qui a inspiré à Michon le titre de sa première œuvre : *Vies minuscules*. Lorsque le narrateur revient à l'hôpital, sa mère est déjà morte. Les événements ainsi agencés, un parallèle est établi entre la mort de la mère - qui est également le père - et la reconnaissance de l'identité de l'écrivain par lui-même. Ce parallèle s'accroît spontanément par une description qui rapproche, sur le lit, la « petite » pochette des livres des pieds du cadavre eux aussi « tout petits ». À l'occasion de cette mort, le narrateur récite, en tant que prière, une partie de *La Ballade des pendus* de François Villon dans laquelle une voix outre-tombe parle avec les êtres humains (« les frères humains ») qui lui survivront et leur demande de traiter les morts avec indulgence et charité. Juste après ce passage, il se rappelle une autre prière poétique qu'il a pratiquée lorsque sa fille était née « quelques années plus tôt ». Cette prière constituant désormais le leitmotiv du texte consiste à réciter *Booz endormi* en tant que poème de l'espérance, de la naissance et de la filiation, tout au contraire de *La Ballade des pendus* étant le poème de la mort :

---

<sup>825</sup> Le narrateur aborde, en premier lieu, *Booz endormi* et, en deuxième lieu, la personne de Hugo ; il a connu le poème dès l'âge de six ans. Pourtant, son approche envers le poème et le poète semble quelques fois incertaine, surtout vers la fin du texte où il parle du « vieux mort », l'expression qui couvre en même temps Booz et Hugo. Cela dit, au-delà du poème, c'est bien la figure du grand littéraire (en l'occurrence Hugo) qui est visé, par le narrateur, à vénérer, à suivre et finalement à détruire.



« *La Ballade des pendus* peut être dite pour une mère morte, *Booz endormi* peut être dit pour une fille née vivante et viable [...] »<sup>826</sup>

Ainsi, la vie et la mort, via la poésie, vont ensemble, afin de produire « une double vue » sur la question de la filiation.<sup>827</sup> Ce parallèle devient plus manifeste à la suite du passage cité ci-dessus :

« Les deux poèmes que j'ai dits regardent les cadavres, tous les cadavres parmi lesquels il y a ceux de mères, ils regardent l'âme qui se souvient de ces cadavres qu'elle a habités, d'où elle a observé le petit morceau de *Big Bang* à elle fugitivement dévolu ; ils regardent les corps vivants, les petits enfants qui naissent, qui vieilliront et mourront. Ils les regardent, ils leur parlent, ils en parlent, cadavres, petits enfants et nous qui sommes entre les deux, comme si cadavres, petits enfants et nous c'était le même - et c'est le même. »<sup>828</sup>

Ce passage oppose, dans un système synthétique, la naissance et la mort, l'enfance et la vieillesse, l'origine du monde et le monde des esprits, bref le début et la fin, pour aboutir, finalement, à une synthèse embrassant toutes ces extrémités. Malgré l'accent mis sur le poème de Hugo, le parallèle entre celui-ci et celui de Villon (autrement dit, la poésie de la mort) reste dominant jusqu'à la fin du texte. Ce parallèle, nous pouvons l'étudier dans la manière dont le narrateur s'éloigne de plus en plus non seulement du poème lui-même mais aussi du poète, un éloignement qui le mène à tuer métaphoriquement son père littéraire et, par le biais de ce meurtre, à atteindre la délivrance et la liberté.<sup>829</sup>

Dans le troisième fragment du texte, la question de la paternité prend un sens largement mythologique. Dans ce fragment, le narrateur au cœur d'un désert de la Haute Éthiopie qui

---

<sup>826</sup> MICHON Pierre, *Corps du roi*, op.cit., 73-74.

<sup>827</sup> Comme le note Wolfgang Asholt, « Des poèmes comme *Booz endormi* (ou *La Ballade des pendus* de Villon) contiennent un savoir sur la vie (ou mieux : un savoir des situations extrêmes de la vie que sont la naissance ou la mort) qu'il identifie avec la poésie : « Voilà sans doute la fonction de la poésie. Je n'en vois guère d'autre. Les poèmes peuvent avoir cet effet » (CR 74). » Voir : ASHOLT Wolfgang, « Vocations littéraires dans l'œuvre de Pierre Michon », art.cité, p. 425.

<sup>828</sup> MICHON Pierre, *Corps du roi*, op.cit., p. 74.

<sup>829</sup> Michon : « Dans *Vies minuscules* et le dernier texte de *Corps de roi*, j'ai l'impression d'être libre, j'ai l'impression que ces deux textes m'ont ouvert des portes de liberté. », in : MICHON Pierre, *Le roi vient quand il veut*, op.cit., pp. 292-293. Et pour mieux expliquer ce qu'il vient de dire : « Je ne dis pas que *Vies minuscules* et « Le Ciel est un très grand homme » sont meilleurs littérairement, je dis que pour moi ils font bouger, avancer quelque chose, quelle que soit la disproportion entre les deux. Mes autres livres, moins. » Voir : *Ibid.*, p. 296. Et précisément sur « Le ciel est un très grand homme » : « Ce dernier texte m'a libéré du long deuil qu'a été *Vies minuscules*. Parce que j'en ai porté le deuil [...] Et puis, écrivant le dernier texte de *Corps du roi*, je me suis rendu compte que ce qui avait fait *Vies minuscules*, que je croyais jusque-là être une sorte de plainte familiale, n'était que ma propre voix, que c'était elle qui m'importait. » Voir : *Ibid.*, p. 324.

renvoie au désert décrit dans *Booz endormi* rencontre d'abord quelques enfants qui l'appellent « *father* » et ensuite une glaneuse (qui pourrait s'identifier comme incarnation de la Ruth de *Booz endormi*) :

« Elle me regardait bien en face. *Come home. Bread. Milk. Me. Tala* (c'est la bière en éthiopien). Elle riait, elle était sérieuse. Je riais aussi, je lui dis que j'avais déjà *homes* et *families*, et que quelqu'un du village m'attendait pour boire la *tala*. [...] Le faux patriarche n'avait pas voulu de la vraie glaneuse. »<sup>830</sup>

Après le départ de la femme, le narrateur, tout ému qu'il est à ce moment, récite *Booz endormi* comme un chant de vie et de désir sans bornes :

« Je dis d'un bout à l'autre *Booz endormi*, pour les eucalyptus et les genévriers, pour les rois morts, pour le néolithique, pour l'aire et les déluges, pour me faire plaisir et me faire pleurer, pour être déjà ivre avant de l'être de *tala*, pour le canyon dans lequel on peut tomber, pour le sabir universel, pour les occasions manquées, pour les femmes qu'on veut et pour celles dont on ne veut pas [...] »<sup>831</sup>

Dans le sixième fragment, le narrateur se rappelle une autre lecture de *Booz endormi*. Cette fois, l'occasion est une réunion d'écrivains dans une ville du Midi :

« Je lus pour d'autres, un public comme on dit, *Booz endormi*, et je fus content de l'avoir fait. Au dîner, la conversation tomba de la haute poésie dans laquelle nous avons baigné tout l'après-midi à des affaires de boutique, comme il arrive toujours entre collègues. Nous parlâmes de la critique littéraire, plus précisément des critiques qui avaient une dent contre tel ou tel d'entre nous. Je mis sur la table R.M. [...] Jean défendit mollement le noble critique, mais il était déjà hilare, il céda. Nous rîmes beaucoup. Nous assassinâmes R.M. »<sup>832</sup>

R. M.<sup>833</sup> dans ce fragment est représenté comme un critique renommé et autoritaire assis « dans le siège de Sainte-Beuve ». Le fait que Jean, en opposition à l'attaque de Michon, défend ce critique lui attribue une importance considérable, voire une place patriarcale. Cette place de choix se clarifie davantage si nous comparons ce fragment avec la fin du texte où le narrateur devenu père (après avoir cassé le fil de l'influence hugolienne), suite à sa grave erreur, se voit attaqué par les serveurs d'un restaurant et reçoit des coups de poing qui le

---

<sup>830</sup> MICHON Pierre, *Corps du roi*, op.cit., pp. 78-79.

<sup>831</sup> *Ibid.*, p. 79.

<sup>832</sup> *Ibid.*, pp. 87-88.

<sup>833</sup> Il s'agit de Renaud Matignon, critique littéraire et membre de Tel Quel.

mettent par terre et dans cette situation, seul un collègue le défend contre les attaquants. Bref, nous pouvons dire que la révolte contre le père est déjà amorcée dans le sixième fragment de ce texte.

Étant descendu pour le petit déjeuner, le narrateur trouve, sur une table, le quotidien auquel R. M. donnait sa chronique et sur l'un des titres de la première page il lit : *R. M. est mort* :

« Je me dis : il est mort pendant que tu lisais Hugo. Puis : c'est toi qui l'as tué. »<sup>834</sup>

Il se trouve heureux d'avoir « descendu R. M. » :

« J'ai cru longtemps [...] que j'avais dit inconsciemment ce poème dans le but qu'il meure, R. M., [...] que c'était un crime parfait ; que c'était ce crime qui m'avait tant ému pendant ma lecture [...] »<sup>835</sup>

Puis, il se sent coupable de cette mort :

« Ensuite, dans des moments de remords, de raison, ou de plus grand orgueil, je me suis dit que peut-être [...] que j'avais dit les quatre-vingt-huit vers impeccables pour prier sur R.M., bercer son agonie et refermer ses yeux, lui pardonner et me faire pardonner de lui. Pour que Dieu ait de lui et de moi merci. »<sup>836</sup>

Comme nous venons de le voir, le narrateur fait une nouvelle allusion au poème de Villon. Si, au début du texte c'est sur le cadavre de la mère morte (aussi du père mort) que le narrateur récite en pleurant ce morceau de *La Ballade des pendus*, au milieu du texte ce même morceau est implicitement évoqué à propos de la mort d'un critique littéraire. Ainsi, celui-ci est représenté, dans les couches les plus profondes du texte, en tant qu'un père abominable qu'il faudrait à tout prix tuer sans pourtant jamais pouvoir s'échapper du sentiment de culpabilité qui suit ce crime. Donc, nous pouvons dire que ce fragment fonctionne comme point de bouleversement du texte lequel était jusqu'alors consacré à sacrifier et à célébrer la figure du père.

Dans le fragment suivant, le narrateur raconte une quatrième lecture de *Booz endormi* à une université de l'Ouest. Ici, il nous parle de l'un de ses autres pères, William Faulkner, qu'il a déjà évoqué à deux reprises, dans « L'éléphant » et « Le père du texte ». Par conséquent, il est

---

<sup>834</sup> *Ibid.*, p. 88.

<sup>835</sup> *Ibid.*, pp. 88-89.

<sup>836</sup> *Ibid.*, p. 89.

certain que Faulkner, dans la même lignée que Flaubert, Hugo ou Artaud, représente, pour Michon, la figure d'un père littéraire. Dans ce fragment, Faulkner est évoqué par ce que le narrateur appelle « le syndrome de Charlottesville », un syndrome qui consiste à boire de l'alcool dans les situations inquiétantes comme par exemple quand un auteur est invité à une université pour parler de son grand précurseur, devant des spécialistes de ce même précurseur. Alors, le narrateur ayant bu du whisky commence à parler de Hugo sans avoir rien préparé au préalable :

« Mon tour vint, j'acceptai volontiers la parole et énonçai d'une voix pâteuse et catégorique des tautologies dont je me souviens mal - mais je me souviens que j'eus tout à coup un sursaut de révolte, ou de raison, ou de respect pour le vieux mort dont après tout ici nous parlions : je saisis *La Légende des siècles* et me mis à lire *Booz endormi*. Je tombai dedans plutôt : la déclamation que j'en ai fait là, l'enroulement déroulé des quatre-vingt-huit vers, est un vide total de ma mémoire. »<sup>837</sup>

De cette manière, le narrateur en imitant l'un de ses pères symboliques essaie de s'approcher de l'autre ; il a l'air d'un arlequin qui s'affuble des vêtements extravagants et ridicules pour attirer l'attention du roi. Pourtant, ce qui lui arrive pendant cette lecture c'est un sentiment de chute : « Je tombai dedans » ; ce vide produisant le vertige d'une chute (à l'instar de certains autres textes de Michon par exemple « Dieu ne finit pas » où nous voyons le jeune Goya atteint d'une sorte de vertige devant les peintures ténébreuses de son fameux précurseur) est l'équivalent de la filiation artistique et littéraire.

Ce sentiment de vertige devant le grand précurseur arrive à son apogée dans le dernier fragment du texte où le narrateur parle d'une cinquième lecture de *Booz endormi*, cette fois à la BNF. La grande bibliothèque est décrite comme un « endroit rude, dressé sur un champ de bataille au milieu d'un désert », un endroit qui « prédispose au vide, au remuement amer des grands bouquins qu'on ne lira pas, aux alcools raides ».<sup>838</sup> Cette description résume à elle seule une grande part des thèmes fréquemment abordés dans le texte : le champ de bataille, le désert, le livre et la lecture, le vide et l'ivresse tous en lien plus ou moins ténu avec le thème majeur de la filiation. Lors de la lecture, le narrateur éprouve un sentiment assez étrange :

« Personne ne s'avisa de ceci : en cours de lecture, je décrochai. Je ne sais [...] à quel moment le fil cassa. Je m'aperçus soudain que je n'étais plus dans le texte, j'avais décroché depuis deux

---

<sup>837</sup> *Ibid.*, pp. 93-94.

<sup>838</sup> *Ibid.*, p. 95.

ou trois vers [...] Oui, le fil ténu et puissant qui m'avait lié si longtemps au vieil homme endormi [...] avait cassé net [...] Je lus la fin dans un parfait détachement, mais avec toute l'affectation d'émotion que me donnait la grande familiarité du poème, mon lien de parenté avec lui. »<sup>839</sup>

Ce détachement lui procure un sentiment ambivalent à la fois de culpabilité (car il vient de tuer son père poétique tout comme il avait écrasé, dans le sixième fragment, son autre père R. M.) et de délivrance. Il ne croit plus au poème :

« J'avais vaincu ces vers. J'étais un homme libre. »<sup>840</sup>

Cette liberté est due à ce que Bloom dans *L'angoisse de l'influence* a nommé « la kénose », comme l'un des six rapports révisionnaires que le nouveau poète doit entreprendre avec son précurseur afin de trouver sa propre place dans le monde de la poésie. La kénose, dans l'essai de Bloom, est considéré comme « un acte révisionnaire par lequel se produit un « anéantissement », un « déclin » *par rapport au précurseur*. Cet « anéantissement » est une discontinuité libératrice permettant la création d'un type de poème que la simple répétition de l'inspiration divine du précurseur n'aurait pas permise. »<sup>841</sup> Comme Bloom le remarque dans son essai :

« Là où le précurseur fut, l'éphèbe sera, mais sur le mode discontinu qui consiste à vider *le précurseur* de sa divinité, tout en semblant se vider de la sienne propre. »<sup>842</sup>

La liberté ainsi acquise rend le narrateur de « Le ciel est un très grand homme » un homme tout-puissant ; il marche tout comme un empereur « foule un camp retranché de légions », s' imagine habillé du « chapeau noir et l'écharpe rouge du Président », entend les pas de ses amis claquant derrière lui comme les pas des « preux de France » et se trouve « en pleine forme ». De loin, la bibliothèque lui paraît « le tombeau d'un vieil homme couché » qu'il vient de descendre. Après le départ de la plupart des invités, il ne reste que le narrateur accompagné d'un collègue nommé Bertrand. Ils vont dîner au restaurant. Après avoir diné et bu, le narrateur en tant qu'un « père tardif » s'enthousiasme pour sa propre paternité :

---

<sup>839</sup> *Ibid.*, pp. 96-97. À partir de la dernière phrase de ce passage, nous pouvons noter un procédé de mise en abyme effectué dans ce texte. En effet, le texte met l'accent sur le lien de parenté qui unit le narrateur à un poème/poète ; de même, le poème parle de la parenté et de la filiation chez Booz.

<sup>840</sup> *Ibid.*, p. 97.

<sup>841</sup> BLOOM Harold, *L'angoisse de l'influence*, op.cit., p. 137.

<sup>842</sup> *Ibid.*, p. 140.

« À L'Éléphant du Nil, je louai fraternellement la paternité, la mienne. J'en avais tout compris : je ne faisais qu'un avec le père, qui est comme chacun sait, juste et sûr, puissant. [...] Je louai donc ma paternité. J'étais bien placé pour parler des pères, moi qui le matin avais laissé derrière moi, couché, vaincu, le père dans son sommeil de géant [...] »<sup>843</sup>

C'est ce sentiment de puissance et de liberté qui le pousse à commettre un acte insolite ; il touche comme un « père incertain » la jupe de la jolie serveuse qui travaille dans ce restaurant.<sup>844</sup> A la suite de cet acte, quelque chose « se déchaîne », tout comme le moment où le narrateur s'était détaché, pendant sa lecture finale, du poème et du « vieux mort ». Ce déchaînement va basculer irréversiblement sa situation de père puissant, libre, ivre et heureux :

« L'homme du bar et ses acolytes, à qui j'avais sans doute échauffé les oreilles pendant tout le repas avec mes présomptions de paternité, bondirent. J'entendis : *On ne touche pas mes serveuses* ; la fille avait disparu, elle n'était que prétexte ; les trois bougres étaient sur moi. Ils avaient des éclairs dans les yeux, un contentement glacé aussi louche que celui qui m'avait porté toute la journée : c'est qu'ils tenaient le père, le vrai, le vieux salaud de la horde. Ils voulaient casser du père, ils allaient casser du père. »<sup>845</sup>

L'expression « le vieux salaud de la horde » dans le passage ci-dessus renvoie explicitement à l'histoire du parricide commis par les hommes primitifs, autrement dit à la théorie développée par Freud dans son essai emblématique *Totem et tabou* : dans cet essai, Freud à partir des investigations ethnologiques de son temps (surtout celles de Darwin et Frazer) essaie de formuler une hypothèse selon laquelle, aux temps immémoriaux de la préhistoire, au sein d'une horde sauvage dirigée par un patriarche tyrannique, les frères se rebellèrent et tuèrent leur père et ensuite le mangèrent à l'occasion d'un « repas totémique ». Mais, pris de culpabilité, ils exprimèrent leur remords envers le père tué par des cérémonies qui fonctionnèrent, depuis lors, en tant que l'origine de la religion et de la culture.

Avant d'arriver au point que nous venons de noter, le narrateur avait déjà donné quelques bribes de référence à la cérémonie du repas totémique : l'imaginaire bestial qui traverse les

---

<sup>843</sup> MICHON Pierre, *Corps du roi*, op.cit., pp. 99-100.

<sup>844</sup> Nous pouvons établir un parallèle entre ce geste et la fin du septième fragment : « La faucille n'était pas plus tôt tombée dans les étoiles que l'ivresse me retomba dessus. Au dîner de clôture, j'essayai grassement de séduire une jeune fille, comme dans la chanson, comme dans le poème. Enfin il était temps, j'allai dormir, comme dans la chanson dorment l'assassin ivre du poème de Baudelaire, Booz, n'importe qui. », Voir : *Ibid.*, p. 94. Il existe trois points qui lient ces deux instances du texte : l'ivresse du narrateur, sa tentative ratée de séduction et le sentiment d'être assassin après avoir tué son père littéraire.

<sup>845</sup> *Ibid.*, pp. 100-101.

noms de restaurant cités dans ce fragment (les noms tels que Buffalo, Hippopotamus ou L'Éléphant du Nil), « la viande crue » deux fois désignée par le narrateur et plus généralement le fait que toute la scène finale se déroule dans un restaurant ; ces éléments nous incitent à constater toute la scène comme une fête de repas totémique organisée afin de tuer le père.

Dans l'extrait cité plus haut, à part la volonté de punir exprimée par le patron lorsqu'il dit : « on ne touche pas mes serveuses » comme s'il voulait infliger une sorte de castration au narrateur, il existe un parallèle entre les trois serveurs du restaurant et le narrateur lui-même ; celui-ci précise qu'ils avaient « un contentement glacé aussi louche » que celui qu'il avait porté toute la journée, c'est-à-dire le même sentiment de haine qui amène le fils enragé à tuer son père. Leur propre père est le patron du restaurant ; ne pouvant jamais le tuer puisqu'ils travaillent pour lui et tout de même voulant définitivement « casser du père », ils décident de « descendre » un autre père aussi tyrannique et détraqué que le leur. Pour cette raison, ils battent l'autre si gravement qu'il se sent débarrassé de son chapeau imaginaire à la fois présidentiel et paternel, de sa fierté d'être père ; et le laissent allongé sur la terrasse du restaurant :

« J'avais rejoint le vieux. On m'avait sagement couché à ma place ordinaire, près du vieil homme endormi avec qui j'ai partie liée. »<sup>846</sup>

Ainsi :

« Le texte manifeste bien la mise en mort du Père, en tant qu'instance trop puissante, et la volonté d'exister en tant qu'Auteur ou Éléphant, de s'incarner dans le corps du roi. Mais le tragique est saturé sur la fin d'une dimension clownesque (le terme apparaissait d'ailleurs à propos de Flaubert, avec sa « grosse moustache de clown »), comme si cette vaste ambition était grotesque, comme si le dérisoire Pierre Michon ne pouvait décidément pas intégrer la lignée royale. »<sup>847</sup>

Le texte se termine par cette mise en place du narrateur à proximité de son grand précurseur. Le fils qui avait par audace tué son père littéraire vient d'être tué par les autres fils eux aussi en quête de la liberté et du pouvoir. La chaîne de filiation cède, de cette manière, la place à la chaîne de parricide.<sup>848</sup> La vie et la mort vont ensemble dans ces chemins croisés de filiation et

---

<sup>846</sup> *Ibid.*, p. 101.

<sup>847</sup> HUMBERT Fabrice, « La mise à mort », art.cité, op.cit., p. 58.

<sup>848</sup> À propos de cette double portée visant à la fois la mort et la résurrection du père, Spyridon Simotas écrit : « L'écrit de Pierre Michon prête voix aux pères qu'il enterre. Pierre Michon en fils œdipien exerce la violence du

de parricide. Ce sont peut-être ces mêmes chemins qui mènent au devenir-classique d'un écrivain.

---

meurtre, il tue le père, mais il permet simultanément, en fils chrétien, la résonance de la voix du père. Cette voix qui s'entend par la bouche du fils. Voix qui vient de l'au-delà et qui parle en son propre nom. » Voir : SIMOTAS Spyridon, « Pierre Michon, la question de la filiation », art.cité, p. 76.



## CONCLUSION

Tout au long de cette thèse, nous avons essayé de mettre en lumière la place fondamentale de l'artiste dans l'œuvre de Michon.

Suivant le plan que nous avons dessiné dans notre introduction, nous avons, dans la première partie, mis l'accent sur six aspects qui concernent l'artiste uniquement dans son rapport avec son métier, comme dans un espace sans lieu, en dehors de la société et de l'Histoire. Nous avons traité avant tout les motifs intimes de l'art, ceux qui incitent un être humain à créer ; nous sommes, en étudiant quelques textes de Michon, arrivés à deux stimulus majeurs qui sont la sexualité et le désir d'ascension sociale. La sexualité et son rôle de choix nous amène, suivant les théories psychanalytiques sur la formation de l'esprit créateur, à la notion de la sublimation. Dans ce sens, l'artiste michonien projette sur sa quête incessante de créer et d'exposer (ou comme c'est le cas chez Watteau de « Je veux me divertir » : cacher) son œuvre un fort désir sexuel qui ne trouve d'ailleurs pas toujours des moyens d'apaisement assez suffisants à travers la réalité. L'ascension sociale, pour sa part, est un mobile puissant et efficace pour déclencher le désir de devenir artiste ; la portée cette fois est plus vaste visant une relation plus heureuse entre l'artiste et la société qui l'entoure. Elle est ainsi liée à la notion du pouvoir, étant donné que l'ascension sociale ne peut s'acquérir que par une mise en question des distributions habituelles du pouvoir dans la société. Dans ce sens, l'artiste michonien par le seul fait de son ambition inlassable d'aller plus loin est un intrus, un marginal, un homme qui ébranle l'ordre établi, non essentiellement pour le renverser, mais pour le changer en un ordre nouveau pouvant l'accueillir au sein de lui-même. Comme nous l'avons démontré dans le premier chapitre de la première partie de notre thèse, la création artistique chez Michon connaît aussi d'autres origines, moins remarquables, relevées ici et là dans certains textes de notre auteur. Mais il y en a un qui, en lien direct avec la notion de l'ascension sociale, exige notre regard critique à ce stade final de notre travail, un point déjà noté par quelques critiques dans leurs études sur Michon ; il s'agit de la question du « nom ». Selon Nathalie Heinich :

« C'est d'abord à travers le *nom* que s'opère la montée en singularité des créateurs, et des écrivains en particulier. Car outre le nom d'état-civil reçu à sa naissance par n'importe quel individu, le nom peut être aussi celui que se fait quelqu'un dès lors que son identité s'organise

non plus seulement autour d'un état de fait - son existence particulière, enregistrée sur les papiers d'identité - mais d'une construction de soi-même, par ses actes ou ses œuvres. »<sup>849</sup>

En effet, les artistes de notre auteur, pour la plupart, cherchent un nom plus glorieux que celui du baptême. Que ce soit Michon lui-même (en tant que narrateur de *Vies minuscules*), Goya, Lorentino, Balzac ou Faulkner, la recherche d'un tel nom pousse l'artiste à créer une œuvre capable de l'élever au même rang que celui des grands maîtres du passé. Comme le remarque Dominique Viart :

« Ce désir ultime, c'est enfin celui d'être *un nom dans la langue* : « le désir de gloire » écrit Michon à propos de Balzac, « est un désir de texte » (*Trois auteurs*, p. 35). Certes, mais pas de n'importe quel texte. C'est d'avoir nom au panthéon des êtres et des choses et, par là, de « devenir matière un peu moins mortelle ». »<sup>850</sup>

Dans le deuxième chapitre de la première partie, nous avons abordé la formation de l'artiste, dès la découverte de son talent jusqu'à sa prise de position par rapport aux maîtres anciens. Nous avons ainsi mis en lumière le motif de la découverte du talent dans l'histoire de l'art et les exemples qu'il trouve dans deux textes de Michon. Nous avons aussi étudié le comportement du maître par rapport à son disciple et les trois formes que peut prendre un tel comportement selon la théorie de Georges Steiner. Le troisième point que nous avons relevé dans ce chapitre concerne la manière dont un artiste regarde, admire ou rejette l'œuvre de ses prédécesseurs, une attitude qui, en dernier ressort, le conduirait à trouver sa propre voix dans sa carrière. Suivant la théorie de « l'angoisse de l'influence » de Harold Bloom, nous avons montré que chez l'artiste michonien la rencontre avec l'œuvre du maître admiré produit toujours une inquiétude profonde qui aboutit par exemple dans le cas du Goya de « Dieu ne finit pas » à un sentiment de vertige existentiel.

Le troisième chapitre de cette partie est consacré au thème de la relation des artistes, amicale ou hostile. En analysant quelques textes de Michon d'après un autre motif abordé par les historiens de l'art Ernst Kris et Otto Kurz consistant à la rivalité entre les artistes, nous avons vu que bien des artistes dans cette œuvre entreprennent de tels rapports conflictuels et problématiques. Par contre, il existe aussi des cas de l'amitié entre les artistes que nous trouvons d'une manière emblématique dans le texte intitulé « Le temps est un grand maigre ».

---

<sup>849</sup> HEINICH Nathalie, *Être écrivain : création et identité*, op.cit., p. 174.

<sup>850</sup> VIART Dominique, « Puissances du désir. Pour une anthropologie érotique et sociale de Pierre Michon », art.cité, p. 39.

Dans le quatrième chapitre, nous avons observé la relation de l'artiste avec le modèle ; le moment où il commence à peindre le portrait d'un modèle, mais aussi le moment où il pose lui-même en tant que modèle devant l'appareil d'un photographe. Dans le premier cas (lorsque le peintre fait un face à face avec son modèle), ce qu'il crée dépend de divers facteurs comme son rapport personnel avec le modèle (Watteau de « Je veux me divertir ») ou sa propre conception au sujet de la peinture (Van Gogh de *Vie de Joseph Roulin*). Dans le deuxième cas (lorsque l'homme de lettres pose devant l'appareil d'un photographe), la situation change totalement, car d'un côté l'artiste apparemment n'étant plus actif est dominé par la présence d'un photographe et, de l'autre, ce qui se tisse entre eux n'est plus une relation entre un artiste et un modèle ignorant, mais entre deux artistes, ce qui germe en soi un grain de rivalité comme c'était bien le cas dans le chapitre précédent. Pourtant, c'est la façade ; la vérité c'est que le modèle domine manifestement son photographe et cela à cause du travail de celui-ci qui consiste ici à faire apparaître les deux corps d'un « roi ». Ainsi, le moment de la prise de photo est au service de l'incarnation d'une sorte de royauté qui se trouve au fond de la conception michonienne de l'artiste. Ce n'est pas par hasard si dans ces textes (respectivement sur Rimbaud, Beckett et Faulkner), c'est juste avant un tel moment que le narrateur commence son énonciation. La parole dans ce sens va à la fois de pair avec une mort (ou bien : un meurtre) et une renaissance. La parole en même temps qui épuise l'existence figée du poète ou de l'écrivain la rapproche du moment ultime de bascule où la prise de photo mène à une incarnation du corps éternel du modèle, corps qui nous est parvenu à travers les âges et qui restera pour toujours.

Le cinquième chapitre de cette partie est attribué au moment crucial de créer une œuvre d'art. À travers les exemples que nous avons analysés dans ce chapitre, nous avons souligné le fait que ce moment chez notre auteur est toujours empreint d'une sorte d'extase que nous avons qualifiée, en utilisant un terme de Nietzsche, de « l'ivresse de l'art ». Dans ce même chapitre, nous avons éclairé le sens du mot « génie » chez Michon ; ainsi, nous avons montré que le génie du point de vue de Michon est une notion biface, marchant entre le travail dur de l'artiste et le don de l'imagination qui lui est imparti.

Jusqu'ici l'objectif de notre recherche était de connaître et de faire connaître le parcours de l'artiste réussi ; toutefois, tous les amateurs de l'art n'arrivent pas à réaliser leur rêve de devenir peintre, écrivain, musicien, photographe, *etc.* Ainsi, dans le chapitre final de cette partie, nous avons changé de cible pour embrasser un autre type d'artiste, celui que nous

avons nommé « artiste raté ». À travers les exemples que nous avons repérés ici et là dans toute l'œuvre de notre auteur, nous avons remarqué une dualité réussite/ratage tout au long de cette œuvre qui arrive à son apogée dans *Rimbaud le fils* où Rimbaud (comme artiste réussi) est marqué par presque les mêmes ambitions qu'on trouve chez Izambard ou Banville (comme artistes ratés). Dans le même sens, il est toujours possible qu'un artiste soit complètement raté à une période de sa vie, mais reconnu et fleurissant dans la suite ; l'exemple de Michon lui-même, le grand raté parmi les laissés pour compte de *Vies minuscules*, est canonique pour ce cas particulier.

La partie suivante est consacrée au rapport de l'artiste avec la société. La société, dans ce contexte, englobe non seulement la communauté des artistes au sein de laquelle un nouveau venu va à la recherche de la richesse et de la reconnaissance, mais aussi la famille et la classe sociale dans lesquelles il est *a priori* inscrit.

Dans le premier chapitre de cette partie, nous avons abordé la place de l'artiste au cœur de la famille ; pour élucider cette place, nous nous sommes concentrés sur les figures paternelle et maternelle, deux figures plus influentes dans la construction de la personnalité des artistes de Michon. Parmi celles-ci, le père, bien que spirituellement fort omniprésent, se définit plutôt par son absence physique, alors que la mère, restée en arrière-plan tout au long de cette œuvre, est présente, lorsque le narrateur se focalise sur elle ; c'est le cas par exemple dans *Vies minuscules*, *Rimbaud le fils* ou *Les Onze*. Ces deux figures par cette dualité présence/absence forment non seulement la personnalité des artistes de Michon - pour la plupart ambitieux, furieux, cynique ou mélancoliques -, mais aussi impactent leurs œuvres à venir, que ce soit picturale, poétique, musicale ou photographique. Parmi ces deux figures, le père est doté d'une portée à la fois psychanalytique, théologique et - en ce qui concerne la personne de Michon en tant qu'enfant tôt abandonné par son père - autobiographique qui le rendent plus riche à analyser par rapport à l'autre figure familiale ; pour la raison de cette triple importance, il semble normal qu'une grande part de ce chapitre soit attribuée à la figure paternelle.

Dans le deuxième chapitre, nous avons observé la question économique à laquelle l'artiste s'affronte sûrement lorsqu'il se voit obligé de subvenir à ses propres besoins aussi bien quotidiens que professionnels. Ainsi, il semble indispensable de considérer aussi le problème de la misère des artistes, de la vie bohémienne que doivent mener certains d'entre eux. Dans

ce cadre, nous avons mis en relief les images de la richesse et de la misère de l'artiste chez notre auteur. Mais notre étude sur la question économique ne s'est pas arrêtée à ce point ; nous avons de plus mis en lumière la relation du peintre avec la commande et le rôle essentiel que celle-ci effectue dans sa vie. Nous avons remarqué différentes formes que peuvent trouver une telle relation liant l'artiste au commanditaire dans les textes comme « Dieu ne finit pas », « Fie-toi à ce signe » et *Les Onze*. Nous avons consacré la dernière section de ce chapitre à la figure du marchand d'art, celui qui découvre et fait connaître les talents artistiques. Le seul exemple d'une telle figure chez Michon reste Ambroise Vollard dans *Vie de Joseph Roulin*. Vollard dans ce récit est présenté - ou bien : a pris sens - dans l'absence de Van Gogh ; de cette façon, son regard d'expert en opposition avec celui de Joseph Roulin aggrave le radicalisme de la démarche artistique de Van Gogh, ce qui constitue d'ailleurs la visée sous-jacente du narrateur qui se pose dès le début jusqu'à la fin la question de la valeur de l'œuvre d'art et de celui qui en décide.

Dans le troisième chapitre, nous avons soulevé la relation de l'artiste avec les grands foyers de l'art. Nous avons ainsi montré que la ville peut exercer divers effets sur la carrière de l'artiste ; elle peut paraître protectrice (comme Paris dans « Je veux me divertir » ou Manhattan dans *Vie de Joseph Roulin*), sinistre (comme Paris dans *Vies minuscules* ou Sienne dans « Fie-toi à ce signe »), rebutante (comme Madrid dans « Dieu ne finit pas ») ou illusoire (comme Marseille dans *Vie de Joseph Roulin* ou Florence dans « Fie-toi à ce signe »). Cette attitude n'est, certes, pas stable ; une ville peut être accueillante à l'entrée de l'artiste et devenir tout à fait macabre à sa sortie (Sienne dans « Fie-toi à ce signe ») ; elle peut également être sévère au début de la carrière de l'artiste, mais lui finalement ouvrir ses portes (Madrid dans « Dieu ne finit pas »). L'attitude de la ville traduit celle plus ample de l'histoire de l'art et de la littérature à l'égard de l'artiste ; en effet, quand la ville semble accueillante, la place de l'artiste dans l'histoire est assurée ; par contre, dès que les portes de la ville paraissent difficile à frapper ou, encore pire, complètement inaccessibles l'artiste se trouve dans une situation chaotique pouvant le conduire aux maux de l'âme ; le narrateur de *Vies minuscules* et Lorentino de « Fie-toi à ce signe » sont des exemples de ce rapport malheureux de l'artiste avec la ville.

Dans le quatrième chapitre, nous avons abordé la relation de l'artiste avec les classes sociales. Nous avons montré que l'artiste dans certains textes de Michon poursuit un idéal social cherchant tantôt une meilleure qualité de vie pour tous les hommes (Van Gogh dans *Vie*

de Joseph Roulin) tantôt un dépassement personnel, sinon opportuniste, vers les niveaux élevés de la hiérarchie des classes (Goya dans « Dieu ne finit pas » ou Desiderii dans *Le Roi du bois*). Dans cette perspective, l'acte de créer prend un sens plus large qui s'inscrit au sein d'une véritable lutte visant les conditions matérielles de la vie.

Le cinquième chapitre est consacré à la réussite de l'artiste dans la société, quand « tout lui sourit »<sup>851</sup>. Nous avons remarqué que l'artiste michonien peut atteindre la réussite de deux manières générales : de son vivant ou après sa mort. Quand l'artiste est réussi de son vivant, la gloire lui arrive sous la forme de la richesse, de la renommée et de la reconnaissance de la part des souverains. Par contre, si la réussite est posthume, il s'agit plutôt d'un désensevelissement, d'une célébration après coup et en retard mais de toute façon rendant à l'artiste mort une part de l'attention dont il était digne durant sa carrière.

L'épanouissement de l'artiste au sein de sa vie et de sa carrière est toujours contrasté par son déclin qui se manifeste par le biais de la maladie, de la mélancolie ou de la mort. Le chapitre final de cette partie nous a donné l'occasion de mettre en lumière ce point ; ainsi, en revisitant certains textes de Michon, nous avons analysé des cas où un artiste est pleinement malheureux (Van Gogh), malheureux bien que réussi dans son métier (Watteau) ou malheureux d'avoir perdu ses moments de grandeur (Attalus ou Piero della Francesca). Dans tous ces cas, le déclin est représenté comme destin même du personnage ; en effet, la raison de ces décadences ne se révèle jamais ; c'est ce qui fait que ces situations semblent tellement tragiques. Cela dit, il existe aussi Lorentino qui arrive finalement à sortir du malheur qui pèse sur ses épaules en créant un « chef-d'œuvre », bien que celui-ci soit, pour sa part, condamné d'une façon ironique à une dégradation perpétuelle. À la fin de ce chapitre, nous avons relevé la notion de l'artiste maudit comme un véritable créateur toujours aux prises avec le malheur, un homme qui doit s'affronter non seulement aux affres de la création, à la quête incessante de reconnaissance qu'exige son talent, mais aussi aux difficultés que rencontre tout homme cherchant à subvenir à ses besoins, dans une société souvent hostile.

Dans la troisième partie, nous avons abordé le rapport qui se tisse entre l'artiste et l'histoire ; nous entendons par le mot « histoire » un ensemble de procédés allant de l'Histoire politique et sociale d'une époque aux domaines plus restreints de l'histoire de l'art et de l'histoire littéraire. C'est dans ce cadre qu'il semblait aussi nécessaire d'étudier la relation de l'artiste

---

<sup>851</sup> L'expression vient de « Je veux me divertir ».

avec les souverains, avec le champ du pouvoir<sup>852</sup>, car comme le remarque Jean Starobinsky, « [...] l'art, à quelque moment de l'histoire qu'on l'observe, n'exprime pas directement l'état global de la société. Il est l'apanage de ceux qui détiennent le pouvoir et la richesse. »<sup>853</sup>

Dans le premier chapitre de cette partie, nous avons accentué le parti pris de l'artiste face à l'Histoire. Nous avons montré les cas de participation directe de l'artiste à l'Histoire, ce qui dans cette œuvre se divise en deux périodes bien distinctes, celle d'avant *Les Onze* et celle des *Onze*. Avant ce roman, les cas de participation directe de l'artiste à un événement historique se limitent à deux livres *Vies minuscules* et *Rimbaud le fils* dans lesquels quelques brefs passages font allusion aux événements comme Mai 68 et la Commune ; en effet, c'est bien *Les Onze* qui définit l'approche compliquée de Michon par rapport à la notion de l'Histoire et au rôle qu'un artiste peut y jouer. Avant d'aborder ce rôle, nous avons essayé d'éclairer quelques autres points qui nous semblaient considérablement importants pour comprendre les aspects historiques de ce roman. Ainsi, nous avons ensuite souligné la conception de l'Histoire dans ce roman pour voir combien elle est complexe ; à vrai dire, l'Histoire selon Michon est formée d'un va et vient ininterrompu entre le réel (ce qui est authentiquement attesté par les faits) et l'imaginaire. Le passage qui met en scène Michelet lui-même sur la scène du roman est le meilleur exemple de cette attitude ludique. Il en va de même pour la période dite « Terreur » qui fonde le contexte historique des *Onze*. À la suite de ce même chapitre, nous avons traité la manière dont l'œuvre de Michelet en tant que source principale sur la Révolution est citée, voire pastichée, dans *Les Onze* ; pour cette partie de notre analyse, nous nous sommes théoriquement appuyés sur les écrits éclairissants de Roland Barthes et Jacques Rancière au sujet de l'historiographie micheletiste. Nous avons aussi montré la dimension mythique et anthropologique de l'Histoire dans le dernier fragment des *Onze*. Après avoir observé tous ces points, à la fin de ce chapitre nous nous sommes intéressés à la façon dont Corentin participe à l'événement de la Terreur. Nous avons remarqué le détachement de ce peintre imaginaire face à ce grand événement. Ce détachement vient effectivement de sa propre vie divisée en deux périodes : celle nommée « le temps de la douceur de vivre » et celle de la Terreur. Cette fracture intérieure l'empêchant de s'intégrer

---

<sup>852</sup> Bourdieu définit la notion de « champ du pouvoir » comme suit : « Le champ du pouvoir est l'espace des rapports de force entre des agents ou des institutions ayant en commun de posséder le capital nécessaire pour occuper des positions dominantes dans les différents champs (économique ou culturel notamment). » Voir : BOURDIEU Pierre, *Les règles de l'art : Genèse et structures du champ littéraire*, op.cit., p. 353.

<sup>853</sup> STAROBINSKY Jean, *L'invention de la liberté*, suivi de : *1789, les emblèmes de la Raison*, op.cit., p. 20.

pleinement aux idéaux révolutionnaires son jeu dans le théâtre de la Terreur prend un sens plutôt cynique d'où l'expression « *Dio è cane* » répétée à quelques reprises dans le roman.

Dans le deuxième chapitre, nous avons abordé la relation du peintre avec l'histoire de l'art. À travers l'analyse de quelques textes de Michon, nous avons essayé de montrer la manière dont le peintre (Van Gogh, Goya ou Corentin), aux prises avec les théories dominantes d'une époque donnée, tente d'inventer son propre style et de déterminer sa propre place. Nous avons en outre accentué, dans le cas précis de « Fie-toi à ce signe », l'approche de Michon par rapport à Giorgio Vasari en particulier et à l'histoire de l'art en général, la même approche qu'on trouve d'ailleurs dans *Les Onze* au sujet de l'Histoire, basée largement sur un amalgame des faits attestés et de l'imagination du narrateur.

Dans le troisième chapitre, nous avons élargi la notion de l'histoire pour englober l'histoire littéraire. Nous avons d'abord remarqué le regard de Michon sur l'histoire littéraire et la manière dont il engage les données issues de cette discipline dans ses écrits, une manière particulière qui se définit plutôt par une fragmentation excessive des notices historiques et biographiques les inscrivant dans un contexte plus large qui donne, comme toujours chez Michon, libre cours autant aux faits attestés par les biographes et les historiens qu'à l'imagination d'un narrateur toujours présent dans l'espace de son texte. Nous avons ensuite traité le livre le plus remarquable de Michon du point de vue de l'histoire littéraire à savoir *Rimbaud le fils* dans lequel les allusions à la vie de Rimbaud vont beaucoup plus loin pour désigner la théorie de la poésie moderne aussi bien que le statut du poète aux temps modernes.

Dans le quatrième chapitre, nous nous sommes focalisés sur la relation de l'artiste avec le pouvoir royal. Nous avons noté les détails du rapport qui se tisse entre les artistes comme Attalus et Watteau, d'un côté, et ce type de pouvoir, de l'autre. En effet, dans les textes de Michon le pouvoir royal forme toujours un horizon lointain, parfois même inaccessible, qui le rapproche d'une divinité, ou théologiquement parlant d'un Père. L'artiste devient ainsi un Fils croyant à cette divinité même lorsqu'il se trouve au service de celle-ci et bien protégé par elle. Dans ce sens, dès que cette relation s'affaiblit, l'artiste commence à se dégrader, une dégradation qui dans le cas de Watteau de « Je veux me divertir » s'accélère pour le mener à une maladie grave et à une mort anticipée.

Dans le dernier chapitre de cette thèse, s'appuyant sur le texte final de *Corps du roi* intitulé « Dieu est un très grand homme », nous avons relevé la manière dont un artiste se débarrasse



du poids de la filiation pour devenir, pour sa part, à la fois père et souverain, procédé qui se passe essentiellement par une mise à mort du roi/père.

Il nous reste un point que nous avons souligné ici et là tout au long de cette thèse sans pourtant le traiter suffisamment : il concerne la notion du double. Van Gogh, Joseph Roulin et Ambroise Vollard dans *Vie de Joseph Roulin*, Attalus et le roi Alaric dans *L'empereur d'Occident*, Lorentino et le paysan/commanditaire dans « Fie-toi à ce signe », Vitalie Rimbaud et son fils dans *Rimbaud le fils* et Claude le Lorrain et Gian Domenico Desiderii dans *Le Roi du bois* sont tous des cas - pour la plupart assez difficiles à déchiffrer - de la relation des artistes avec leurs doubles. À cette liste, on peut bien sûr ajouter d'autres exemples plus explicites, comme le passage où le narrateur de *Vies minuscules*, au milieu de l'histoire d'André Dufourneau, fait une remarque surprenante : « Mais parlant de lui, c'est de moi que je parle [...] »<sup>854</sup> ou encore les premières pages de *Vie de Joseph Roulin* dans lesquelles le narrateur, à partir des portraits de Van Gogh, trouve le visage du vieux postier identique avec celui de son grand-père : « [...] c'est mon grand-père [...] »<sup>855</sup>

Parmi les doubles que nous venons de mentionner, Desiderii incarne pour Claude le Lorrain une répétition du passé glorieux qui contient en outre une promesse destinée à l'avenir, Vollard est une résurrection de Van Gogh sous une forme raisonnable et du côté vestimentaire élégante, Joseph Roulin remarque ses propres traits de caractère chez Van Gogh, Alaric se présente comme une sorte de père perdu pour Attalus, Rimbaud exprime la même rage qui marque la personnalité de sa mère et, enfin, le paysan/le commanditaire se trouve atteint de la même misère et du même sentiment d'infériorité qui font souffrir Lorentino.

Il faut préciser que le double dans le contexte de notre étude n'a rien à voir avec ce même thème dans la littérature fantastique du XIX<sup>e</sup> siècle comme lieu privilégié de l'émergence des formes archétypiques telles que reflet, ombre, jumeaux, figures annexes, *etc.* ; il s'agit plutôt de « la reconnaissance, par un sujet, d'une perturbation dans la différence qui distingue normalement les êtres. »<sup>856</sup> En effet, comme l'expliquent Pierre Jourde et Paolo Tortonese, le

---

<sup>854</sup> MICHON Pierre, *Vies minuscules*, op.cit., p. 19.

<sup>855</sup> MICHON Pierre, *Vie de Joseph Roulin*, op.cit., p. 12.

<sup>856</sup> JOURDE Pierre et TORTONESE Paolo, *Visages du double. Un thème littéraire*, Paris, Nathan, 1996, p. 91.

thème du double « pose la question de l'unité et de l'unicité du sujet »<sup>857</sup> et n'est réalisable que par la mise en relief du corps :

« [...] le dédoublement n'est jamais purement abstrait, il lui faut des corps : cohabitation ou séparation corporelle, ressemblance visible, ou, dans ses formes les plus limitées, symétrie physique [...] »<sup>858</sup>

Les doubles que nous avons trouvés dans l'œuvre de Michon se manifestent aussi bien par les aspects corporels (Van Gogh et Vollard, Lorentino et le paysan) que par les traits plutôt psychiques, idéologiques, voire biographiques (Joseph Roulin et Van Gogh, Vitalie Rimbaud et son fils, Claude le Lorrain et Desiderii) ; donc, nous entendons par le mot « double » un sens encore plus vaste que celui cité ci-dessus, un sens qui embrasse toutes les formes de ressemblances, apparentes ou dissimulées, qui font sciemment ou inconsciemment s'entretenir les êtres.

Mais quel est-t-il l'impact de cette découverte sur la voie de notre étude ? Il semble que ces ressemblances tissent des liens sensibles entre les personnages de ces textes qui, dans le cas où l'un d'eux est un artiste, met celui-ci dans un rapport profondément humanitaire avec les autres. Autrement dit, l'existence de ces doubles montre que malgré la singularité de la personnalité de l'artiste, malgré aussi l'immersion dont il fait preuve dans la plupart des textes de Michon, il existe toujours de forts liens qui l'unissent aux autres membres de la communauté humaine. Bien que poussé fortement à devenir « roi » et même s'il arrive à ce stade (comme dans le texte consacré à Beckett), l'artiste michonien ne parvient jamais à se couper entièrement du monde. Le devenir artiste dans cette œuvre ne se réalise pas tout seul ; l'accompagnement des autres y est nécessaire, même si l'ambition de l'artiste, au premier abord, semble d'une portée exclusivement individuelle, voire égocentrique.

Il est aussi à noter que reconnaître soi-même chez les autres élargit essentiellement la définition de l'artiste ; dans ce sens, tous les hommes semblent marqués par les pulsions créatrices, bien que moins fulgurantes, moins définitives et moins façonnées que ce qu'on trouve chez les vrais artistes. Que ce soit un vieux facteur, un jeune porcher ou une femme abandonnée, la création artistique produit chez ces personnages toujours une sidération qui les

---

<sup>857</sup> *Ibid.*, p. 16.

<sup>858</sup> *Idem.*

incite à penser sur la nature propre de cette activité, et parfois même les encourage à tenter leur chance dans ce chemin périlleux.

De ce rapport mutuel entre les artistes et les non-artistes résulte une égalité dont rêvent certains personnages de Michon. Comme le dit Laurent Demanze :

« L'œuvre de Pierre Michon incarne ce moment démocratique de la littérature que Jacques Rancière a bien dit : ressaisie des figures occultées, prise en charge des détails négligés avec un égal souci que pour les sujets nobles. C'est dans cette ligne flaubertienne que s'inscrit Pierre Michon, celle d'une déhiérarchisation des sujets, d'une indifférenciation esthétique, qui rend sensible aux plus petites singularités [...] »<sup>859</sup>

Michon dans un entretien, parlant du deuxième « moment » de son œuvre, indique ce dénominateur commun entre les artistes et les non-artistes :

« Le deuxième moment, c'est toute la série des peintres avec leurs modèles, où il est question de façon flagrante de la représentation, de sa vanité et de sa nécessité, mais où le plus important sans doute a été pour moi la mise à plat de la valeur, la recherche du petit dénominateur commun d'humanité entre de grands esprits indiscutables, Van Gogh, Watteau, et un facteur niais ou un abbé de cour mélancolique. »<sup>860</sup>

Au-delà de ces rapports, tissés d'ailleurs dans l'horizon le plus lointain possible « depuis le Royaume des Morts »<sup>861</sup>, c'est en effet l'idéal d'un monde meilleur qui se cherche inlassablement, car le monde où ces personnages se trouvent ne mérite que la phrase finale du *Roi du bois* : « Maudissez le monde, il vous le rend bien. »

---

<sup>859</sup> DEMANZE Laurent, « Ce que le langage a de partageable », art.cité, p. 135.

<sup>860</sup> MICHON Pierre, *Le roi vient quand il veut*, op.cit., p. 135.

<sup>861</sup> MICHON Pierre, *Trois auteurs*, op.cit., p. 86.

## BIBLIOGRAPHIE

### 1- Œuvre de Pierre Michon :

#### 1-1 : Œuvres

*Vies minuscules*, Paris, Gallimard, 1984 et coll. « Folio », 1996.

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

*L'Empereur d'Occident*, Montpellier, Fata Morgana, 1989 et Verdier, coll. « Verdier/poche », 2007.

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

*Rimbaud le fils*, Paris, Gallimard, coll. « L'Un et l'autre » et 1991, coll. « Folio », 1993.

*Le Roi du bois*, Lagrasse, Verdier, 1996.

*La Grande Beune*, Lagrasse, Verdier, 1996.

*Mythologies d'hiver*, Lagrasse, Verdier, 1997.

*Trois auteurs*, Lagrasse, Verdier, 1997.

*Abbés*, Lagrasse, Verdier, 2002.

*Corps du roi*, Lagrasse, Verdier, 2002.

*Le roi vient quand il veut. Propos sur la littérature*, Paris, Albin Michel, 2007.

*Les Onze*, Lagrasse, Verdier, 2009.

*Vermillon*, photographies d'Anne-Lise Broyer, Lagrasse-Paris, coéd. Verdier-Nonpareilles, 2012.

*Tablée* suivi de *Fraternité*, Paris, L'Herne, 2017.

#### 1-2 : Préfaces

« La faille du temps », préface à *Sous la poussière du temps* d'André Mavigner, Limoges, Éditions Lucien Souny, 1995.

*Irlande*, texte de Pierre Michon, photographies de Tristan Jeanne-Valès, Éditions Isoète, 1998.

« Grands hommes et hommes infâmes », préface au *Tambour de Creuse* d'André Mavigner, Limoges, Éditions Lucien Souny, 1999.

« Trois versions du phénix », in *Phénix*, photographies de Tristan Jeanne-Valès, Caen, Conseil régional de Basse-Normandie, 2001.

Préface à *Grande chronique et petites histoires de l'Atelier Théâtral Riomois* de Bernard Maume, Clermont-Ferrand, Service Universités Culture, Un, Deux... Quatre Éditions, avril 2005.

« Tôkaidô », préface à *Loin de Paris. Chroniques 2001-2005* de Pierre Pachet, Paris, Denoël, 2006.

« Smith », postface à *B-17 G* de Pierre Bergounioux, Paris, Éditions Argol, 2006.

« La veste à six boutons », préface à *Colline* de Jean Giono, Paris, La Compagnie Typographique, 2009, repris dans *Revue Giono*, n°4, 2010.

« Pithécanthrope », préface à *Inventer une vie. La fabrique littéraire de l'individu* d'Alexandre Gefen, Bruxelles, Les Impressions Nouvelles, 2015.

### 1-3 : *Textes non repris en volumes*

« Un Voyage en Égypte », *Oracl*, n°3-4, printemps 1983.

« Le lecteur a toujours raison », *Le Monde*, 23 mars 1985.

« Dans le midi », *Théodore Balmoral*, n°1, automne 1985.

« Trois portraits de Félix (extrait) », *Le temps du regard*, n°2, 1986.

« Laussel, Délos, Versailles », *Paradis-Parade*, peintures de Françoise Collin, Orléans, François Caspar éd., 1993.

« Trim la la Trim Trim », *Les Cahiers de la Comédie Française*, n°8, P.O.L., juillet 1993.

« Vie d'Élie Mougnaud (extrait) », Lagrasse, *Corbières-matin*, Le Quotidien du Banquet, n°22, 16 août 1996.

« Cachez ce sein ! » (sur une photographie de Simone Silva et Robert Mitchum, Cannes, 1954), *L'Événement du jeudi*, 8-14 mai 1997.

« Portrait symbolique d'un petit homme du Sud » (Pierre Michon et Alberto Ruy Sanchez), *Libération*, 14 août 1997.

### 1-4 : *Documents audiovisuel*

#### 1-4-1 : *Documents vidéo*

*Lire et écrire*, « Van Gogh », émission de Pierre Dumayet, la Sept sur FR3, 8 décembre 1990.

*Caractères*, de Bernard Rapp, France 3, 10 janvier 1992.

*Qu'est-ce qu'elle dit Zazie ?*, émission proposée par Jean-Michel Mariou, France 3, 16 janvier 1997.

« Pierre Michon », *Histoires d'écrivains*, par Loïc Jourdain, la 5, 2000.

*Des mots de minuit*, « Manières de voir... », présenté par Philippe Lefait, France 2, jeudi 13 février 2003.

*Droit d'auteurs*, « Pierre Michon », proposé et présenté par Frédéric Ferney, France 5, dimanche 1<sup>er</sup> juin 2003.

« Pierre Michon, retour aux origines », film de Pierre-André Boutang et Pierre-Marc de Biasi, Production On Line pour Arte, 2003, *Metropolis*, n°443, samedi 6 septembre 2003.

« Pierre Michon, un portrait », film de Sylvie Blum, INA, collection « Les Hommes-livres » de Jérôme Prieur, octobre 2004.

« Pierre Michon », *Vol de nuit*, par Patrick Poivre d'Arvor, TF1, 10 décembre 2007.

Entretien avec Pierre Michon, propos recueillis par Agnès Castiglione, cycle « Mémoire contemporaine de l'édition », Bibliothèque municipale de Lyon-Part-Dieu, avec le concours de l'ENS et de l'Institut d'Histoire du Livre, 20 mai 2011.

« Rencontre entre Pierre Michon et Jean Echenoz », *La Grande Librairie*, France 5, 24 novembre 2016.

« Pierre Michon, vie majuscule », (sur le *Cahier de L'Herne Pierre Michon*), *La Grande Librairie*, France 5, jeudi 2 novembre 2017.

#### 1-4-2 : Documents audio

« Qu'est-ce qu'une vie ? », Dialogue entre Pierre Michon, Philippe Lejeune et Jean-Pierre Salgas, *Revue parlée*, Centre Georges Pompidou, 29 janvier 1992.

*Le bon plaisir de Pierre Michon*, par Antoine Spire, France Culture, 25 novembre 1995.

*Un livre, des voix*, par Claude Mourthé, France Culture, 12 janvier 1996.

*Agora*, France Culture, 2 février 1996.

*Du jour au lendemain*, par Alain Veinstein, France Culture, 16 janvier 1996.

*Lettres ouvertes*, par Roger Vrigny, France Culture, 16 avril 1997.

*Du jour au lendemain*, par Alain Veinstein, France Culture, 24 mai 1997.

*Un livre, des voix*, par Claude Mourthé, France Culture, 30 mai 1997.

« Trois grands écrivains : Pierre Michon, Pierre Bergounioux, François Bon », *Staccato*, par Antoine Spire, France Culture, 22 juin 1999.

« Pierre Michon à Fresselines », Carte blanche à Marianne Alphant, *L'esprit des lieux*, n°1, France Culture, 21 août 2000.

« Flaubert, le dada de l'écriture », *Radio libre*, par Pierre-Marc de Biasi, France Culture, 23 juin 2001.

« Entretien avec Pierre Michon », par Louis-Philippe Ruffy, réalisation Luisa Nazariëff, Soleure, Suisse, avril 2002 in *Entre les lignes*, Prod. Jean-Marie Félix, Radio-Suisse-Romande, 22 juin 2002.

*Les jeudis littéraires*, Entretien avec Pascale Casanova, France Culture, jeudi 7 novembre 2002.

*À voix nue*, Entretien avec Colette Fellous, France Culture, du 25 au 29 novembre 2002.

*Du jour au lendemain*, Entretien avec Alain Veinstein, France Culture, jeudi 28 novembre 2002.

« Pierre Michon et Guy Peellaert », *Libre échange*, par Francesca Isidori, France Culture, dimanche 16 mars 2003.

Lecture par Pierre Michon de « Trois noms de bêtes pour W. B. », in *Walter Benjamin. Entre marxisme et messianisme*, (*Radio libre*, par Bruno Tackels, réalisation Jean-Claude Loiseau) France Culture, samedi 6 mars 2004.

*Vies minuscules* de Pierre Michon, trois récits lus par André Marcon (« Vie d'André Dufourneau »), François Marthouret (« Vie du père Foucault ») et Thibault de Montalembert (« Vie de Georges Bandy »), deux CD, Paris, Gallimard, collection « Écoutez lire », 2004.

« Pierre Michon », *Les Affinités électives*, par Francesca Isidori, France Culture, 22 septembre 2005.

« Raison de plus » avec Pierre Michon, *Surpris par la nuit*, par Alain Veinstein, France Culture, 10 septembre 2007 (émission rediffusée le 24 septembre 2007).

« Pierre Michon et Richard Millet », *Tout arrive*, par Arnaud Laporte, France Culture, 2 octobre 2007.

« William Faulkner », *Tout arrive*, par Arnaud Laporte, France Culture, octobre 2007.

« Pierre Michon », *Hees bien raisonnable ?*, par Jean-Luc Hees, Radio Classique, 31 octobre 2007.

« La correspondance de Flaubert », *Carnet nomade*, par Colette Fellous, France Culture, 27 janvier 2008.

« Jules Michelet (I). Grand témoin : Pierre Michon », *La Fabrique de l'Histoire*, par Emmanuel Laurentin, France Culture, lundi 31 mars 2008.

« Pierre Michon sur les grands chemins de Julien Gracq », *Carnet nomade*, par Colette Fellous, France Culture, dimanche 5 octobre 2008.

« Pierre Michon, *Les Onze* », *Les mardis littéraires*, par Pascale Casanova, France Culture, 28 avril 2009.

« Pierre Michon, *Les Onze* », *La Fabrique de l'Histoire*, par Emmanuel Laurentin, France Culture, vendredi 1<sup>er</sup> mai 2009.

« Pierre Michon, *Les Onze* », *Tout arrive*, par Arnaud Laporte, France Culture, mardi 5 mai 2009.

*La Grande Beune* de Pierre Michon, lue par Didier Sandre de la Comédie Française, un CD dans *Sédiments 2*, « Les Beunes, vallées magnétiques », Romain Bondonneau (dir.), 2014.

« Michon Majuscule », *Boomerang* par Augustin Trapenard, France Inter, lundi 24 octobre 2016.

Master class littéraires « En lisant en écrivant » : Pierre Michon s'entretient avec Arnaud Laporte, 13 juin 2017, BNF-François-Mitterrand. Diffusé sur France Culture le 25 juillet 2017.

Pierre Michon, invité de Laure Adler (sur le *Cahier de L'Herne Michon*), *L'Heure bleue*, France-Inter, 6 novembre 2017.

Pierre Michon, invité d'Olivia Gesbert (sur le *Cahier de L'Herne Michon*), *La Grande Table*, France Culture, 8 novembre 2017.

## 2- **Ouvrages entièrement consacrés à Pierre Michon :**

### 2-1 : *Livres*

AUDI Paul, *Terreur de la peinture, peinture de la Terreur. Sur Les Onze de Pierre Michon*, Bordeaux, William Blake & Co, 2015.

BERQUIN François, *Michon le Secret de Maître Pierre*, Villeneuve d'Ascq, Presses Universitaires du Septentrion, coll. « Objet », 2013.

CASTIGLIONE Agnès (dir.), *Pierre Michon, l'écriture absolue*, Saint-Etienne, Publications de l'Université de Saint-Etienne, 2002.

CASTIGLIONE Agnès, *Pierre Michon*, Paris, Culturesfrance Éditions-Textuel, 2009.

CASTIGLIONE Agnès (dir.), *Pierre Michon, fictions & enquêtes*, Paris, Éditions Cécile Default, 2015.



CROWLEY Patrick, *Pierre Michon : The Afterlife of Names*, Berne, Peter Lang-Verlagsgruppe, 2007.

DE BIASI Pierre-Marc, CASTIGLIONE Agnès et VIART Dominique (dir.), *Pierre Michon. La lettre et son ombre*, Paris, Gallimard, coll. « Les cahiers de la NRF », 2013.

FARRON Ivan, *Pierre Michon. La grâce par les œuvres*, Carouge-Genève, Zoé, 2004.

FARRON Ivan, *L'appétit limousin. Les Onze de Pierre Michon*, Lagrasse, Verdier, 2011.

FARRON Ivan et KÜRTÖS Karl (dir.), *Pierre Michon entre pinacothèque et bibliothèque*, Berne, Peter Lang, coll. « Variations », volume 4, 2003.

JIȘA Simona, FREYERMUTH Sylvie et GOGA Yvonne (dir.), *Des arts visuels à l'écriture romanesque dans l'œuvre de Pierre Michon*, Cluj-Napoca, Casa Cărții de Știință, coll. "Romanul francez actual", 2017.

Ouvrage collectif, *Compagnies de Pierre Michon*, Lagrasse, Verdier, 1993.

KAEMPFER Jean (dir.), *Pierre Michon lu et relu*, Amsterdam-New York, Rodopi, 2011.

PRÉCLAIRE Florian et CASTIGLIONE Agnès (dir.), *Pierre Michon : naissance, renaissances*, Saint-Etienne, Publications de l'Université de Saint-Etienne, 2008.

RICHARD Jean-Pierre, *Chemins de Michon*, Lagrasse, Verdier, coll. « Verdier/poche », 2008.

VIART Dominique, *Vies minuscules de Pierre Michon*, Paris, Gallimard, coll. « Foliothèque », 2004.

## 2-2 : *Revue*

« Dossier Pierre Michon », *Le Matricule des Anges*, n°5, décembre 1993-janvier 1994.

« Dossier Pierre Michon », *Le Matricule des Anges*, n°103, mai 2009.

« Dossier Pierre Michon », *Prétexte*, n°9, 1996.

« Dossier Pierre Michon », *La Femelle du Requin*, n°9, été 1997.

« Pierre Michon », *Scherzo*, n°5, novembre-décembre 1998.

Numéro spécial « Pierre Michon », *De Revisor*, Pays-Bas, décembre 2000.

« Pierre Michon une autolégende », Dossier de la revue des libraires *Initiales*, réalisé par Alain Girard-Daudon, octobre 2003.

« Pierre Michon historien », *Critique*, n°694, mars 2005.

« Pierre Michon et la fiction autobiographique », *Siècle 21*, n°12, printemps-été 2008.

« Pierre Michon », *Carnets de Chaminadour*, n°3, mai 2008.

« Pierre Michon : *La Grande Beune, Trois auteurs et Abbés* », *Roman 20-50*, n°48, décembre 2009.

« Dossier Pierre Michon », *Décapage*, n°51, automne-hiver 2014.

*Michon*, Cahiers de l'Herne, n°120, L'Herne, 2017.

### 2-3 : *Articles*

VRIDAGHS David, « Pierre Michon et la corporation des écrivains : une lecture de *Corps du roi* », in : *Études françaises*, vol. 41, n°1, 2005, pp. 91-106.

MAVRAKIS Annie, « Devant le tableau. Une lecture des *Onze* de Pierre Michon », in : *Poétique*, n°161, 2010, pp. 63-74.

POUILLOUX Jean-Marie, « Une prose de voyant », in : *Critique*, n°534, 1991, pp. 866-873.

### 3- **Ouvrages partiellement consacrés à Pierre Michon :**

ADLER Aurélie, *Éclats des vies muettes : figures du minuscule et du marginal dans les récits de vie d'Annie Ernaux, Pierre Michon, Pierre Bergounioux et François Bon*, Paris, Presses Sorbonne nouvelle, 2012.

BERGOUNIOUX Pierre, *La cécité d'Homère*, Strasbourg, Circé, 1995.

BERGOUNIOUX Pierre, *L'invention du présent*, Montpellier, Fata Morgana, 2006.

COYAULT-DUBLANCHET Sylviane, *La province en héritage : Pierre Michon, Pierre Bergounioux, Richard Millet*, Genève, Droz, 2002.

DEMANZE Laurent, *Encres orphelines : Pierre Bergounioux, Gérard Macé, Pierre Michon*, Paris, José Corti, 2008.

HOLTER Julia, *Le clair-obscur « extrême contemporain ». Pierre Bergounioux, Pierre Michon, Patrick Modiano et Pascal Quignard*, Leiden-Boston, Brill-Rodopi, 2017.

LYOTARD Dolorès, *Prestiges de la jalousie : La princesse de Clèves, Michel Leiris, Georges Bataille, Pierre Michon, Pascal Quignard*, Villeneuve d'Ascq, Presses Universitaires du Septentrion, 2013.

TOBIASSEN Elin Beate, *La relation écriture-lecture : cheminements contemporains : Eric Chevillard, Pierre Michon, Christian Gailly, Hélène Lenoir*, Paris, L'Harmattan, 2010.

### 4- **Ouvrages généraux :**

AGAMBEN Giorgio, *L'homme sans contenu*, traduit de l'italien par Carole Walter, Strasbourg, Circé, 1996.

AGAMBEN Giorgio, *L'Amitié*, traduit de l'italien par Martin Rueff, Paris, Rivage Poche/Petite Bibliothèque, 2007.

AGAMBEN Giorgio, *Bartleby ou la création*, traduit de l'italien par Carole Walter, Strasbourg, Circé, 2014.

AGAMBEN Giorgio, *Le règne et la gloire. Homo sacer, II, 2, Pour une généalogie théologique de l'économie et du gouvernement*, traduit de l'italien par Joël Gayraud et Martin Rueff, Paris, Seuil, 2008.

ANZIEU Didier (dir.), *La Sublimation : les sentiers de la création*, Paris, Tchou, 1979.

ARAMBASIN Nella, *Littérature contemporaine et « histoires » de l'art : récits d'une réévaluation*, Genève, Librairie Droz, 2007.

ARISTOTE, *Éthique à Nicomaque*, traduit par Jules Tricot, Paris, Vrin, coll. « Biblio Textes Philosophiques », 1994.

ARON Paul, SAINT-JACQUES Denis et VIALA Alain (dir.), *Le dictionnaire du Littéraire*, Paris, PUF, 2002.

ARTAUD Antonin, *Van Gogh ou le suicidé de la société*, Paris, Gallimard, coll. « L'Imaginaire », 2001.

AUDI Paul, *Créer*, Lagrasse, Verdier, 2010.

AUDI Paul, *L'ivresse de l'art : Nietzsche et l'esthétique*, Paris, Le Livre de Poche, 2003.

BAETENS Jan et VIART Dominique (dir.), *Écritures contemporaines 2 (États du roman contemporain)*, Paris-Caen, Lettres modernes Minard, 1999.

BARTHES Roland, *Œuvres complètes*, tomes I et V, Paris, Seuil, 2002.

BATAILLE Georges, *Lascaux ou la naissance de l'art*, Genève, Skira, 1955.

BATAILLE Georges, *La Mutilation sacrificielle et l'oreille coupée de Vincent Van Gogh*, Paris, Allia, 2006.

BAUDELAIRE Charles, *Œuvres complètes*, Tomes I et II, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 1975 (pour le tome I) et 1976 (pour le tome II).

BAZIN Germain, *Histoire de l'histoire de l'art*, Paris, Albin Michel, 1986.

BENDHIF-SYLLAS Myriam, « Une histoire de l'écrivain maudit », [www.fabula.org/acta/document980.php](http://www.fabula.org/acta/document980.php).

BÉNICHOU Paul, « Parcours de l'écrivain », in : *Le Débat*, n°54, mars-avril 1989.

BENJAMIN Walter, *Écrits français*, Paris, Gallimard, coll. « Folio Essais », 2006.

BERGSON Henri, *Le rire*, Paris, PUF, 1990.

BLANCHOT Maurice, *L'espace littéraire*, Paris, Gallimard, coll. « Folio Essais », 1988.

BLANCKEMAN Bruno, *Les fictions singulières. Étude sur le roman français contemporain*, Paris, Prétexte Éditeur, 2002.

BLOOM Harold, *L'anxiété de l'influence*, traduit de l'anglais par Aurélie Thiria-Meulemans, Maxime Shelledy et Souad Degachi, Paris, Les Éditions Aux Forges de Vulcain, 2013.

BONNEFOY Yves, *Notre besoin de Rimbaud*, Paris, Seuil, 2009.

BOURDIEU Pierre, *Les règles de l'art : Genèse et structures du champ littéraire*, Paris, Seuil, coll. « Points », 1998.

BOURDIEU Pierre, « L'invention de la vie d'artiste », in : *Actes de la recherche en sciences sociales*, vol. 1, n°2, mars 1975, pp. 67-93.

BRISSETTE Pascal, *La malédiction littéraire. Du poète crotté au génie malheureux*, Montréal, Les presses universitaires de Montréal, 2005.

CHESSEX Jacques (Etude, choix de textes et bibliographie par), *Charles-Albert Cingria*, Paris, Édition Seghers, coll. « Poètes d'aujourd'hui », 1967.

DEL CASTILLO Michel, *Goya. L'énergie du néant*, Paris, Seuil, coll. « Points », 2017.

DIAZ José-Luis, « L'artiste romantique en perspective », in : *Romantisme*, n°54, « Être artiste », 1986, pp. 5-23.

ELIADE Mircea, *Le mythe de l'éternel retour*, Paris, Gallimard, coll. « Idées », 1979.

FERRARI Federico et NANCY Jean Luc, *Iconographies de l'auteur*, Paris, Galilée, 2005.

FERRATO-COMBE Brigitte et SALHA Agathe (dir.), *Fictions biographiques et arts visuels, XIX<sup>e</sup>-XXI<sup>e</sup> siècles*, Recherches et travaux, n°68, Grenoble, 2006.

FOUCAULT Michel, *Les mots et les choses*, Paris, Gallimard, 1966.

FREUD Sigmund, « Dostoïevski et la mise à mort du père », in : *Freud et la création littéraire*, Choix de textes établi par Pierre Cotet et François Robert, Paris, PUF, 2010, pp. 147-167.

FURET François, *Penser la Révolution française*, Paris, Gallimard, 1985.

GEFEN Alexandre, *Réparer le monde. La littérature française face au XXI<sup>e</sup> siècle*, Paris, José Corti, 2017.

GENETTE Gérard, *Palimpsestes*, Paris, Seuil, 1992.

GRASSIER Pierre, *Goya : témoin de son temps*, Fribourg - Paris, Office du livre - Bibliothèque des arts, 1983.

HADJINICOLAOU Nicos, *Histoire de l'art et lutte des classes*, Paris, Maspero, 1973.

HEINICH Nathalie, *L'élite artiste. Excellence et singularité en régime démocratique*, Paris, Gallimard, 2005.

HEINICH Nathalie, *Être artiste : les transformations du statut des peintres et des sculpteurs*, Paris, Klincksieck, 1996.

HEINICH Nathalie, *Être écrivain : création et identité*, Paris, Éditions de la Découverte, 2000.

HEINICH Nathalie, *La gloire de Van Gogh : essai d'anthropologie de l'admiration*, Paris, Minuit, 1991.

HEINICH Nathalie, *La sociologie de l'art*, Paris, Éditions de la Découverte, 2001.

HEINICH Nathalie, SCHAEFFER Jean-Marie et TALON-HUGON Carole, *Par-delà le beau et le laid : enquêtes sur les valeurs de l'art*, Rennes, Presses universitaires de Rennes, 2014.

JOUANNAIS Jean-Yves, *Artistes sans œuvres. I would prefer not to*, Paris, Hazan, 1997.

JOURDE Pierre et TORTONESE Paolo, *Visages du double. Un thème littéraire*, Paris, Nathan, 1996.

KRIS Ernst et KURZ Otto, *La Légende de l'artiste*, traduit de l'allemand par Laure Cahen-Maurel, Paris, Allia, 2010.

KRISTEVA Julia, *Soleil noir. Dépression et mélancolie*, Paris, Gallimard, coll. « Folio Essais », 1989.

LANEYRIE-DAGEN Nadeije, *Le métier d'artiste : peintres et sculpteurs depuis le Moyen Âge*, Paris, Larousse, 1999.

LAPLANCHE J. et PONTALIS J.-B., *Vocabulaire de la psychanalyse*, Paris, PUF, 1967.

LEFRÈRE Jean-Jacques (dir.), *Les ratés de la littérature*, Tusson, Du Lérot, 1999.

LONGHI Roberto, *Piero della Francesca*, traduit de l'italien par Pierre Légglise-Costa, Paris, Hazan, 2003.

MADELÉNAT Daniel, *La Biographie*, Paris, PUF, coll. « Littératures modernes », 1984.

MAINGUENEAU Dominique, *Le discours littéraire : paratopie et scène d'énonciation*, Paris, Armand Colin, 2004.

MALLARMÉ Stéphan, *Œuvres complètes*, Tome II, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 1998.

MALRAUX André, *Saturne. Essai sur Goya*, Paris, Gallimard, 1950.

MARTENS David, MONTIER Jean-Pierre et REVERSEAU Anne (dir.), *L'Écrivain vu par la photographie : formes, usages, enjeux*, Rennes, Presses universitaires de Rennes, 2017.

MARX William, *L'Adieu à la littérature : Histoire d'une dévalorisation XVIII-XXe siècle*, Paris, Minuit, 2005.

MC MAHON Darin M., *Fureur divine. Une histoire du génie*, traduit de l'anglais par Christophe Jaquet, Paris, Fayard, 2016.

MEIZOZ Jérôme, *Postures littéraires. Mises en scène modernes de l'auteur*, Genève, Slatkine Érudition, 2007.

MERLEAU-PONTY Maurice, *L'œil et l'esprit*, Paris, Gallimard, coll. « Folioplus philosophie », 2006.

MIJOLLA Alain de, *Les visiteurs du moi*, Paris, Les Belles Lettres, 1986.

MONLUÇON Anne-Marie et SALHA Agathe (dir.), *Fictions biographiques XIX<sup>e</sup>-XXI<sup>e</sup> siècles*, Toulouse, Presses Universitaires du Mirail, coll. « Cribles », 2007.

NANCY Jean Luc, *L'Autre Portrait*, Paris, Galilée, 2014.

- NANCY Jean Luc, *Le Regard du portrait*, Paris, Galilée, 2000.
- NIETZSCHE Frédéric, *Le crépuscule des idoles*, Traduction d'Henri Albert, Paris, GF Flammarion, 1985.
- NORA Olivier, « La visite au grand écrivain », in : NORA Pierre (dir.), *Lieux de mémoire, II*, Paris, Gallimard, coll. « Quarto », 1997, pp. 2131-2155.
- Ouvrage collectif, *Van Gogh raconté par lui-même et ses amis*, Genève, Pierre Cailler éditeur, 1947.
- Ouvrage collectif, *Goya*, Paris, Hachette, coll. « Génies et Réalités », 1964.
- Ouvrage collectif, *Van Gogh*, Paris, Hachette, coll. « Génies et Réalités », 1968.
- PATISSON Mark, *Claude Lorrain, sa vie et ses œuvres*, Paris, Librairie de l'art, 1887.
- PICKVANCE Ronald, *Van Gogh en Arles*, traduit de l'anglais par Solange Schnall, Genève, Skira, 1985.
- PROUST Marcel, *Contre Sainte-Beuve*, Paris, Gallimard, coll. « Folio Essai », 1987.
- RANCIÈRE Jacques, *Les mots de l'histoire. Essai de poétique de savoir*, Paris, Seuil, coll. « Points », 2014.
- RANK Otto, *L'art et l'artiste. Créativité et le développement de la personnalité*, traduit de l'anglais par Claude Louis-Combet, Paris, Payot, 1984.
- RAVEL Jacques, « Microstoria », in : Ouvrage collectif, *Historiographies, concepts et débats, I*, Paris, Gallimard, coll. « Folio Histoire », 2010, pp. 529-534.
- RIMBAUD Arthur, *Œuvres complètes*, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 2009.
- RIMBAUD Arthur, *Lettres du voyant (13 et 15 mai 1871)*, éditées et commentées par Gérard Schaeffer, Genève-Librairie Droz et Paris-Librairie Minard, 1975.
- RORRO Angelandreina, « Lorentino d'Andrea (Lorentino d'Arezzo) », in : *Dizionario Biografico degli Italiani - Volume 65*, 2005.
- ROSENBERG Pierre, *Vies anciennes de Watteau*, Paris, Hermann, 1984.
- SCHAEFFER Jean-Marie, *L'art de l'âge moderne : L'esthétique et la philosophie de l'art du XVIII<sup>e</sup> siècle à nos jours*, Paris, Gallimard, 1991.
- SCHAEFFER Jean-Marie, *Portraits, singulier pluriel (1980-1990). Le photographe et son modèle*, Paris, Hazan et Bibliothèque nationale de France, 1997.
- STAROBINSKY Jean, *L'invention de la liberté*, suivi de : *1789, les emblèmes de la Raison*, Paris, Gallimard, 2006.
- STAROBINSKY Jean, *L'encre de la mélancolie*, Paris, Seuil, 2012.

STEINER Georges, *Maîtres et disciples*, traduit de l'anglais par Pierre-Emmanuel Dauzat, Paris, Gallimard, coll. « Folio Essai », 2006.

TODOROV Tzvetan, *Goya à l'ombre des Lumières*, Paris, Flammarion, 2011.

VAN GOGH Vincent, *Les lettres*, sous la direction de Leo Jansen, Hans Luijten et Nienke Bakker, Paris-Amsterdam, Van Gogh Museum - Actes Sud - Huygens Institute, 2009.

VASARI Giorgio, *Les Vies des meilleurs peintres, sculpteurs et architectes*, traduction et édition commentée sous la direction d'André Chastel, Paris, Berger-Levrault, 1983.

VIART Dominique (dir.), *Écritures contemporaines 1 (Mémoires du récit)*, Paris-Caen, Lettres modernes Minard, 1998.

VIART Dominique et VERCIER Bruno, *La littérature française au présent : héritage, modernité, mutations*, Paris, Bordas, coll. « La Bibliothèque Bordas », 2005.

WARNKE Martin, *L'Artiste et la Cour. Aux origines de l'artiste moderne*, traduit de l'allemand par Sabine Bollack, Paris, Éditions de la maison des sciences de l'homme, 1989.

WASCHEK Matthias (dir.), *Les « Vies » d'artistes*, Paris, Musée du Louvre et École nationale supérieure des Beaux-Arts, 1996.

WITTKOWER Rudolf et WITTKOWER Margot, *Les Enfants de Saturne*, traduit de l'anglais par Daniel Arasse, Paris, Macula, 2000.

# TABLE DES MATIÈRES

INTRODUCTION.....	4
<b>PARTIE I : L'Artiste dans le cadre de sa carrière .....</b>	<b>12</b>
CHAPITRE 1 : <i>Sur les origines d'un désir</i> .....	13
CHAPITRE 2 : <i>La formation de l'artiste</i> .....	31
2-1 : La découverte du talent.....	31
2-2 : La relation maître-disciple .....	37
2-3 : La filiation artistique.....	46
CHAPITRE 3 : <i>L'artiste parmi ses pairs</i> .....	62
3-1 : La rivalité entre les artistes .....	62
3-2 : L'amitié entre les artistes .....	66
CHAPITRE 4 : <i>L'artiste et son modèle, l'artiste comme modèle</i> .....	70
4-1 : Le peintre devant le modèle.....	70
4-2 : L'homme de lettres comme modèle.....	77
CHAPITRE 5 : <i>Le moment de créer</i> .....	87
CHAPITRE 6 : <i>L'artiste raté</i> .....	105
<b>PARTIE II : L'artiste dans la société.....</b>	<b>123</b>
CHAPITRE 1 : <i>L'artiste dans le milieu familial</i> .....	124
1-1 : L'artiste et la figure paternelle.....	124
1-2 : L'artiste et la figure maternelle.....	141
CHAPITRE 2 : <i>L'artiste et la question économique</i> .....	150
2-1 : L'artiste, la richesse et la misère.....	150
2-2 : Le peintre et la commande .....	156
2-3 : Le peintre et le marchand d'art .....	162
CHAPITRE 3 : <i>L'artiste et les foyers de l'art et de la littérature</i> .....	167
CHAPITRE 4 : <i>L'artiste au croisement des classes sociales</i> .....	175



4-1 : L'artiste à la recherche d'une société idéale .....	176
4-2 : L'artiste en quête de l'ascension sociale .....	179
CHAPITRE 5 : <i>La réussite sociale de l'artiste</i> .....	191
5-1 : L'artiste réussi de son vivant .....	192
5-2 : La reconnaissance posthume de l'artiste .....	201
CHAPITRE 6 : <i>L'artiste en déclin</i> .....	208
<b>PARTIE III : L'artiste et les puissances</b> .....	225
CHAPITRE 1 : <i>L'artiste face à l'Histoire</i> .....	226
1-1 : L'artiste et l'Histoire avant <i>Les Onze</i> .....	227
1-2 : L'artiste et l'Histoire dans <i>Les Onze</i> .....	229
1-2-1 : Terreur et l'Histoire.....	229
1-2-2 : La présence de Michelet dans <i>Les Onze</i> .....	242
1-2-3 : La dimension mythique et anthropologique de l'Histoire dans <i>Les Onze</i> .....	248
1-2-4 : La participation de Corentin à la Terreur.....	249
CHAPITRE 2 : <i>Le peintre dans l'histoire de l'art</i> .....	253
CHAPITRE 3 : <i>L'homme de lettres dans l'histoire littéraire</i> .....	276
3-1 : L'approche de Michon par rapport à l'histoire littéraire.....	277
3-2 : L'histoire littéraire dans <i>Rimbaud le fils</i> .....	279
CHAPITRE 4 : <i>L'artiste face au pouvoir royal</i> .....	287
CHAPITRE 5 : <i>L'artiste comme parricide, comme roi, comme père</i> .....	294
CONCLUSION .....	305
BIBLIOGRAPHIE .....	316

# **ANNEXES**

Figure I (*Les Ménines*, Diego Vélasquez)



Figure II (*Faulkner*, James R. Cofield)

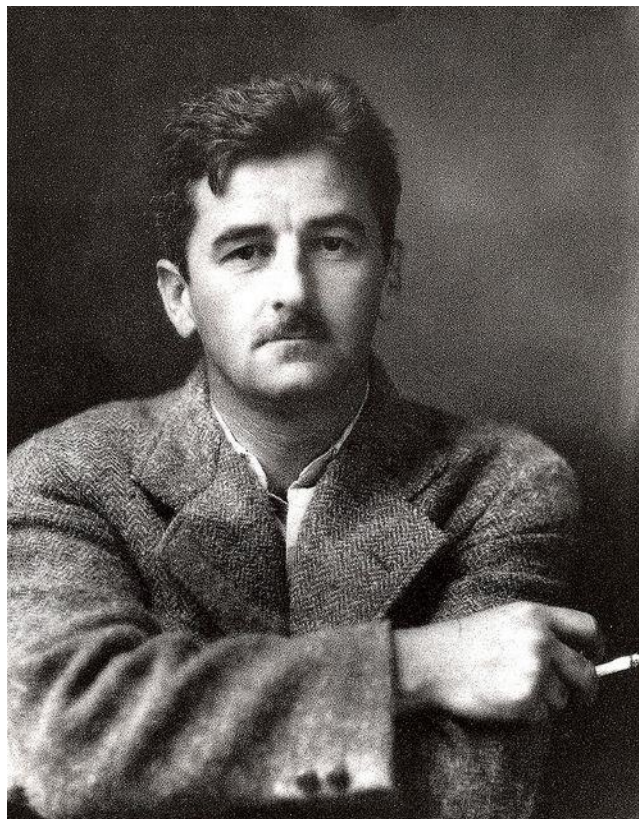


Figure III (*Beckett, Lütfi Ozkök*)

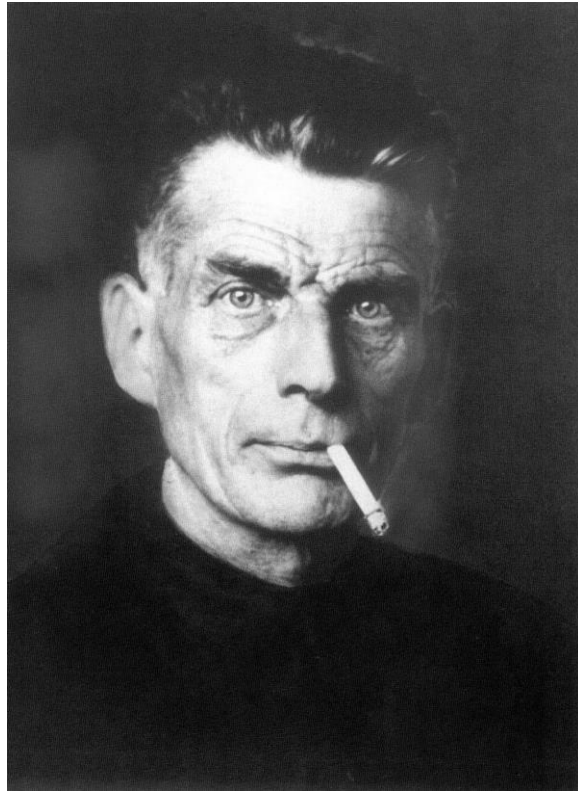


Figure IV (*Rimbaud, Etienne Carjat*)





Figure V (*Pierrot*, Antoine Watteau)

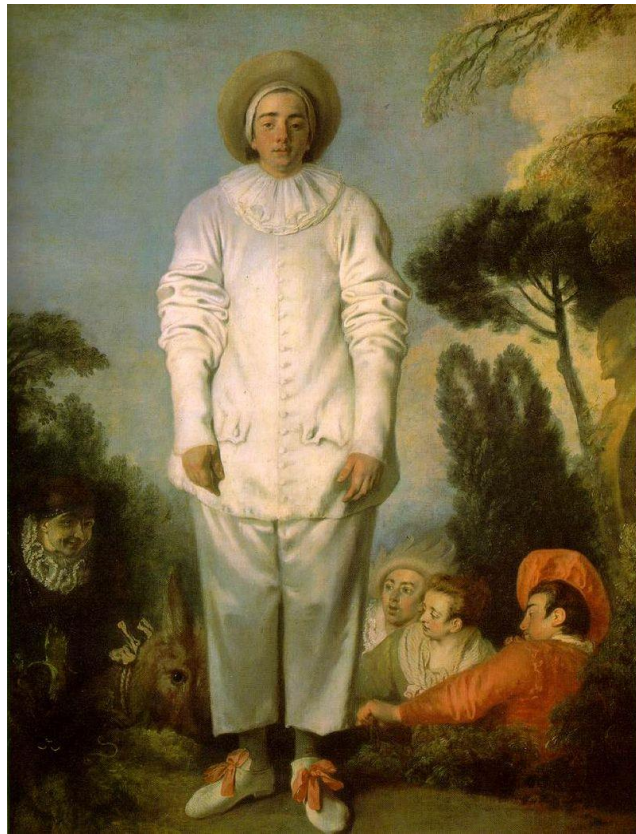


Figure VI (Fresque de Gianbattista Tiepolo dans la Résidence de Würzburg)

