



HAL
open science

Hybridité et interrogation de l'identité dans les fictions biographiques de peintres

Mathilde Larrieu

► **To cite this version:**

Mathilde Larrieu. Hybridité et interrogation de l'identité dans les fictions biographiques de peintres. Littératures. 2004. dumas-00659075

HAL Id: dumas-00659075

<https://dumas.ccsd.cnrs.fr/dumas-00659075>

Submitted on 12 Jan 2012

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.

Hybridité et interrogation de l'identité dans les Fictions Biographiques de peintres

Mathilde Larrieu

Université Stendhal, Grenoble III

Mémoire de littérature comparée de Maîtrise de Lettres Modernes
(Master 1) soutenu le 16 septembre 2004

Jury : Anne-Marie Monluçon, directeur de travail, et Agathe Salha,
professeurs de littérature comparée.

Remerciements

Je tiens à remercier tout particulièrement Brigitte Combe qui a accepté de faire partie du jury, tel qu'il était composé initialement, et de m'orienter tout au long de l'année, cela malgré le congé qu'elle avait obtenu pour ses travaux de recherche. Je lui suis également gré de m'avoir éclairée par ses brillantes problématiques pendant le cours de licence consacré à l'écriture et la peinture, auquel elle m'a permis d'assister. Je remercie également Anne-Marie Monluçon et Brigitte Combe pour la réalisation du colloque consacré aux Fictions Biographiques, qui a été décisif quant à l'orientation de mon mémoire et m'a permis, chose très rare et très enrichissante, de rencontrer l'un des écrivains que j'avais intégré à mon corpus. Ce mémoire ne serait pas ce qu'il est sans les précieuses connaissances que j'ai acquises pendant ce colloque. Enfin, je tiens à remercier très chaleureusement Hippolyte, Ariane et Théodule sans lesquels la rédaction de ce mémoire n'aurait pas été possible.

| | |
|---|-----------|
| INTRODUCTION | 5 |
| | |
| PREMIERE PARTIE : RAPPORTS QU'ENTRETIENNENT LES FICTIONS BIOGRAPHIQUES DE PEINTRES AVEC LE MATERIAU BIOGRAPHIQUE | 9 |
| | |
| Chapitre 1 : Filiations et intertextualité | 9 |
| 1.1. La filiation de Walter Pater par rapport aux biographes | 9 |
| 1.1.1. Une <i>Vie</i> du peintre érudite et impersonnelle | 9 |
| 1.1.2. De l'exactitude scientifique à la critique imaginative | 12 |
| 1.2. Garcin : une forme de réécriture de Vasari | 16 |
| 1.2.1. Revendication de l'emprunt | 16 |
| 1.2.2. Filiation et rupture | 19 |
| | |
| Chapitre 2 : De la source officielle à l'imagination : un travail de sabotage | 34 |
| 2.1. L'élaboration de la fiction à partir des données biographiques | 34 |
| 2.1.1. Le milieu social du peintre | 34 |
| 2.2.2. Inventions par rapport au personnage de Watteau | 37 |
| 2.2. Traitement du matériel biographique : entre irrespect et déférence | 42 |
| 2.2.1. Garcin ou le plaisir de l'invention | 42 |
| 2.2.2. Fernandez ou le mythe personnel de l'écrivain | 44 |
| | |
| DEUXIEME PARTIE : TRAITEMENT DE LA TEMPORALITE | 48 |
| | |
| Chapitre 1 : Chronologie et exhaustivité | 48 |
| 1.1. Des conceptions de vie totalement différentes | 48 |
| 1.2.1. Le désir totalisant de Fernandez | 48 |
| 1.2. Comparaison Pater-Michon | 50 |
| 1.2.1. Sérieux de l'exhaustivité et aspect ludique du choix | 50 |
| 1.2.2. Respect unanime de la chronologie | 53 |
| | |
| Chapitre 2 : Le fragment et la peinture | 57 |
| 2.1. Lecture en recueil | 57 |
| 2.1.1. Une nouvelle conception du temps | 57 |
| 2.1.2. Lorenzo et le rêve | 61 |

| | |
|--|------------|
| 2.2. Une nouvelle forme | 69 |
| 2.2.1. La forme brève | 69 |
| 2.2.2. L'art du mystère | 72 |
| Chapitre 3 : la peinture | 75 |
| 3.1. Le visible prend le relais du dicible puis devient porteur de récit | 75 |
| 3.1.1. Tabucchi : la peinture propose un récit en germe | 75 |
| 3.1.2. Fernandez et Tabucchi : deux démarches opposées | 80 |
| 3.2. Contamination de l' <i>ekphrasis</i> | 83 |
| 3.2.1. La peinture contre la psychologisation | 83 |
| 3.2.2. La peinture biographique | 93 |
| TROISIEME PARTIE : DESIR DE SUBVERSION | 106 |
| Chapitre 1 : Réinvestissement de différents modèles | 106 |
| 1.1. Le modèle romanesque à travers l'incipit | 106 |
| 1.2. Le modèle biographique à travers la figure du narrateur | 112 |
| Chapitre 2 : Subversion dans l'ambiguïté morale | 118 |
| 2.1. La recherche de la singularité | 118 |
| 2.1.1. Volonté de surprendre | 118 |
| 2.1.2. Une vision parodique du peintre | 122 |
| 2.2. De la légende de l'artiste à une vision plus singulière | 134 |
| 2.2.1. La mythologie du peintre | 134 |
| 2.2.2. Démythification et mythification | 137 |
| CONCLUSION | 145 |
| BIBLIOGRAPHIE | 150 |

INTRODUCTION

Pourquoi ne pas partir d'une première remarque à laquelle les amateurs de peinture souscriront sans doute ? Voici ce que nous pouvons lire dans l'introduction d'une anthologie de l'art¹ :

L'admiration que suscite en nous une œuvre d'art est une expérience avant tout émotive, qui a son origine dans l'idéal de beauté que l'œuvre d'art propose. Ce n'est que plus tard, après un regard plus approfondi et plus exigeant, qu'à l'admiration vient s'ajouter l'analyse, qui relève les détails et le rôle qu'ils jouent dans la composition de l'œuvre. Enfin vient la lecture savante, celle du spécialiste, du critique, de l'historien de l'art.

A travers cette présentation, Pierluigi De Vecchi décompose en trois étapes le rapport qui se crée entre l'observateur et l'œuvre d'art. Il s'agit avant tout pour lui d'un lien né de l'émotion, devenant ensuite analytique, puis plus précisément scientifique. A travers cette évolution se dessine une conception évolutionniste qui place les sens en premier lieu, et la raison, l'analyse au terme du rapport entre le spectateur et l'œuvre d'art. Nous voyons donc s'esquisser plusieurs niveaux, auxquels correspond sans doute une échelle de valeur, chez le spectateur. Celui-ci est tout d'abord l'amateur qui réagit en fonction de ses sens, puis qui, éventuellement plus tard, analyse l'œuvre. En revanche, le dernier niveau, scientifique, est spécifiquement attribué par De Vecchi aux spécialistes, critiques et historiens de l'art. Nous observons par conséquent un cloisonnement entre l'amateur et le spécialiste, auquel répond une appréciation sensuelle voire analytique, ou proprement scientifique.

Parallèlement à ce cloisonnement entre les différents regards picturaux, nous constatons la traditionnelle scission entre la biographie d'un peintre, censément scientifique car construite sur des faits attestés ; et la *Vie* fictive d'un même peintre, dont l'adjectif « fictif », synonyme de romancé, revendique la non-attestation des faits développés à travers le récit.

¹ *Les couleurs du temps. Un itinéraire dans la peinture italienne du XIV^e au XVIII^e siècle à travers vingt-cinq chefs-d'œuvre.* Sous la direction de Pierluigi De Vecchi. Editions Banque San Paolo. – IMI. 1999. 255 p. (ici p. 9)

Ainsi, hermétisme semble être le maître-mot. C'est l'hétérogénéité entre ces deux genres que sont la biographie et la fiction, à laquelle correspondent peut-être, en peinture, l'écart entre le spectateur victime de ces sens et le spécialiste maître de son analyse. Davantage, ces deux « prototypes » ne constitueraient-ils pas, dans l'imaginaire commun, le lectorat respectif de la fiction et de la biographie traditionnelles ?

Dans *La Biographie, anthologie*, Agnès Lhermitte² rappelle l'étymologie du mot « biographie ». Ainsi, le mot grec *bios* signifie la « vie », et le verbe *graphein* le fait d'écrire. Ce terme délimite donc un genre consistant dans la narration de l'existence d'un homme ayant réellement existé, et cela de sa naissance à sa mort. L'auteur conclue ainsi :

L'entreprise biographique prétend naturellement à l'objectivité puisqu'elle s'attache à retracer une existence historiquement attestée ; à l'exhaustivité puisqu'elle tente de restituer l'ensemble de cette vie, à la fidélité, enfin, puisqu'elle se voudrait miroir réfléchissant de la réalité vivante. (*Ibid.* p. 11-12)

Nous ajouterons à ces trois visées de l'entreprise biographique celle du poids du discours moral, du choix de l'exemplarité qui la conduit traditionnellement vers un éloge civil des vertus. Nous voyons donc ici clairement ce que la biographie a d'incompatible avec la fiction, du moins théoriquement. Se fait jour également l'une des nombreuses difficultés auxquelles est condamnée la biographie. En effet, si celle-ci, par son étymologie, revendique son exhaustivité, elle ne peut, par voie de fait, « se limiter à une énumération fastidieuse et inapte à simuler la vie qu'elle prétend restaurer, elle offre une vision imprégnée de subjectivité, elle choisit, élague, hiérarchise ; elle impose une forme, une idée ; elle recourt à la rhétorique et multiplie les effets » (*Ibid.*, p. 12).

La biographie constitue donc un genre dont la définition trop étroite ne peut contenir les différentes formes qu'elle peut adopter. Nous sommes face à une forme chatoyante qui méprise les limites de la généricité. Daniel Madelénat³ le souligne dans *La biographie*, définissant celle-ci comme « art de l'individualisation ». En effet, elle se propose de mimer le cours d'une existence humaine et ne peut se couler dans une forme

² Lhermitte, Agnès. *La Biographie, Anthologie*. Paris, 2002 : Editions Flammarion, Collection « Etonnants Classiques », 153 p.

³ Madelénat, Daniel. *La biographie*. Paris, 1981 : Editions Puf, Collection « Littératures modernes ». 222 p. (ici p. 12)

préétablie au mépris de la singularité de son sujet. A partir de ce constat, il s'agit de nuancer la traditionnelle dichotomie entre récit biographique et récit fictif.

Pourtant tout semble opposer ces deux genres. Tout d'abord, nous sommes face à la célèbre proposition de Coleridge qui, dans sa *Biographia Literaria*, délimite le champ de la littérature comme « le domaine des propositions simultanément étrangères à la catégorie du vrai et à la catégorie du faux »⁴. Au contraire, la biographie se définissant par son historicité, elle est censée proposer des faits authentiques. D'autre part, la division entre le vrai et le faux relève d'une volonté d'objectivité et, *a contrario*, d'un mépris pour toute manifestation de la subjectivité. Mais cette visée épistémologique est étouffante et reste idéale car la biographie est l'émanation d'une subjectivité, celle du biographe. Ainsi les prétentions de la biographie apparaissent démesurées et même, dans une certaine mesure, quelque peu ridicules.

Peut-on voir dans ce ridicule et ces trop grandes prétentions l'une des causes de la naissance des fictions biographiques ? Nous observons en effet à travers ces biographies modernes comme le refus de feindre la croyance en l'objectivité, ou en un trop grand rationalisme. C'est ce dénigrement et le renversement des genres, a priori hermétiques l'un à l'autre, qu'il entraîne qui nous a semblé particulièrement intéressant.

Nous avons décidé d'établir notre corpus en ne nous limitant pas aux seules fictions biographiques du XX^{ème} siècle, ce qui aurait été réducteur, mais en nous ouvrant au contraire à une œuvre du XIX^{ème} siècle afin de voir si celle-ci présente déjà des infractions à la définition du genre. Il s'agit des *Portraits imaginaires*⁵ de William Pater paru en 1887. C'est un recueil composé de trois *Vies* dont seule la première, de forme épistolaire et consacrée à Antoine Watteau, nous intéresse, les deux autres se tournant contre toute attente vers des personnages fictifs. Puis vient Pierre Michon avec son recueil *Maîtres et serviteurs*⁶, paru en 1990, consacré aux *Vies* de trois peintres, Goya, Watteau et Lorenzo d'Arezzo, disciple méconnu de Piero della Francesca. Nous avons

⁴ Propos repris à Alexandre Gefen in « Vie imaginaire et poétique du roman au XIX^{ème} siècle : la *Notice biographique de Louis Lambert* ». In *Littérature*, Le Biographique, déc. 2002, n° 128. (ici p. 4)

⁵ Pater, William. *Portraits imaginaires*. Paris, 1985 : Christian Bourgois Editeur, Collection « Les derniers mots ». 234 p. Première édition française parue en 1930 à la librairie Stock dans la collection le « Cabinet Cosmopolite ». Dans le texte, nous abrègerons le titre en *P. I.*

⁶ Michon, Pierre. *Maîtres et serviteurs*. Lagrasse, 1990 : Editions Verdier. 131 p. Dans le texte, nous abrègerons le titre en *M. S.*

ensuite choisi les *Rêves de rêves*⁷ d'Antonio Tabucchi, parus en 1992. Il s'agit là encore d'un recueil de plusieurs rêves attribués à différents artistes. Nous nous limiterons dans notre étude aux rêves des trois peintres : Caravage, Goya et Toulouse-Lautrec. Puis nous nous sommes intéressés au recueil de *Vies brèves* consacrées à des peintres chinois et occidentaux, *L'Encre et la couleur*⁸ de Christian Garcin, paru en 1997. Enfin, nous avons choisi pour terminer le roman de Dominique Fernandez *La course à l'abîme*⁹, imaginant la vie de Caravage et paru en 2002. Nous verrons donc l'évolution des fictions biographiques sur un siècle, et les affranchissements, ou les tutelles, des biographes par rapport aux biographies traditionnelles au fur et à mesure des années.

Les différentes fictions biographiques que nous avons choisies ont entre elles une cohérence thématique résidant dans la peinture. Nous avons décidé de nous intéresser aux *Vies* de peintres à travers lesquelles les biographes et les lecteurs singularisent leur goût pour la peinture. Puisque nous expliquons notre choix, parlons de celui des biographes. Pour quelle raison se saisissent-ils de ces figures de peintres ? S'agit-il pour eux de proposer un nouveau regard porté sur la peinture ou est-ce davantage un questionnement générique, une réflexion sur le statut de la biographie qui les guide, auquel cas le recours au biographé-peintre serait le même que celui au biographé-écrivain ?

Nous observons en tout cas une humilité qui semble les conduire, née du refus de feindre objectivité et rationalité. Par-delà ce refus, c'est une revendication toute particulière du fictif, voire du faux et, à travers elle, d'une subjectivité puissante, qui se fait jour. En effet, le style neutre auquel prétend la biographie historique n'est pas pour les intéresser. Dès lors se noue une nouvelle relation, triangulaire, entre le biographe, le biographé et le lecteur. Ces trois pôles deviennent perméables l'un à l'autre, contre le traditionnel effacement du biographe au profit du biographé, et une relation originale se crée entre eux. En effet nos biographes se plaisent à confesser, voire à revendiquer, la part du fictif ou même du faux. Ainsi les adresses au lecteur ou les intrusions d'auteur se multiplient. A l'honnêteté des biographes doit correspondre un lecteur attentif, apte à

⁷ Tabucchi, Antonio. *Rêves de rêves*. Paris, 1994 : Christian Bourgois éditeur, Collection Domaine étranger. 159 p. Titre original : *Sogni di sogni*, 1992. Traduction de l'italien par Bernard Comment. Dans le texte, nous abrègerons le titre en *R. D. R.*

⁸ Garcin, Christian. *L'encre et la couleur*. Paris, 1997 : Editions Gallimard, Collection « L'un et l'Autre ». 134 p. Dans le texte, nous abrègerons le titre en *E. C.*

⁹ Fernandez, Dominique. *La course à l'abîme*. Paris, 2002 : Editions Grasset et Fasquelle. 638 p. Dans le texte, nous abrègerons le titre en *C. A.*

identifier l'œuvre d'art dont il est question ; un rapport de confiance et de connivence s'établissant. Mais quelle est la place de l'œuvre d'art dans cette relation ?

Revenons-en à l'introduction à l'anthologie de l'art dans laquelle étaient définis les portraits respectifs de l'amateur et du spécialiste. A l'évolution de la biographie semble justement correspondre un bouleversement des statuts du biographe. Nous observerons une grande diversité dans le comportement de ceux-ci, certains revendiquant leur aptitude à la critique d'art, leur penchant scientifique ; la plupart passant par une description contemplative, basée sur les sens, de l'œuvre d'art. Nous n'avons donc plus, à travers les fictions biographiques, l'amateur soumis à ses sens d'un côté et le spécialiste maître de sa raison de l'autre. C'est donc ce statut hybride du biographe que nous allons interroger dans notre étude, et l'ouverture aux différents modèles d'investigation d'une œuvre d'art. Nous voudrions également montrer comment, à travers cette remise en cause de la biographie traditionnelle, s'opère un bouleversement de la littérature et du statut de l'écrivain.

Nous avons choisi de mettre tout d'abord à jour les différents modèles des fictions biographiques de peintres, à travers les rapports qu'elles entretiennent avec le matériau biographique. Puis, l'observation de ces ruptures ou filiations nous conduira à interroger le rapport de ces fictions biographiques avec la temporalité, puisqu'elles se proposent de raconter une Vie. Enfin, nous réfléchirons au désir de subversion. Pourquoi nos différents biographes semblent-ils guidés par lui ? Est-il à même, à travers sa fécondité, de proposer une nouvelle vision du biographé ?

PREMIERE PARTIE : RAPPORTS QU'ENTRETIENNENT LES FICTIONS BIOGRAPHIQUES DE PEINTRES AVEC LE MATERIAU BIOGRAPHIQUE

Chapitre 1 : Filiations et intertextualité

1.1. La filiation de Walter Pater par rapport aux biographes

1.1.1. Une *Vie* du peintre érudite et impersonnelle

Les *Portraits imaginaires* de Pater définissent, par leur titre-même, les termes du problème qui nous intéresse à travers l'étude des fictions biographiques. En effet, le

vocabulaire de « portrait » renvoie à la « représentation d'une personne réelle »¹⁰. Cela implique donc un certain mimétisme de la personne portraiturée afin de susciter le plaisir de la reconnaissance chez le lecteur, en une esthétique de la réception. Ainsi, dans la deuxième édition des *Vies*¹¹, Vasari a pris soin d'introduire chaque notice biographique par une gravure, de préférence un autoportrait peint ou sculpté.

Mais, à travers ce titre qui se veut définition d'un genre se pose le problème de l'oxymore. En effet, l'adjectif « imaginaires » qualifie ces portraits, posant par là-même une revendication de la fiction qui peut aller à l'encontre de la notion de ressemblance impliquée par le portrait. De plus, un titre se veut généralement révélateur de la démarche adoptée tout au long du recueil. Il peut donc se lire comme un manifeste, induisant un projet d'écriture, mais également un code de lecture. Le lecteur doit donc s'attendre à trouver ici, entre histoire et fiction, une « Vie ». Il verra, dessiné sous ses yeux, un artiste identifiable dans sa représentation, basée sur le visible, le terme « portrait » renvoyant à une image physique amenant éventuellement une description morale. Il devra s'attendre également à une mise en scène fictive, mais il ne sait si cette part de fiction concerne plutôt la description de l'artiste ou la manière d'amener cette description. En tous les cas, le but poursuivi par Pater semble être double : proposer une image historiquement exacte de l'homme, tout en s'accordant des détours par l'imagination. Nous pouvons donc poser, *a priori*, une certaine fidélité de Pater au matériau biographique dans lequel il doit puiser pour trouver l'image du peintre qui l'inspirera ensuite. Nous nous appuyons, comme nous l'avons dit, uniquement sur la première *Vie* de ce recueil puisque celle-ci est la seule à mettre en scène un personnage réel ; occupant une place liminaire, elle est une *Vie* de transition vers d'autres *Vies* de personnages cette fois totalement inventés, ce que ne laissait d'ailleurs pas prévoir le titre. Le lecteur qui se fie à ce titre est également en droit d'attendre que se profile, à travers la description du peintre, un point de vue personnel rendu possible par le recours à la fiction pour un biographe scrupuleux, ou posé tel quel, de manière plus directe. Dès l'abord, le titre donné à cette vie de Watteau donne, à travers ses termes mélioratifs, une certaine image du peintre présenté comme « Un prince des peintres de cour ». Nous sommes ensuite en droit de spéculer : cette conception personnelle s'élaborera-t-elle à

¹⁰ *Le Petit Robert, Dictionnaire de la langue française*. Paris, 1993 : Le Robert / Seuil. p. 1946.

¹¹ Vasari, Giorgio. *Vies des meilleurs architectes, peintres et sculpteurs italiens*. Paris, 1983 : Editions Berger-Chevrault, traduction française effectuée sous la direction d'André Chastel. 12 volumes. Dans le texte, nous abrègerons le titre en *V.*

travers la représentation du peintre, ou prendra-t-elle appui sur le déroulement de cette vie afin de présenter une opinion, un jugement sur le peintre ? Si le titre de ce recueil semble donc définir un genre, nous voyons assez rapidement à quel point le lecteur est dans la supposition et ne sait à quoi s'attendre ; l'historicité et la fictionnalisation, suivant la manière dont elles sont dosées et les domaines auxquels elles s'appliquent, pouvant aboutir à toutes sortes de propositions d'écriture.

Le concept de « portrait » induit une recherche basée sur les sources que sont les monographies. Il s'agit donc pour nous de découvrir l'hypotexte, selon les termes définis par Gérard Genette, de cette nouvelle consacrée à Watteau, à travers l'analyse de la réécriture chez Pater. Nous avons choisi la monographie de Temperini consacrée à Watteau¹² car celle-ci propose une biographie du peintre à partir des témoignages de ses premiers biographes tels Gersaint ou Caylus. Il est frappant d'observer que Pater recopie avec exactitude plusieurs passages de Gersaint¹³ en ce qui concerne l'événementiel de la vie du peintre. Prenons ainsi l'épisode du voyage de Watteau à Paris en 1702. Gersaint écrit qu'il est employé par un marchand d'images du pont Notre-Dame, qui vend « des petits portraits et des sujets de dévotion aux marchands de province » (*W.*, p. 15). Pater parle, dans la lettre de décembre 1703 « des petits tableaux de religion ou de genre qu'il vend à bas prix et expose le long des trottoirs du pont Notre-Dame » (*P. I.*, p. 7). Ce phénomène d'intertextualité est également remarquable dans la description des différentes tâches au sein de l'atelier chez ce même marchand d'images. Ainsi chez Gersaint :

Les uns faisaient le ciel, les autres faisaient les têtes, ceux-ci les draperies, ceux-là posaient les blancs, enfin le tableau se trouvait fini quand il se pouvait parvenir entre les mains du dernier. (*W.*, p. 15)

Chez Pater,

Les apprentis de M. Métayer, pour le compte duquel il travaille, ne s'occupent chacun, pendant toute la journée, que d'une partie - coiffure, robe ou main - des petits tableaux [...] (*P. I.*, p. 7)

¹² Temperini, Renaud. *Watteau*. Paris, 2002 : Editions Gallimard, Collection Maîtres de l'art. 149 p. Dans le texte, nous abrègerons le titre en *W.*

¹³ Gersaint, la « Note sur Watteau », incluse dans le *Catalogue raisonné des diverses curiosités du cabinet de feu M. Quentin de Lorangère* (Paris, 1744) par François-Edme Gersaint.

La comparaison est intéressante quant à l'anecdote du salaire versé au peintre ; voici ce que nous pouvons lire chez Gersaint :

[...] quoique occupé toute la semaine, il ne recevait que trois livres le samedi, et, par une espèce de charité, on lui donnait de la soupe tous les jours. (W., p. 15)

Nous pouvons noter que le jugement concernant le salaire, explicite à travers l'utilisation de la structure restrictive « ne [...] que » chez Gersaint, disparaît complètement chez Pater, anéantissant l'effet de pitié ou d'empathie que l'on pourrait ressentir pour le personnage. « Il reçoit trois livres par semaine pour sa peine, et une soupe chaque jour » (P. I., p. 8) écrit-il, ce qui renforce l'idée de la recherche de neutralité, à travers le jugement, que Pater semble avoir à cœur de conserver. Pater est donc dans un rapport de fidélité scrupuleuse face aux monographies consacrées à Watteau qu'il semble s'être fait un devoir d'étudier, en une longue enquête personnelle sur la représentation du peintre. Les précédents biographes de Watteau fonctionnent pour Pater à la manière d'une ascendance. La narration des événements de la vie du peintre est objective et la réécriture n'est pas utilisée ici à des fins critiques. Cette importante filiation par rapport aux précédentes biographies de Watteau légitime le projet d'écriture de Pater. Cette subordination n'est pas seulement décelable à travers l'étude de la réécriture des événements, mais également à travers la présentation du peintre qui, nous allons le voir est très documentée.

1.1.2. De l'exactitude scientifique à la critique imaginative

Quelquefois nous n'avons pas d'emprunt direct aux biographes de Watteau mais nous pouvons remarquer, notamment dans la description du peintre au travail, l'important travail de documentation accompli par Pater. Prenons l'anecdote de l'excursion à Saint-Amand :

[...] il nous a fait sortir avec notre crème et nos fraises des bois et nous a groupés à son gré (pour faire une esquisse rapide dans le gros cahier qu'il porte toujours) [...]. (P. I., p. 13) [Nous soulignons]

Ici, ce que Pater enferme typographiquement dans une parenthèse n'est pas la marque d'une donnée de moindre importance, mais davantage celle d'une pause dans le récit.

L'invention est très limitée et le passage à la fiction uniquement marqué par la narratrice, l'anecdote de l'excursion est placée dans le seul but d'introduire une description de l'artiste au travail qui est, elle, exacte. Nous pouvons relever en parallèle cette remarque de Caylus, un autre biographe de Watteau :

Sa coutume était de dessiner des études dans un livre relié [...] Il peignait très vite, d'une touche légère et nerveuse trahissant souvent une certaine impatience. (W., p. 14) [Nous soulignons]

Ce sont les mêmes détails dans la lettre de septembre 1717 : « Antoine Watteau, au contraire, dans le feu de l'improvisation, prépare à peine son travail et ne gratte même pas sa palette » (*P. I.*, p. 46) . Pater évoque ensuite les problèmes de conservation que rencontrent les toiles de Watteau, dus en partie à l'utilisation d'huiles trop grasses : « Hélas ! il apparaît déjà que l'œuvre perd en longévité et en durée » (*P. I.*, p. 46). Les commentaires de Pater concernant le comportement du peintre au travail sont également exacts si nous considérons les descriptions des biographes antérieurs. Il dépeint en effet l'homme comme un insatisfait chronique et ce portrait moral est authentifié par les biographes.

Il se plaît mieux à faire le projet et l'esquisse d'une toile qu'à la peindre et à la pousser, et il s'impatiente souvent de son impuissance à faire passer dans un tableau la vie et le feu de sa première ébauche au crayon. (*P. I.*, p. 46)

L'idée du mépris voué à ses œuvres et de la difficulté éprouvée à devoir les finir revient régulièrement. Dans la monographie de Temperini, les témoignages s'accordent sur ce sujet :

Artiste ambitieux, Watteau semble s'être fait une très haute idée de la valeur de la peinture, mais aussi avoir été très sévère pour ses propres productions. Caylus rapporte qu'il souffrait de ce que « son exécution était inférieure à ses idées » et qu'il « voyait l'art beaucoup au-dessus de ce qu'il pratiquait. [...] L'insatisfaction de Watteau nous est d'ailleurs connue, outre les récits de ses contemporains, par les repentirs que font souvent apparaître les radiographies et dont certains sont même perceptibles à l'œil nu. (W., p. 14)

Quelquefois, nous n'avons pas l'usage de la parenthèse et la description prosaïque des techniques du peintre au travail ne fait pas l'objet d'une pause dans la narration. Pater opère en effet un « lissé » entre les deux, à la manière de Flaubert, au moyen de la

naturalisation par le point de vue de la narratrice. Ainsi dans l'exemple cité précédemment, la description arrive naturellement par la mention - fictive - d'un portrait par Watteau de cette narratrice .

Toutefois, si Pater s'inspire largement de ces biographes, cette intertextualité n'est pas sensible pour tous les lecteurs. En effet, les sources ne sont jamais explicites, n'étant pas citées. Y a-t-il une volonté de la part de Pater de nouer ici un quelconque jeu tacite avec son lectorat ? La cible de Pater serait donc un lecteur-spécialiste ou un lecteur-érudit, connaissant les biographies consacrées à Watteau et faisant donc partie des « *happy few* ». Cependant ces sources, précises et scientifiques, ne sont réservées qu'à un petit nombre de lecteurs, quel que soit l'engouement suscité au XIX^{ème} siècle pour les biographies. Pater ne les cite pas, car il ne veut pas mettre en doute sa fiction et briser l'illusion romanesque en montrant les bases. A une seule reprise il est question de documentation, la presse en l'occurrence, mais nous ne pouvons savoir si cette information est réelle ou inventée afin d'authentifier la fiction. Ainsi, dans la lettre de février 1712 :

Nous avons lu, pour notre plus grand plaisir à tous, dans la *Gazette* de ce jour, entre autres événements du vaste monde, qu'Antoine Watteau a été élu membre de l'Académie de Peinture, sous le titre nouveau de « Peintre des Fêtes galantes » et qu'il vient d'être nommé aussi Peintre du Roi. (*P. I.*, p. 17)

Cette volonté de conserver l'illusion est cohérente dans la perspective de Pater d'écrire un « portrait imaginaire ». Il ne donne pas, dans un certain sens, de biographie du peintre à proprement parler puisqu'il ne se présente jamais dans sa position de biographe ; l'appellation générique de son recueil insiste d'ailleurs bien sur l'aspect romanesque et fictif de l'œuvre. Cependant, la part fictive est très limitée car ce n'est pas ce qui intéresse Pater, il s'agit plutôt pour lui de révéler la vision intérieure de l'artiste justifiée par le regard aimant et passionné de la narratrice - laquelle ne sert d'ailleurs qu'à cela -. Il y a une part biographique très importante dans cette œuvre si nous considérons la biographie comme le récit fidèle et documenté de la vie d'un personnage réel. Peut-être que se dessine ici une ambition plus plausible de Pater : la biographie de Watteau ne serait-elle pas le prétexte à un discours sur l'art, à travers l'étude des tableaux de Watteau, et le moyen, pour Pater, de nous donner une image rêvée de l'artiste en peintre romantique ? Cette fidélité et cette exactitude lui permettent

d'explorer l'âme du peintre et, à partir du caractère profondément mélancolique de ses peintures, de nous donner à voir par mimétisme le caractère mélancolique, avant l'heure, de Watteau. Cette vision est anachronique par rapport à la réception de Watteau au XVIII^{ème} siècle. Pater a donc recours à une forme hybride mêlée de biographie et de fiction et celle-ci contribue à l'expression d'une nouvelle forme critique, qui lui permet de faire surgir une vie rêvée de l'artiste en s'affranchissant des contraintes de rigueur tenant à une forme plus traditionnelle. Ces *Portraits imaginaires* nous donnent une vision de la critique imaginative développée par Pater.

Nous avons donc mis à jour les différents modèles biographiques ayant participé à l'élaboration du personnage de Watteau. Nous savons que Pater, avant d'être romancier, est critique esthétique et cela explique sa connaissance de la peinture. Mario Praz explique dans sa *Postface*¹⁴ que :

Le mélange de critique et de fantaisie, si typique de la Renaissance, laisse prévoir son développement ultérieur : pour le critique artiste, les données historiques n'étaient qu'un tremplin pour ses recreations passionnées et fantastiques. [...] Pater s'est donc évadé de l'essai critique grâce au « portrait imaginaire ». (*P. I.*, p. 208-209)

Cela signifie que Pater s'est tourné vers la fiction car elle légitimait le recours à l'imagination dont il voulait s'inspirer pour créer ses personnages. Mais Praz insiste ensuite sur le « scrupule de véracité historique¹⁵ » de Pater. Ainsi, si nous avons en effet une part de fiction à l'œuvre chez Pater, nous devons avant tout noter l'important travail de documentation auquel celui-ci se livre ; puis vient s'y ajouter une volonté de dissimulation de cette même documentation, et également de sa fiction. C'est précisément à partir de cette idée de dissimulation qu'il devient intéressant pour nous de comparer le rapport aux sources de Pater à celui que développe Christian Garcin, un siècle plus tard, dans *L'encre et la couleur*.

¹⁴ Dans notre édition comportant un *Avant-propos* de Philippe Neel, (traducteur) et une *Postface* de Mario Praz.

¹⁵ « Pater n'a jamais pris une telle liberté vis-à-vis de l'histoire. Dans « Un prince des peintres de cour », il imagine que l'auteur du journal, une femme, lise en octobre 1717 l'histoire de *Manon Lescaut*. Mais une note de la seconde édition fait remarquer à ce sujet que le roman de Prévost était peut-être déjà écrit à cette date, mais qu'il ne fût imprimé que bien plus tard. (Le roman parut en 1721 et il est difficile de le croire écrit dès 1717.) S'il n'y avait pas cette note, qui montre chez l'auteur un scrupule de véracité historique [...] ». (p. 210)

1.2. Garcin : une forme de réécriture de Vasari

1.2.1. Revendication de l'emprunt

Il est frappant d'observer l'intérêt des écrivains contemporains pour tout un domaine d'érudition savante qu'ils connaissent et utilisent comme matériau de construction. Ainsi, Garcin reprend à Vasari toute sa trame anecdotique à travers des emprunts extrêmement précis pour la vie ouvrant son recueil, intitulée « Masaccio ou la jeunesse ». Nous nous servons donc pour cette comparaison des *Vies des meilleurs architectes, peintres et sculpteurs italiens...* de Vasari. Il y a une lecture du discours sur l'art existant et un réel intérêt de Garcin pour celui-ci. Nous avons quatre références explicites à Vasari qui renvoient essentiellement aux appréciations de celui-ci sur le peintre. Dans l'Introduction à cette *Vie*, André Chastel, historien, parle de l'exaltation de Vasari pour les vertus picturales du jeune peintre, il en fait, après Giotto, un initiateur fondamental. Chastel écrit :

Il y a peu de renseignements vraiment originaux dans cette biographie, courte puisque Masaccio mourut à l'automne de 1428, à moins de vingt-sept ans. Pas d'anecdotes, pas de récit pittoresque : on imagine un méditatif, un silencieux, comme Seurat. Le ton est plus proche et l'analyse plus grave. (*V.*, p. 174)

Nous comprenons dès lors pourquoi Garcin reprend Vasari à travers ses jugements : celui-ci lui permet de légitimer sa fiction biographique puisque le jugement de Vasari concernant le « lien en quelque sorte congénital qui s'établit entre les grands novateurs : Brunelleschi, Donatello accomplissent dans leur domaine le même pas en avant que Masaccio » a été ratifié par un historien. Nous décelons donc une démarche semblable à celle de Pater dans son rapport aux précédents biographes, dans la mesure où ils fonctionnent comme garants.

Cependant, leurs démarches sont fondamentalement opposées car là où Pater dissimule l'emprunt, Garcin fonde celui-ci sur l'aveu. Voici le premier emprunt, revendiqué à travers l'utilisation des guillemets :

Vasari dit de lui qu'il réalisa la « percée héroïque » dans l'art de la peinture, tout comme Donatello et Brunelleschi dans leurs arts respectifs. Il dit qu'il « découvrit les belles attitudes, les mouvements, la

noblesse, la vivacité, et même un relief vraiment juste et naturel, ce qu'aucun peintre n'avait fait avant lui. (*E. C.*, p. 12)

Chez Vasari, nous lisons :

Il découvrit les belles attitudes, mouvements, allures fières et vives, et un certain relief qui est vraiment celui de la nature, ce qu'aucun peintre n'avait fait avant lui. (*V.*, p. 175)

Garcin se livre à une réappropriation des éléments qu'il emprunte à Vasari. En effet, s'il utilise les guillemets, il le paraphrase en une reprise très précise des termes. Le terme « percée héroïque » n'apparaît pas dans la *Vie* de Vasari mais de nombreux autres termes mélioratifs ont le même sens, tel « suprême réussite ». Cela nous donnerait-il une information sur la manière d'écrire de Garcin ? En effet, peut-être que celui-ci n'écrit pas le livre sous les yeux, mais s'en inspire plutôt, en le lisant, puis le referme ; peut-être a-t-il également un souvenir très précis de Vasari. Ceci dit, l'exactitude des autres reprises nous amène à nuancer cette hypothèse. Notons également la reprise, par l'écrivain, du discours de l'historien puisque c'est ce dernier qui rapproche Donatello et Brunelleschi alors que Vasari en fait une liste beaucoup plus longue : « Filippo, Donato, Lorenzo, Paolo Uccello » (*V.*, p. 175). La deuxième citation nous permet de constater une fois de plus le goût de Vasari pour la formule brève où prime la sensation face au choc visuel :

Vasari dit aussi que la perspective des caissons dessinés à Santa Maria Novella est si parfaite que le mur paraît troué (*bucato*). (*E. C.*, p. 13)

Voici ce qu'écrit réellement Vasari :

Il y a plus beau encore que les figures : c'est une voûte en berceau, dessinée en perspective, divisée en caissons décorés de rosaces, aux proportions diminuant si bien en raccourci qu'elle semble percer le mur. (*V.*, p. 177)

Observons ici la paraphrase de Vasari à laquelle se livre Garcin, creusant encore la brièveté en accentuant l'anecdotique et le plaisant. Vasari semble donc avoir été travaillé dans le sens de la concision et choisi pour ses formules pittoresques. Nous observons à nouveau cette reprise allant dans le sens de la brièveté, de la recherche du

détail mémorable qui rendent proches au lecteur, par leur simplicité, la peinture de Masaccio.

En vérité, nous dit Vasari, si les œuvres de ses prédécesseurs étaient des peintures, les siennes sont la vie. (*E. C.*, p. 13)

Chez Vasari, la phrase est plus complexe :

Si les œuvres de ses prédécesseurs peuvent être appelées peinture, les siennes en comparaison sont la vie, la vérité et la nature-même. (*V.*, p. 176)

Ces emprunts jalonnant la vie de Masaccio par Garcin structurent la narration, entre fiction et discours critique sur l'art. Ils fournissent également la trame de cette vie puisqu'ils sont repris de manière chronologique le plus souvent. Mais, au delà des simples emprunts, la *Vie* de Masaccio par Garcin ne serait-elle pas une réécriture de cette même *Vie* par Vasari, cette fois-ci sans revendication de l'emprunt ?

1.2.2. Filiation et rupture

Commençons par la description, chez Vasari, de l'ordinaire du peintre et de son comportement :

Il fut un personnage bizarre et imprévisible ; son âme et sa volonté tendues uniquement vers l'art, il se souciait peu de lui-même et encore moins d'autrui. Il ne voulait jamais et d'aucune manière penser aux préoccupations ou aux affaires de ce monde, pas même à se vêtir ; il ne réclamait d'argent à ses débiteurs qu'en cas d'extrême besoin. Au lieu de Tommaso qui était son nom on l'appela donc Masaccio, non à cause d'un mauvais caractère, car il était la bonté-même, mais en raison de son extrême négligence, qui ne l'empêchait du reste pas d'être si empressé à se rendre utile ou agréable qu'on ne pouvait désirer mieux. (V., p 176) [Nous soulignons]

Voici ce que ce portrait devient sous la plume de Garcin :

Sa maison était pauvre et obscure mais il n'en savait rien. Il n'avait pas le souci des choses ordinaires. Il était négligent de tout, hormis de sa peinture. L'argent lui était nécessaire, tout comme son toit, ses vêtements, ou la bonne conduite de ses affaires courantes. Mais il pêchait toujours par oubli ou par distraction. Il était béni de ses débiteurs et honni de ses créanciers. Se souciait peu de lui et encore moins d'autrui. Il était la bonté-même. Vécut comme un éclair. (E. C., p. 11-12) [Nous soulignons]

Le processus de réécriture de Garcin est clair. Dans les reprises que nous avons précédemment évoquées concernant la critique d'art, l'évaluation de Masaccio selon Vasari, Garcin allait dans le sens de la concision, du résumé, retenant particulièrement le bon mot. Quand il s'agit comme ici d'une description de l'homme dans sa singularité, il n'est plus question de brièveté mais au contraire d'amplification. Nous saisissons là le goût d'un biographe, son attirance particulière pour la manière de vivre et le comportement d'un homme. Nous observons la reprise exacte de certains termes qui semblent avoir été parlants pour l'écrivain, ou peut-être justement pas assez, ce qui irait dans le sens de certains ajouts romanesques comme celui concernant son habitat. Il s'agit du même processus d'emprunt non avoué - ou inconscient - à propos de détails picturaux. Garcin écrit au sujet du travail sur les angles de vue de Masaccio :

Il s'était attaché particulièrement aux recherches relatives à la perspective des pieds. Il considérait que les figures qui ne les avaient pas dessinés en raccourci sur le sol manquaient de valeur et de style, témoignaient d'une maladresse certaine et d'une incorrection pour l'œil. Avant lui on représentait les figures de face comme élevées sur la pointe des pieds. Même Uccello, qui pourtant s'y était appliqué,

n'était pas parvenu à un résultat qu'il jugeait convaincant. [...] Il fit les raccourcis bien mieux que quiconque avant lui, en multipliant les variantes selon les trois angles traditionnels : d'en bas, d'en face et d'en haut. (E. C., p. 12-13) [Nous soulignons]

Voici ce qu'écrivit Vasari :

Il considéra que les figures n'étaient pas bien plantées et n'avaient pas les pieds dessinés en raccourci sur le sol, mais s'élevaient sur le bout des orteils, manquaient de qualité et de style sur les points essentiels et que les artistes qui les faisaient prouvaient leur ignorance du raccourci. Bien que Paolo Uccello s'y fût appliqué et eût obtenu un certain résultat en résolvant en partie ce problème, c'est Masaccio qui réussit les raccourcis bien mieux qu'aucun de ses prédécesseurs en multipliant les variantes et les angles de vue. (V., p. 175-176) [Nous soulignons]

Garcin reste fidèle à la trame narrative de Vasari mais en alternant les passages consacrés à une critique d'art générale sur l'avancée provoquée par Masaccio dans les inventions picturales, et ceux, beaucoup plus précis, consacrés à une observation des toiles de Masaccio. Ainsi, Garcin agence sa vie de la même manière que Vasari au début du récit : il parle de l'avancée de Masaccio sur les peintres de son temps puis des découvertes de la perspective concernant les pieds, et enfin de la remarquable perspective des caissons. Entre ces deux derniers paragraphes, Vasari avait intégré celui consacré au portrait de Masaccio. Garcin, lui, commence par cette description puis il divise la partie consacrée à une histoire de l'art et intègre l'affaire des « pieds raccourcis », plus ludique, au milieu. Une autre *ekphrasis* particulièrement visuelle est empruntée à Vasari, il s'agit de celle consacrée à la chapelle Brancacci et à son Saint Pierre¹⁶.

A la chapelle Brancacci on loua surtout le réalisme de Saint Pierre qui a la tête en feu à force de se pencher pour tirer l'argent du ventre du poisson, et le sérieux de son visage lorsqu'il paye le tribut, face à la cupidité malsaine du collecteur dévorant l'argent de ses yeux dans le creux de sa main. (E. C., p. 16) [Nous soulignons]

¹⁶ Masaccio, *Le Paiement du tribut*. Fresque, 247 x 597 cm. Florence, Santa Maria del Carmine, chapelle Brancacci.

Peinture 1 de Saint Pierre, fresque en général

Peinture 2 de st Pierre, détail1

Peinture3destPierre,détail3

Et chez Vasari :

Remarquable entre tous est l'épisode où Saint Pierre, pour payer le tribut, retire sur ordre du Christ l'argent du ventre du poisson [...] on admire [...] Saint Pierre surtout qui, dans son effort pour tirer l'argent du ventre du poisson, a la tête en feu à force de se pencher. Mieux encore, quand il paie le tribut, on voit le sérieux avec lequel il s'acquitte et la cupidité du collecteur regardant l'argent dans sa main avec une vraie joie. (V., p.180) [Nous soulignons]

Dans cette description, le recours aux subtilités de la réécriture est particulièrement évident. Garcin se laisse aller aux plaisirs de celle-ci face au sens de la formule de Vasari. L'emprunt ici se justifie par la reprise de l'expression courante, à la force suggestive « avoir la tête en feu ». Celle-ci est caractéristique du bonheur d'expression de Vasari, voulant imprimer dans la tête du lecteur cette drôle de figure de Saint Pierre et cherchant à tout prix à nous faire parvenir sa sensation visuelle. Ce qui est remarquable chez Vasari est cette tentative, dans laquelle il se fait le rival ou l'égal du peintre, « d'exprimer des sentiments¹⁷ » (V., p. 21). Il explique dans sa *Préface*, en une vision évolutionniste de l'histoire de l'art, que la grandeur de l'art réside dans l'imitation la plus parfaite de la nature, et que la peinture commence à atteindre une certaine réalité dans la première période à partir des recherches de Giotto. Nous comprenons à la lumière de cette *Préface* l'effort de Vasari pour tâcher de rendre avec justesse et le plus expressivement possible les figures qu'il a admirées.

Ainsi, l'emprunt à Vasari pour cette *Vie* de Masaccio est presque intégral. Il y a une revendication, de la part de Garcin, de cette ascendance que constitue Vasari, contrairement à Pater, et la réécriture est également le moyen pour Garcin de rendre hommage à Vasari. L'importance qu'il accorde au primat visuel à travers « les dix ou vingt feuillets nécessaires au déploiement d'une *Vie*¹⁸ » est certainement source d'imagination pour Garcin. Précisons cependant que, de manière apparemment paradoxale, Garcin abrège plutôt Vasari puisque sa *Vie* est beaucoup plus courte. A partir de ce constat, qu'est-ce que Garcin rejette de Vasari ? Précisons déjà que Garcin procède quelquefois par résumé, utilisant un terme qui lui permet d'évoquer une réflexion de Vasari. Il en est par exemple ainsi de la formule « percée héroïque »,

¹⁷ Vasari. *Préface aux Vies*. « Giotto en particulier améliora l'attitude de ses personnages, commença à rendre la vivacité des expressions, assouplit les vêtements qui semblèrent plus réels qu'auparavant. En outre, il commença à exprimer des sentiments : la crainte, l'espérance, la colère et l'amour ».

¹⁸ Michon, Pierre. *Maîtres et serviteurs*, « Fie-toi à ce signe », p. 87-130. (ici p. 94)

laquelle résume le constat initial de Vasari à propos de la production artistique des successeurs de la génération de Masaccio qui ont atteint le « degré de grandeur et de perfection actuel » (V., p. 175). D'une manière générale, nous pouvons dire que Garcin laisse à Vasari ce qui relève de l'inventaire plus ou moins exhaustif de l'œuvre de Masaccio.

Cependant, cet emprunt teinté de respect à Vasari n'est pas une constante dans l'élaboration de la *Vie* chez Garcin. Si nous prenons par exemple la dernière *Vie* du recueil consacrée à Piero della Francesca et intitulée « Piero ou le renoncement », nous constatons que l'emprunt à Vasari est minime. Chastel précise dans son Introduction à cette *Vie*¹⁹ que :

Tous ces disparates rendent donc la *Vie* de Piero un peu décevante, malgré ces deux ou trois indications irremplaçables. Il est dommage que Vasari n'ait pas tiré un meilleur parti du balancement du monde des cours [...] et de celui des bourgades [...] qui définit la double face du génie à la fois noble et rustique de Piero.

En effet, Vasari a essentiellement cherché à démontrer la grandeur des essais théoriques concernant les mathématiques et les perspectives de Piero, et le sort réservé à ceux-ci. Garcin aurait-il eu entre les mains cette édition critique ? Cela est possible en ce qui concerne les dates. Toujours est-il qu'il s'est ici servi de Vasari en de très rares occasions, essentiellement en un résumé de celui-ci nous indiquant, à la manière d'une garantie, l'admiration de Vasari pour quelques visages précis qu'il décrit cette fois à sa manière qui n'est pas celle de Vasari. En revanche, nous pouvons relever deux références à Vasari mais celles-ci ne procèdent plus du tout de la même démarche. Garcin le cite pour mieux le contredire et pour briser une certaine légende que celui-ci a pu instaurer, fonctionnant sur le mode de la dramatisation. Ainsi :

On l'appelait della Francesca du nom de sa mère. Son père était un cordonnier dont Vasari nous dit qu'il mourut lorsque sa femme était encore enceinte – ce qui est faux. On dit que l'enfant fut très tôt doué pour les mathématiques, et que très tôt il sut qu'il serait peintre. (*E. C.*, p. 120)

Garcin dément Vasari mais ne cherche pas à rétablir une quelconque vérité qu'il n'a pas en sa possession ou qui ne l'intéresse pas. Il sait que le Sujet se connaît mieux dans l'hypothèse et la fiction que dans son existence factuelle. Les inventions de Garcin n'ont

donc pas pour source les erreurs relevées de Vasari. Il s'agit davantage de contredire la légende stéréotypée et pouvant induire des interprétations psychologisantes, à travers l'image d'un peintre sans père. Garcin renoue ensuite avec la légende à travers l'utilisation d'un « on » indéfini et réceptacle des idées traditionnellement colportées au sujet du peintre. Il ne les cautionne ni ne les contredit, il en fait mention et à travers elles résume brièvement l'idée maîtresse de la *Vie* de Vasari et la présence d'une légende, qui ne l'intéresse pas forcément, au sujet de ce peintre. Par la suite, il citera souvent ce « on » à propos de certaines anecdotes, ou encore d'autres sources, comme Alberti ou Longhi. Cependant ces références n'introduisent jamais de fiction ou d'*ekphrasis*. C'est encore Vasari qui lui fournit cette occasion, mais à nouveau à travers la négation. Voici ce que Garcin dit de lui :

Enfin il estime que Piero dans ses batailles exprime puissamment « l'effroi, l'intrépidité, l'adresse, la vigueur et le détail des objets dans une mêlée presque incroyable de soldats blessés, désarçonnés et morts ». Nul effroi cependant, nulle inquiétude dans ces visages absents. (*E. C.*, p. 123)

Nous observons donc ici un renversement du processus d'écriture à l'œuvre dans la *Vie* de Masaccio. Vasari est cité car il permet à l'écrivain de bifurquer ensuite, de légitimer, par la négation de son jugement, la pensée propre de Garcin. Ainsi, celui-ci introduit par la suite le thème qui lui est cher, celui du mystère du temps déjoué dans les toiles de Piero. Vasari ne parle absolument pas de cette sensation temporelle. Garcin a également suivi les remarques de Chastel, si nous admettons qu'il ait pu lire l'œuvre dans cette édition, puisqu'il exprime dans sa *Vie* ce que l'historien jugeait plus intéressant, à savoir l'écartèlement du peintre entre la représentation noble et la représentation rustique. Garcin va dans le sens de cette interprétation en décrivant certains tableaux de femmes, notamment celui de la *Madonna del Parto*²⁰ :

¹⁹ *Loc. cit.*, p. 316.

²⁰ Piero della Francesca. *La Madonna del Parto*. Date incertaine : vers 1460. Fresque détachée, 206 x 203 cm. Monterchi, bâtiment de l'ancienne Scuola.

Peinture 4 Piero della Francesca

Pour cette représentation de la divine maternité, on dit que Piero aurait choisi le visage de sa propre mère. C'est à peu près celui de Marie-Madeleine. « Un pur moment de noblesse paysanne », écrivait Longhi. Toutes deux sont vierges d'inquiétude et rayonnent d'une calme solennité. (*E. C.*, p. 129)

Ainsi, si Garcin ne suit pas Vasari à travers cette *Vie*, il semble tenir compte des propos d'un historien de l'art, ce qui démontre cette importance constante des sources pour les écrivains des fictions biographiques. Les références participent de l'écriture de la *Vie*, qui peu à peu s'en émancipe, mais ne les revendique pas moins comme étant le matériau de base de l'inspiration. La filiation de Garcin par rapport aux sources historiques est ainsi mise en évidence, il s'agit pour lui de créer un cadre d'informations officielles, en une démarche inverse à celle de Pater, puis de laisser la fiction s'inspirer de la réalité pour mieux la déborder. L'étude des sources rend alors possible un travail d'invention par l'imaginaire.

Nous savons que Pierre Michon a écrit une *Vie* de Lorentino d'Arezzo, disciple de Piero. Il prend lui aussi pour point de départ la *Vie* de Vasari mais, nous allons le voir, d'une manière différente de celle de Garcin. Vasari propose, dans sa *Vie* de Piero, une courte anecdote²¹ présentant ce disciple. Michon se livre dans un premier temps aux plaisirs de la réécriture de Vasari. La présentation de Lorenzo que fait Vasari, précédant l'anecdote, n'intéresse pas cet écrivain puisqu'il la reprend seulement en un résumé, à grands renfort de phrases à la ponctuation hachurée:

Vasari, c'est-à-dire la légende, raconte que Lorentino, peintre d'Arezzo et disciple de Piero, était pauvre ; qu'il avait une nombreuse famille ; qu'il ne connaissait pas le repos ; qu'il peignait à la commande, d'après nature ; des fabriciens et des prieurs, des marchands [...]. (*M. S.*, p. 87)

Nous avons une sorte de fiche descriptive qui nous montre que ce n'est pas là ce qui intéresse Michon. Ce qui lui plaît, c'est l'anecdote qui suit, « saynète miraculeuse » (*M. S.*, p. 94) pour lui. Peut-on dire que, à la manière de Roger de Piles, il « reprend ici une anecdote invérifiable, introduite pour son piquant bien plus que pour l'éclairage ainsi

²¹ *Ibid.*, p. 322 : « On raconte qu'à la veille du carnaval les petits enfants de Lorentino le prièrent de tuer le cochon, selon la coutume locale. Comme ils n'avaient 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. »

jeté sur l'artiste ou sur l'œuvre²² » ? Disons plutôt ici qu'il introduit cette anecdote pour le piquant mais également pour l'atmosphère qu'elle introduit qui va lui permettre d'imaginer son personnage. Nous voyons par la suite que, contrairement à Garcin, Michon se démarque de l'historien et de son jugement concernant cette anecdote. Voici ce qu'en dit Chastel dans son Introduction :

Il a coupé son exposé de deux digressions faciles, ajoutant à celle de Lorentino une longue anecdote sur le peintre paysan Lorentino ; le récit est ainsi meublé à l'aide d'une bonne histoire paysanne d'Arezzo.²³ [Nous soulignons]

La démarcation par rapport aux préoccupations et jugements de l'Histoire est évidente. Michon fait des *Vies* érudites mais il se démarque beaucoup plus de l'Histoire que Garcin, car il est davantage intéressé par la petite histoire de Lorenzo. C'est à l'intérieur de celle-ci qu'il introduit des discours critiques ou des descriptions picturales, et non l'inverse comme chez Garcin. La longueur respective de ces deux *Vies* est, à ce sujet, significative ; les *Vies* de Michon n'adoptant pas la forme brève. En revanche, c'est toujours la référence à Vasari qui relance la fiction chez Michon, comme elle relançait la description des peintures chez Garcin. Ainsi :

La scène est plaisante et semble nous venir d'un siècle plus ancien. Vasari ne la raconte pas. C'était avant le dîner. Le paysan tout le jour avait été éconduit des différents ateliers de la ville, on l'avait bousculé et humilié, il n'avait pas 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. (*M. S.*, p. 88-89) [Nous soulignons]

C'est dans le non-dit des *Vies* de Vasari que Michon trouve une place pour sa fiction, manière par là de légitimer ces incartades romanesques par le silence de celui dont les écrits sont cautionnés par un historien. Michon joue principalement sur le principe de « vérité » de l'Histoire, que l'on peut appliquer à présent aux *Vies* de Vasari dans la mesure où Chastel commente, au moyen de notes, la plupart des affirmations de l'écrivain. Michon use d'une certaine ironie envers son hypotexte puisqu'il justifie sa

²² Puttfarken, Thomas. « Roger de Piles, une littérature artistique destinée à un nouveau public ». p. 83-102. (ici p. 84). In *Les « vies » d'artistes, Actes du colloque*. Paris, 1996 : Editions Louvre / Ecole Nationale Supérieure des Beaux-Arts, Beaux-Arts histoire. 303 p.

²³ *Loc. Cit.*, p. 316.

fiction en disant que l'on peut ne pas croire Vasari. Mais il applique précisément ce commentaire à l'histoire racontée par ce dernier, fable que personne, et surtout pas l'Histoire, n'est en mesure d'attester. C'est parce que cette fable est minime et concerne la Vie d'un peintre dont le nom n'apparaît pas dans le dictionnaire, qui n'a donc pas accès à la « dignité biographique »²⁴, que Michon décide de nous la raconter. De plus, c'est une manière pour lui de rire du pittoresque de cette bonne histoire, de son côté très naïf. La précision qu'il donne à propos du paysan et du fait qu'il ne provient pas d'Arcadie montre l'écart pris avec la tradition pastorale renouant avec la tradition idyllique gréco-latine et italienne, que l'on pourrait croire qu'il approuve un instant du fait qu'il poursuit cette anecdote. Il n'en est rien :

Vasari ne parle pas de ces opérations de cuisine. Il en reste là. Mais [...] il laisse entendre, ou plutôt n'en dit rien comme allant de soi, que le vieux disciple fut heureux de cet espèce de miracle, ébloui et reconnaissant qu'un saint en personne eût offert pour Carnaval un porc à ses enfants [...]. Et tous tombèrent à genoux. Vasari le laisse entendre. On peut ne pas croire Vasari. Sa mère l'avait appelé le petit Laurent, car il ne grandissait pas vite : Lorentino. (*M. S.*, p. 94-95) [Nous soulignons]

Cette excuse alléguée par le romancier fait bien sûr partie d'un jeu avec l'Histoire, comme si le romancier devait en permanence recevoir son assentiment pour continuer dans les chemins élaborés par celle-ci.

Enfin, nous avons dit précédemment que Michon utilisait beaucoup moins les sources historiques que Garcin. Cette information doit être nuancée dans la mesure où la fiction biographique est également un moyen pour Michon de donner son avis critique et de faire part à son lecteur de son engouement, comme Garcin, pour tout un domaine d'érudition. A travers le récit de cette histoire, Michon nous livre par exemple un discours, personnel, sur Vasari et son art :

Et Lorentino, nous dit Vasari écrivant à l'aise cinquante ans plus tard dans son palais échevelé de ce même Arezzo, son petit Vatican né de sa main aussi débile à peindre qu'elle excelle à écrire, Lorentino répondait aux enfants que quelque saint y pourvoirait : ceci sans doute parce que Lorentino était pieux ou stoïque [...] et parce que Vasari, peintre sans génie et adorable écrivain ; était romanesque. (*M. S.*, p. 87-88)

²⁴ Heinich, Nathalie. « L'accès à la dignité biographique : les premières mentions de peintre dans les dictionnaires biographiques français », p. 195-205. In *Les « vies » d'artistes*.

De la même manière, Michon rejoint Garcin en épousant les on-dit, en ce qui concerne l'attitude de Piero au travail ; la vie de Lorenzo lui permettant de parler de Piero, et non l'inverse. Voici ce que nous pouvons lire chez Garcin, qui provient d'une autre source que celle constituée par Vasari :

On dit que Veneziano s'interrompait parfois dans son propre travail pour observer ce jeune homme silencieux [Piero] qui semblait de tout de son corps tendu vers les fresques qui prenaient forme de lui. (E. C., p. 121)

Et Michon d'écrire :

[...] je [Lorentino] le [Piero] 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 [...] des Angioletta plus vraies que toi qui portes ce nom [...] parce que la buée de midi et la main de Piero l'ont décidé ainsi. (M. S., p. 97)

Les témoignages sur l'attitude du peintre au travail s'accordant ici, nous pouvons en déduire que Michon comme Garcin ont pris connaissance d'un discours sur l'art. Cependant, ils sont à la recherche d'un discours sur l'art moins convenu, à travers la contemplation des œuvres. Il ne s'agit pas de nous donner, à la manière de Pater, une conception esthétique de l'art mais plutôt de nous faire parvenir leur point de vue, en une recherche de la singularité, concernant les productions des artistes. Nous bénéficions à ce sujet de plusieurs témoignages à propos du processus d'écriture à l'œuvre dans les fictions biographiques.

En effet, dans le cadre du colloque portant sur les Fictions Biographiques du XIX^{ème} au XXI^{ème} siècles²⁵, nous avons eu l'occasion de participer à une table-ronde d'écrivains : Christian Garcin, Gérard Macé²⁶ et Jean-Benoît Puech²⁷, venus parler de leurs fictions biographiques respectives. Certaines interventions sont particulièrement intéressantes dans le cadre de notre étude, nous nous proposons donc ici de rendre compte d'une partie de l'entretien. Tous insistent, dans leur témoignage, sur l'importance de la connaissance des éléments de critique d'art dans l'élaboration de la

²⁵ Colloque de l'équipe E.C.R.I.R.E., *Traverses 19-21*, Grenoble, Université Stendhal, 11-14 mai 2004.

²⁶ Macé, Gérard. *Le dernier des Egyptiens*. Paris, 1997 : Editions Gallimard, Collection Folio, 102 p.

²⁷ Puech, Jean-Benoît. *Présence de Jordane*. Paris, 2002 : Editions Champ-Vallon, 157 p.

fiction biographique. Macé parle de « nécessité tenant à la volonté de savoir, puis de dire », Puech dit qu'il va finir par « mieux connaître la vie des autres que la sienne » et se donne un rôle qu'il qualifie de « garde-fou » ; enfin, Garcin insiste sur la « dette » qu'il a envers l'histoire de l'art, qui l'a conduit à écrire. A la remarque de Dominique Viart : « Les écrivains deviennent des chercheurs », ces trois romanciers répondent ainsi : Macé explique qu'il s'est beaucoup informé car « il ne voulait pas faire d'erreurs », il parle ensuite de la fonction de l'écrivain qui change, étant « plus proche d'une épistémologie et d'un mode du savoir » et enfin de « notre époque dans laquelle nous exigeons davantage de preuves ». Puech, lui, explique qu'il « a beaucoup étudié afin de pouvoir imiter » et fait cette remarque intéressante : « Je voulais retrouver dans la littérature des relations conflictuelles entre un disciple et un maître ». Nous pensons bien sûr ici au titre révélateur du recueil de Michon, *Maîtres et serviteurs*, introduisant un rapport de filiation qui semble fondateur dans la l'écriture de la fiction biographique. Enfin, Garcin explique qu'il a moins le souvenir d'avoir « étudié » mais qu'il travaillait plutôt à partir de connaissances qu'il avait déjà. Il n'était pas dans « un travail de recherche et de documentation » mais plutôt « immergé » dans la peinture.

Nous avons pourtant vu la précision extrême de ses emprunts et il semble difficile de faire cela par un simple travail de mémoire. Devons-nous interpréter sa réponse comme relevant d'un acte de mauvaise foi ou comme un refus de l'écrivain de révéler le travail en amont de l'œuvre, ceci nuisant peut-être au mystère ? Nous devons en tout cas prendre en compte le fait de l'année de parution du livre car, huit ans après *L'encre et la couleur*, Garcin n'a peut-être plus tellement en mémoire son travail de préparation, contrairement à Puech dont le livre date seulement de deux ans. Cela peut donc être une conséquence mémorielle, mais masquant un oubli certainement révélateur.

Les écrivains ne sont visiblement plus dans une volonté de conserver ce que nous pourrions appeler, de manière stéréotypée, le mystère de la création, en ce qui concerne les fictions biographiques. Il semble y avoir une envie de confesser la part d'apprentissage, après une première réaction de surprise à la question de « l'étude », peut-être trop connotée. Ainsi, Macé reste assez sobre dans un premier temps sur son travail d'information, puis explique ensuite qu'il a pris des « cours d'initiation aux hiéroglyphes » pour s'immerger et comprendre. Il y a même, à travers la revendication de ce travail de documentation, une certaine fierté à protéger la mémoire d'un homme de l'oubli, tant par un certain compte-rendu des sources officielles, que par un travail d'imagination qui passe justement souvent par le non-respect de ces mêmes sources.

Chapitre 2 : De la source officielle à l'imagination : un travail de sabotage

2.1. L'élaboration de la fiction à partir des données biographiques

2.1.1. Le milieu social du peintre

Pater restitue fidèlement la trame historique de la vie de Watteau et a peu recours à la fiction en ce qui concerne la vie, en actes, de son personnage ; la fiction lui sert davantage à créer un cadre narratif dans lequel il dispose des données extraites de biographies scientifiques. Nous n'avons presque jamais les faits et gestes de Watteau, mais seulement les suppositions de la narratrice, suppositions basées sur le parcours réel du peintre. Michon, lui, ancre sa vie de Watteau, intitulée « Je veux me divertir », dans un cadre historique fidèle, la retraite de Watteau à Nogent-sur-Marne, pour la première fois en 1716 :

Quand je le connus, il avait depuis longtemps renoncé [...] Ce fut le gros Crozat qui l'emmena. (*M. S.*, p. 52)

Il laisse ensuite la fiction s'inspirer de la réalité pour mieux la déborder. Il suffit pour s'en convaincre de comparer les deux *incipit* : Pater démarre sa nouvelle par une lettre où la narratrice, à travers le récit fictif de la remise à neuf de l'atelier de son père, introduit le personnage de Watteau, fils de l'un des ouvriers. Michon, lui, amorce son récit par le monologue, entièrement inventé, du curé de Nogent, personnage réel auprès duquel Watteau passera ses derniers jours. Il s'agit donc du point de vue du modèle, le curé de Nogent ayant posé pour Watteau. Ainsi Michon utilise la réalité pour mieux la transgresser alors que Pater appelle les biographies scientifiques à son aide pour recadrer ses détours imaginaires. Voici cette lettre liminaire de la narratrice :

On vient de remettre à neuf le grand atelier de mon père. Cette pièce charmante et délabrée a perdu ses tuiles moussues, et les éternelles taches vertes de moisissure ont disparu du haut mur blanchi de la courette où nous nous tenons en été pour y chercher le frais. Avec les ouvriers du vieux Watteau est venu son fils. (*P. I.*, p. 1)

En effet, Antoine Watteau est né dans une famille de couvreurs, le motif des tuiles du toit ne fait donc absolument pas l'objet d'une fiction et montre l'importance qu'accorde Pater au compte-rendu et à la véracité des informations. Si l'on s'intéresse aux informations présentées dans la biographie de Temperini, nous trouvons des éléments allant dans le sens de la présentation des parents par Pater, il en est ainsi pour le père de Watteau par exemple dont plusieurs documents attestent de la violence du caractère :

Les procès-verbaux de plusieurs démêlés avec la justice le décrivent comme un ivrogne rustre et bagarreur. (*W.*, p. 148)

Pater rejoint cette présentation en nous donnant cet homme pour quelqu'un de rustre, parlant de « la platitude de ses vieux parents » (*P. I.*, p. 4) et de la « grande colère » du « vieux Watteau » en apprenant le départ de son fils pour Paris (*P. I.*, p. 7). Cependant, il s'accorde quelquefois de légers détours romanesques, mais jamais pour le plaisir de la fiction. Il s'agit essentiellement pour lui de dramatiser ce récit de vie en nous donnant à voir un enfant malheureux du fait de l'incompréhension de ses parents, affirmations démenties à la lecture de notre monographie. Cette dramatisation permet à Pater de renforcer le caractère attesté du peintre - nous le verrons ultérieurement - en lui fournissant une explication psychologique, par l'enfance. Si Watteau fut mélancolique, cela pourrait en partie s'expliquer par l'expérience qu'il fit, dès sa jeunesse, de l'incompréhension *via* ses parents. Cette fiction permet de plus à Pater de renforcer l'importance de la présence d'Antoine Pater :

Il est possible qu'il ait eu parmi ses ancêtres ce Pater qui figure dans une compagnie d'archers peinte par Van der Helst. (*P. I.*, p. 228)

écrit Mario Praz dans sa *Postface*. Pater propose ensuite un cadre interprétatif aux peintures de Watteau :

Il ne surmontera jamais l'influence de ses premières années, et toutes ces choses légères conserveront toujours, à ses yeux, une sorte de valeur représentative ou empruntée, et caractériseront ce monde impossible ou défendu que le fils du maçon contemplant à travers les portes closes du jardin enchanté. (*P. I.*, p. 45) [Nous soulignons]

On entend la voix de Pater, derrière celle de la narratrice, à travers l'usage d'un futur prophétique. La formule « fils du maçon », qui rend la présence de Pater explicite, apparaît d'ailleurs à une seule reprise dans cette nouvelle. Cette périphrase est-elle une marque de proximité, d'attachement dans la relation toute particulière qu'entretient le biographe avec son biographé ? Ou bien est-ce plutôt un jugement rationnel de Pater qui s'explique l'attitude de Watteau par des prises en compte sociologiques ? Il est particulièrement parlant de comparer cette mention des origines du peintre chez Pater à celle qu'en fait Michon, à une seule reprise, comme s'il avait attendu le retour du peintre dans son village pour introduire ce renseignement, manière peut-être d'éviter sa gratuité et l'un des travers de la biographie qui consiste à analyser l'homme à la lumière d'un paysage sociologique, ce que fait d'ailleurs Pater :

Je sais qu'il alla dans son Hainaut natal, où il revit la petite murette, des cousines grandies qu'il dessina, les rues où nul enfant ne peint ; que les tuiles vernissées que fabriquait son père lui parurent peu de choses en regard de Rubens, ou l'inverse. (*M. S.*, p. 66)

Notons ici le paradoxe constitutif de la formule « Je sais que [...] ou l'inverse ». Celle-ci illustre très justement le paradoxe de la fiction biographique, entre restitution des données scientifiques et appel à l'imagination pour représenter la vie d'un homme. La précision « ou l'inverse » indique, elle, la revendication de la part fictionnelle de cette biographie, avec laquelle elle ne fonctionne pas de manière indépendante mais fait au contraire partie liée. La richesse de la *Vie* réside ainsi peut-être davantage dans ce que l'on ignore que dans ce que l'on sait et une partie de la biographie est dédiée à ce mystère. Cette relation entre mystère et actes avérés semble refléter celle qui existe entre fiction et réalité. Antonio Tabucchi²⁸ creuse cette équivalence :

La métafiction met la fiction à nu, elle la révèle au lieu de la cacher. [...] Il se trouve des narrateurs qui ressentent le besoin de dévoiler les mécanismes de leurs fictions, non pour simplement démasquer un procédé, mais pour démontrer que la fiction et la réalité sont en fait sur un même plan dès le moment où, si nous voulons les comprendre, toutes deux doivent être révélées, mises au grand jour.

De la confession de cette ignorance découle un certain humour créé par le décalage entre la prétention biographique et le fait d'admettre l'impossibilité de trancher entre les

²⁸ Antonio Tabucchi, *l'atelier de l'écrivain. Conversation avec Carlos Gumpert*. Traduction de l'espagnol par Michel J. Wagner. 2001 : Editions La Passe du vent. 292 p. (ici p. 159)

deux hypothèses, en effet, l'ignorance est confessée par rapport à ce qui n'apparaît vraiment que comme un détail dans la vie de Watteau, il ne s'agit pas d'une hésitation liée à un épisode fameux de sa vie, tel que sa maladie, son enfance ou sa mort ; non, il s'agit d'apprécier si Watteau admirait davantage les tuiles de son père ou les toiles de Rubens ! Nous avons ici une revanche prise sur les « faits », tels que la biographie scientifique veut les définir. Nous songeons à Alexandre Gefen²⁹ qui cite le discours préliminaire à la *Biographie universelle ancienne et moderne* des frères Michaud :

C'est aux faits principalement que les rédacteurs ont dû s'attacher ; or les faits sont d'une nature fixe et positive ; ils sont ou ne sont pas ; pour les admettre ou les rejeter, la critique offre des règles sûres que le raisonnement est loin de fournir lorsqu'il s'agit d'opinions. (p. XII) [Nous soulignons]

Si la question est importante en ce qu'elle nous renseignerait sur l'attachement de Watteau à la tradition familiale, ou davantage au maître-peintre, la construction est volontairement bilatérale et lapidaire afin d'insister sur le fait que le curé, comme Michon, s'en moque car ce n'est pas là ce qui lui plaît d'abord en l'homme.

2.2.2. Inventions par rapport au personnage de Watteau

De quelle manière Pater et Michon construisent-ils chacun leur personnage ? L'un suit à la lettre la description qu'en donnent les biographes antérieurs dans leurs monographies consacrées à Watteau ; l'autre invente au contraire ce personnage, creusant dans les failles des biographies traditionnelles. Voici ce que nous pouvons lire dans la monographie de Temperini :

Watteau mena une existence modeste et retirée. Son caractère nous est décrit avec force épithètes par ses premiers biographes, pas toujours d'accord entre eux : « froid et indifférent » selon Julienne, « caustique » selon Caylus, il était, à en croire La Roque, « doux et affable ». Certains traits reviennent cependant chez tous les auteurs, qui soulignent son amour de la liberté et de l'indépendance, son « esprit vif et pénétrant » (Dezallier d'Argenville), son « caractère triste » (Gersaint), sa misanthropie et le dégoût qu'il éprouvait « de lui-même et de tous les hommes ». Tous insistent sur sa mauvaise santé et sur l'instabilité de son caractère, qui lui fit si souvent changer de

²⁹ Communication d'A. Gefen : « Vie imaginaire et poétique du roman au XIX^{ème} siècle : la *Notice biographique de Louis Lambert* ». In revue *Littérature* : « Le biographique », n° 128, déc. 2002.

résidence : il n'eut en effet jamais de logement fixe et fut toujours hébergé chez des amis. Ils restent en revanche très discrets sur sa vie privée. (W., p. 12-13) [Nous soulignons]

Le récit de vie de Pater, fidèle à cette description de Watteau dans son comportement avec les hommes en général, insiste très peu sur la dimension privée de la vie du peintre. La seule mention qui soit faite d'un personnage féminin, hormis celle de la narratrice bien sûr, est celle de Rosalba dans la lettre de juin 1718, d'ailleurs plus prétexte à une *ekphrasis* qu'à une mention quelconque de sa vie privée.

Et il a permis à cette Mademoiselle Rosalba, ce bel esprit qui parle des arts comme un maître, de peindre son portrait : il a peint le sien en retour ! Elle tient dans ses deux mains une brassée de roses blanches. *Rosa alba* : il a inscrit lui-même ces mots sur la toile que l'on va graver pour la répandre et la mieux perpétuer. (P. I., p. 51)

D'un point de vue historique, un portrait du peintre a été peint par Rosalba Carriera quelques mois avant sa mort, mais en 1721 et non en 1718 comme l'écrit Pater³⁰. Watteau ne semble cependant pas avoir peint de portrait de Rosalba ; s'agirait-il d'une invention romanesque de Pater afin de donner plus de relief au personnage de la narratrice, par ailleurs très effacé ? Pater nous présente dans tous les cas un personnage complètement désintéressé des femmes, peut-être dans une visée moralisatrice. Ainsi, l'élaboration du personnage de Watteau se fait à partir de cette « indifférence » dont rendent tour à tour compte ses biographes, et de ce caractère présumé découle automatiquement, pour le biographe scrupuleux qu'est Pater, un comportement distant envers les femmes. C'est certainement aussi pour lui, en un scrupule de véracité historique, un moyen d'éviter - en n'en parlant pas - d'inventer une attitude qui ne serait pas attestée à propos de Watteau.

Quel écart quand nous songeons à la présentation que fait Michon de Watteau via le curé de Nogent ! Celui-ci fut nous le savons, le modèle de Watteau pour la toile intitulée *Le Pierrot*³¹.

³⁰ Carriera, Rosa Alba. *Antoine Watteau*, 1721. Pastel, 55 x 43 cm. Museo Civico, Trévise.

³¹ Watteau, *Le Pierrot* ou *Gilles*, vers 1718-1719. Huile sur toile. 184, 5 x 149, 5 cm. Paris, Musée du Louvre.

Peinture 5 portrait de Watteau par Rosalba

Cette toile est structurante dans la vie de Watteau par Michon, tout comme le modèle l'est dans sa narration. Michon se livre à un véritable détournement des sources pour mieux nous donner, à travers la fiction, sa propre vision à la fois drôle et tragique de ce Watteau, vision d'ailleurs fidèle aux impressions ressenties par le spectateur face à l'expression des personnages de ses peintures. Il choisit d'utiliser le non-dit des biographies et de creuser dans ces failles pour y installer la fiction. Contrairement à Pater, le narrateur-curé de Michon revendique à plusieurs reprises l'absence de certitudes qu'il éprouve, et la voix du modèle se confond alors avec celle du biographe. Ainsi, dans l'exemple qui suit, Michon ébranle les fondements de sa fiction puisque la confession de l'ignorance est précisément en lien thématique avec une précédente scène inventée. Nous avons en effet un épisode à travers lequel le narrateur-modèle raconte la fuite à travers champs d'Agnès et Elisabeth qu'il avait invitées pour distraire le peintre. Le curé nous donne alors une description très visuelle de ces deux enfants puis, quelques pages plus loin nous pouvons lire, à propos des femmes :

Mais j'ignore par quoi il les séduisait, les réduisait peut-être ou les suffoquait ; non, je ne sais rien de ce qui se passait et tourbillonnait quand le sourire des poseuses devenait autre chose, qu'alors dans l'atelier elles restaient subjuguées ou terrifiées, ou bien se mettaient à courir sous la pluie, quand le monde entier peut-être, froufrous, beaux ciels et grande industrie, devenait quelque chose comme une charge de cavalerie, un galop désastreux dans la nuit, ce qui ne se peint pas. (*M. S.*, p. 67) [Nous soulignons]

Ici, la précision « se mettaient à courir sous la pluie » fait directement écho à la description précédente des deux enfants. Il y a donc un processus de remise en cause de la fiction qui s'affirme puis se met à battre de l'aile, sous l'impulsion du narrateur-biographe. C'est là un jeu de construction-déconstruction, moyen pour le biographe de signifier à son lecteur qu'il s'agit d'être prudent. Nous avons ici une réflexion métalittéraire sur le processus d'invention de la biographie et c'est en cela essentiellement que se creuse l'écart entre Pater et nos autres biographes. La seule revendication que celui-ci fasse de la part d'imagination se situe dans le titre « *Portraits imaginaires* ». Il est d'ailleurs frappant de constater cela car tout semble fait pour éviter que le lecteur ne vienne à s'interroger sur les parts respectives de fiction et de biographie mais le fait d'en faire un titre est également une manière de le conduire à s'interroger tout seul. Chez Michon, nous ressentons le plaisir de la fiction, d'inventer l'inconnu et même le faux :

Je ne me souviens pas qu'il y ait des femmes dans ce tableau ; il ne me sembla pas, cet hiver-là, qu'il y en eût dans sa vie - quoique l'une des servantes que lui avaient laissées le gros Crozat, ou Monsieur de Julienne, fût jolie et sournoise, plus affectée qu'il ne convient. (*M. S.*, p. 58)

La fiction, ici, est amenée par le regard du narrateur posé sur la toile intitulée *Pierrot*. La transition entre le tableau et la femme se fait par la mention du temps : le constat de l'été dans cette toile, puis le retour à la réalité temporelle avec l'hiver : « Dans le parc, le vent d'hiver soufflait, en rafales blanches. Il regardait le vent. » Ainsi la fiction trouve son fondement dans la peinture ou plutôt, l'observation de la peinture est un moyen d'introduire la fiction, l'anecdote portant sur le caractère de la servante. Le fait que cette hypothèse du curé provienne de l'observation d'une des toiles de Watteau permet à Michon de légitimer, en quelque sorte, cette invention sans pour autant se faire cancanier ou voyeuriste. De plus, Michon fait assumer cette pensée au personnage du curé ce qui en renforce l'humour sous-jacent. C'est le détail pictural qui est créateur de fiction : il n'y a pas de femme dans ce tableau, donc le curé se met à y penser. Ces différentes remarques nous permettent de voir à quel point les attitudes de Pater et de Michon diffèrent dans leur rapport à l'absence d'information. Ce qui permet à l'un de sauter allègrement par-dessus la vie privée de Watteau rend au contraire possible à l'autre l'élaboration d'une fiction basée sur cette vie privée. Nous songeons là encore à un moment du colloque *Fictions Biographiques* consacré à la lecture, par Gérard Macé, de quelques passages de son œuvre, *Le dernier des Egyptiens*. Il déclarera par la suite qu'il :

décrit le musée du Louvre tel qu'il était à l'époque ou tel qu'il l'imagine du moins.

Cette remarque est particulièrement révélatrice de la tension dans laquelle s'élabore la fiction biographique, entre le travail documentaire mis en avant d'un côté, et la confession du plaisir de l'invention de l'autre. L'absence de données justifie l'invention.

Nous pouvons également observer une autre démarche qui consiste, après avoir rendu compte des différentes sources biographiques, à les dénigrer en donnant sa propre version des faits, qui elle peut être sérieuse ou non.

2.2. Traitement du matériel biographique : entre irrespect et déférence

2.2.1. Garcin ou le plaisir de l'invention

Nous avons montré précédemment les réactions de Pater et de Michon face au vide biographique. Garcin, contrairement à Pater ou Michon, revendique pleinement, comme nous l'avons montré, l'inspiration qu'il puise chez Vasari. Un rapport de respect et de déférence s'établit ici, même et surtout lorsque Garcin contredit le biographe italien, car il s'instaure alors, superposée à la rupture, une relation créatrice née de l'étude du biographe. Ainsi, dans la *Vie* de Masaccio, Garcin revendique le fait qu'il puise son inspiration dans les non-dits de Vasari :

Vasari dit qu'il se sentit mal à l'aise à Florence, et qu'il partit pour Rome. Il n'en dit pas la cause. C'est une histoire de regards et d'hésitations : il avait rencontré la fille naturelle d'un prélat, qui répondait au nom de Valeria. (*E. C.*, p. 14)

Cette remarque nous permet de saisir la fécondité de la figure du peintre et des moyens de l'illustrer, à travers les différents biographes. Les intérêts pour le personnage biographé divergent. Garcin s'amuse souvent à prolonger les emprunts qu'il fait à Vasari en inventant une histoire, brève elle-aussi et surtout sans conséquences sur le reste de la nouvelle, au moyen d'un personnage féminin. Contrairement à Michon pour lequel la vie privée de Watteau constitue la pierre angulaire de la nouvelle, Garcin, lui, revendique l'origine de son imagination et semble prôner la gratuité des histoires qu'il invente puisqu'elles n'ont pas d'utilité du point de vue de la narration sinon celle consistant à lier artificiellement deux des épisodes de la vie de Masaccio. En effet, voici comment Garcin rêve un comportement de Masaccio envers les femmes :

Il s'en affecta profondément, quitta Florence et gagna Rome. Là il tenta d'oublier Valeria. Il faut bien dire qu'il y réussit sans peine. (*E. C.*, p. 15)

Nous pouvons noter un processus analogue, ce qui nous permet de dire qu'il est cher à Garcin, dans son premier recueil de vies d'artistes intitulé *Vidas*³². Dans sa courte

³² Garcin, Christian. *Vidas*. 1993 : Editions Gallimard, Collection « L'un et l'Autre ». 150 p.

nouvelle consacrée à Caravage³³, Garcin raconte qu'il est protégé par un marchand qui a nom Valentino :

Après avoir peu à peu gagné sa confiance, Valentino vint à imaginer que si son protégé semblait ainsi inadapté au monde, c'était en raison de l'absence de toute influence féminine à ses côtés depuis que sa mère avait succombé à une épidémie de choléra - il avait alors cinq ans. Valentino avait une nièce du nom de Giulia, une de ces jeunes filles mondaines et frivoles, au visage enfantin, aux yeux rieurs [...]. Il les fit se rencontrer un soir d'octobre. (*Ibid.*, p. 99)

Nous saisissons donc ici un des traits de Garcin qui consiste à introduire une histoire romanesque et sentimentale dans ses *Vies* de peintres. Nous discernons chez lui un goût certain pour décrire des femmes sorties de son imagination et inventer à ses biographes une maîtresse passagère et fuyante. Cependant, à la différence de la nouvelle consacrée à Masaccio, où Valeria apparaissait pour mieux sombrer dans l'oubli, ici cette Giulia a une incidence sur la vie de Caravage. En effet, Garcin explique par la disparition de Giulia les comportements du peintre, et même sa mort puisque celle-ci découle de ses fréquentations. Il alterne dans sa narration des paragraphes consacrés à Giulia et d'autres relevant plus de la critique d'art. Voici comment il lie la mort de Caravage et l'aventure avec Giulia, à rebours de toutes les biographies consacrées au peintre :

Un soir Giulia ne vint pas au rendez-vous. [...]. Il passa plusieurs mois perpétuellement ivre, errant dans les bas-quartiers, possédant avec hargne quelques catins sur l'épaule desquelles il pleurait parfois en murmurant le nom de Giulia. C'était en 1600. A partir de ce moment-là, il eût régulièrement affaire à la police. (*Ibid.*, p. 100-101)

Nous voyons ici que l'intrusion de Giulia dans l'intrigue permet à Garcin d'imaginer une réaction de Caravage, de rêver l'homme dans une situation dont il ne tire aucune gloire et de lui prêter une faiblesse qui nous le rend proche. Cette invention de Garcin doit-elle se lire comme un geste de dérision face aux biographies de Caravage mentionnant son homosexualité que l'on ne peut cacher puisque le modèle de la plupart de ses tableaux était Mario, son amant, et que de là découle en partie ses démêlés avec la justice ? Dans tous les cas, Garcin semble ici nous montrer que la fiction biographique sait se faire irrévérencieuse face à la vie officielle du biographé, et peut-être est-ce justement le moyen, en ayant recours au faux et à l'inventé, de manifester

³³ *Ibid.*, p. 97-101.

plus de respect à la vie réelle, en étant romanesque uniquement à partir de ce qui est strictement inventé. Voyons à présent la démarche inverse qui consiste, elle, à partir du vécu pour laisser libre cours à l'imagination.

2.2.2. Fernandez ou le mythe personnel de l'écrivain

Fernandez nous livre également une *Vie de Caravage*³⁴, en des dimensions et chargée d'intentions complètement différentes puisqu'il n'y a pas chez lui de recherche de brièveté mais au contraire la volonté d'une œuvre exhaustive, sans choix apparent de privilégier tel ou tel épisode par rapport à un autre. Il est évident que cette fiction biographique offre à Fernandez l'occasion rêvée de mettre en application sa démarche critique : la psychobiographie. Au cours de sa communication dans le cadre du colloque que nous avons déjà mentionné, Patrice Terrone³⁵ montre ainsi que toute l'œuvre tend à résoudre la mythologie intérieure du peintre qui correspond selon lui au mythe personnel de l'écrivain ; Fernandez cherche à résoudre dans cette œuvre l'intuition d'un destin tragique : mourir sous les coups de l'être aimé. Ceci explique l'importance fondatrice que Fernandez accorde à l'homosexualité du peintre dans cette vie, sans compter l'importance qu'elle tient également dans sa propre vie. Si nous comparons ainsi les *Vies* de Caravage par Garcin et par Fernandez, la différence est frappante. Le premier n'hésite pas à rendre la rencontre entre Giulia et Caravage responsable de la reconnaissance sociale du peintre et d'un allant dans son travail alors qu'il n'est pas question de femme pour le second. L'homosexualité de Caravage étant en quelque sorte son essence pour Fernandez, à peine quelques prostituées sont-elles mentionnées. Observons la structure de la phrase qui implique une causalité entre Giulia et les tableaux dans *l'Encre et la couleur* chez Garcin :

Tous deux se rencontrèrent plusieurs fois par la suite. Il aima l'odeur de ses cheveux, son rire et le grain de sa peau. Elle aima sa fougue et son goût du secret. Il travaillait de plus en plus. Les commandes affluaient. Les toiles choquaient. (p.99)

³⁴ Fernandez, Dominique. *La course à l'abîme*. Paris, 2002 : Editions Grasset et Fasquelle. 638 p.

³⁵ Terrone, Patrice. Grenoble III. « Portraits d'inconnus : biographies fictives du Caravage et de Vermeer (Dominique Fernandez, Guy Walter...) ».

Chez Fernandez, c'est la rencontre décisive avec Mario qui permet à Caravage de peindre ses toiles les plus controversées et menacées par l'Inquisition, car représentant l'amant lascif³⁶ sous le prétexte d'une scène religieuse. Cet exemple illustre bien la liberté des biographes face à leur biographé et la dimension personnelle évidente que comporte toute biographie fictive. Fernandez choisit, en termes d'énonciation, de se confondre avec son personnage pour lui faire assumer son discours critique, sous la forme d'une autobiographie posthume. Il a une réaction très forte face aux biographies antérieures de Caravage³⁷ :

Il n'y a rien dans ma vie qui ne soit resté obscur, mais le mystère n'est jamais si épais qu'aux deux extrémités de ma carrière. De la fin de mon apprentissage chez maître Simone à mon arrivée à Rome, quatre années se sont écoulées. Que d'hypothèses n'a-t-on pas échafaudées sur cette période ! Pour les uns, qui voudraient que ma jeunesse ait préfiguré mon destin, je me serais caché dans les bas-fonds de Milan à la suite d'une rixe qui aurait mal tourné. Pour les autres, qui s'obstinent à rattacher mon œuvre à celle des peintres de Venise, j'aurais séjourné dans cette ville, « où il goûta si fort les couleurs de Giorgione qu'il se le donna pour modèle dans l'imitation de la nature », prétend ce double-menteur de Bellori. Comme je l'ai déjà dit, je ne suis jamais allé à Venise, ni alors ni plus tard, et Giorgione, avec ses formes suaves et ses coloris élégiaques, est le dernier qui m'aurait inspiré. Certains affirment que je suis rentré à Caravaggio, enterrer mon grand-père puis veiller ma mère lors de sa longue maladie. Après sa mort - je venais d'avoir dix-neuf ans -, je me serais arrangé, selon ces mêmes semeurs de fantaisie, pour gruger mon oncle Ludovico, mes deux frères et ma sœur, m'appropriant la plus grande part de la succession et la dilapider en deux ans au cabaret. En réalité, ces quatre années, je les ai passées à Milan en prison, ne revenant ensuite à Caravaggio que pour entrer en possession le plus honnêtement du monde de ce qui me revenait de l'héritage, prendre congé de ma famille, dire adieu à mon village, rompre avec mon pays natal. (p. 118-119) [Nous soulignons]

Si le discours est assumé par le personnage de Caravage, la virulence de certains termes nous permet de déceler la voix de l'écrivain derrière celle du peintre et cet extrait concernant les biographies le prouve. Le principal objet de l'écrivain est de rétablir une vérité sur le peintre après deux écoles de biographes dont l'une veut lier la jeunesse du peintre à son destin et l'autre chercher des filiations avec l'école de Venise. En un double-mouvement, Fernandez arrache ainsi Caravage à ces fausses interprétations. La biographie assume donc ici une valeur réparatrice et critique par rapport à la légende de

³⁶ Caravage, *Jeune garçon portant une corbeille de fruits (Il fruttaiuolo)*, 1593-1594. Huile sur toile, 70 x 67 cm. Galerie Borghese, Rome. Ou *Jeune garçon mordu par un lézard*, 1596-97. Huile sur toile, 70 x 56,5 cm. Collection particulière.

³⁷ Fernandez, *op. cit.*

l'artiste. Cette recherche d'association avec l'artiste contre les biographes et les critiques est également celle à laquelle se livre Pierre Michon dans sa *Vie de Joseph Roulin*³⁸, créant un contre-mythe en une interprétation formaliste. Il écrit ainsi :

Considérons-le, Roulin, un dimanche matin en août, suivant l'énergumène dans un chemin du bout d'Arles, quand ce n'étaient pas des portraits que celui-ci peignait, mais que sur le motif il allait préparer le travail de ses biographes, faire le coup de la liturgie solaire, le face à face aztèque avec la source de toute lumière ; et certainement il ne voyait rien là de liturgique ni d'aztèque, mais de pictural oui, et audacieusement, puisque ce qu'il faisait, les impressionnistes même l'osaient peu ; et s'il portait le galurin jaune, c'était parce que ça tapait dur, Roulin ni moi n'y voyons rien de sacrificiel. (*Ibid.*, p. 33)

Il y a ici une recherche du bon sens, éloignée des délires ésotériques d'autres biographes. Fernandez n'obéit pas à cette même quête « raisonneuse » mais dénonce les biographes au nom d'une vérité qu'il ne met guère en doute puisqu'il la fait émerger de la bouche de son personnage. Sa démarche est d'ailleurs habile puisque c'est seulement après avoir fait dire à son personnage que les sources le concernant sont rares et que, par conséquent, l'on n'est sûr de rien, qu'il introduit ce qu'il introduit son interprétation. Les autres étant pour la plupart romanesques ou picturales, Fernandez n'a pas de peine à les briser mais il introduit la sienne sans aucune explication et sans la remettre en cause comme le ferait Garcin. Nous saisissons là une des différences entre la démarche de Garcin et celle de Fernandez. Il y a un réel plaisir chez le premier à imaginer un événement, au détriment d'une réalité avérée : l'homosexualité de Caravage. Fernandez, lui, s'érige en redresseur de torts contre les affabulations des biographes mais il confesse cependant le « mystère » entourant la vie du peintre. Ceci ne l'empêche pourtant pas de présenter son hypothèse sur les occupations de Caravage durant ces quatre années comme relevant de la vérité. Il n'y a donc pas de jeu référentiel basé sur le vrai et le faux comme chez Garcin mais au contraire une démarche très sérieuse qui ne se rit jamais d'elle-même. Nous avons constaté d'emblée entre l'œuvre de Garcin et celle de Fernandez une différence résidant dans l'ambition de l'écrivain face à la représentation qu'il donne de la vie du peintre. Nous pouvons noter chez Fernandez une volonté d'exhaustivité et de respect de la chronologie, quand ces deux prises en compte ne constituent pas une règle chez Garcin. Cette différence formaliste permet-elle de

³⁸ Michon, Pierre. *Vie de Joseph Roulin*, Lagrasse, 1988 : Editions Verdier. 66 p.

rendre compte de la divergence entre les deux écrivains quant à l'exigence du vraisemblable ?

DEUXIEME PARTIE : TRAITEMENT DE LA TEMPORALITE

Chapitre 1 : Chronologie et exhaustivité

1.1. Des conceptions de vie totalement différentes

1.2.1. Le désir totalisant de Fernandez

L'exigence de brièveté à laquelle se plient nos auteurs est révélatrice d'une certaine conception de la biographie et de la possibilité ou non, selon les biographes, de restituer la vie d'un homme de manière exhaustive. Fernandez, avec *La course à l'abîme*, montre qu'il n'y a pas de zones d'ombre dans la vie de Caravage capables de résister à son imagination. Sa biographie fictive débute de manière rétrospective avec l'évocation, par le peintre, de sa mort mystérieuse et non élucidée puis, dans le deuxième chapitre, intitulé de manière significative « Fils sans père », il aborde directement l'enfance du peintre. Il s'agit ici d'une démarche particulière du biographe qui nous donne à voir la mort de son biographé avant de mettre sa vie en scène, comme s'il était nécessaire pour lui de tuer symboliquement l'artiste en imaginant sa mort, afin de pouvoir ensuite le faire renaître à travers les mânes de l'imagination. Nous rejoignons ici la pensée de Stefan Germer qui écrit³⁹ que :

Par sa nature, la biographie d'artiste est en réalité une « thanatographie » : elle ne peut parler de la vie et de l'œuvre qu'après l'achèvement de ces dernières, c'est-à-dire après la disparition de l'artiste. La mort constitue la condition de toute biographie d'artiste, elle seule crée le vide dans lequel s'épanouira le récit des auteurs de *Vite*. Leurs textes promettent plus qu'ils ne peuvent tenir : ils affirment pouvoir créer un simulacre de vie et d'œuvre, pouvoir non seulement effacer l'absence, mais la métamorphoser réellement en présence.

Nous pouvons noter un processus identique chez Tabucchi qui prend soin, avant de rêver les rêves de quelques artistes, de nous préciser dans sa *Note* qu'ils sont morts sans nous laisser « les parcours nocturnes de leur esprit ». Cependant, des biographes comme Michon, Garcin ou encore Pater nous font, eux, directement entrer dans la vie de leur biographé *via* l'enfance pour les plus traditionnels, comme Pater.

Il arrive également à Garcin de commencer par la mention de la mort de l'un de ses biographés. Il en est ainsi dans la double-vie de Ma Yuan et Xia Gui :

Ma Yuan mourut un jour d'avril 1214 alors que le soleil commençait à décroître. On le trouva assis au bord d'un ru, la tête penchée sur sa poitrine. Son disciple et ami Xia Gui rapporte dans un de ses traités que Ma Yuan était « hanté par les eaux ». (E. C., p. 21)

Après avoir évoqué la mort de Caravage, Fernandez cherche à remonter à l'origine de sa vocation picturale et ainsi sa fiction biographique prend rapidement l'allure d'un roman. Aucun des épisodes de la vie du peintre n'est éludé et Fernandez réussit, par son verbe magique, à pallier les interrogations jaillissant de cette vie. Enfin et surtout, il ne s'agit pas pour lui de faire une vie afin de représenter un homme et de jouer avec le matériau biographique, mais davantage de faire passer son discours critique et sa vision de « l'avant » et « l'après » de chaque chef-d'œuvre pour absolu. Fernandez s'accapare cette vie pour la faire illustration de sa démarche critique. Dès lors pourquoi choisirait-il certains moments plutôt que d'autres ? Cela irait à l'encontre de cette conception globale qu'il a de la vie de l'homme et de son œuvre. Il n'y a jamais d'hésitations chez lui, nous avons plutôt le sentiment d'une infaillibilité. Les tableaux de Caravage lui inspirent, en romancier biographe qu'il est, sa fiction et il n'est pas question pour lui de la limiter ni de choisir quelques tableaux marquants. Tous les tableaux de Caravage sont intégrés à la fiction et tous sont l'occasion d'un épisode dans le couple formé par le peintre et son modèle. Les scènes du couple - inventées - atteignent par là-même une importance aussi grande, dans le processus de création, que celles du tableau, mais elles ont pourtant leur source dans le seul mythe personnel de l'écrivain. Ce roman apparaît comme une biographie traditionnelle et comporte dès lors le danger de faire passer la pensée de son auteur pour vraie et absolue.

A l'opposé d'une telle démarche, nous pensons à Michon qui choisit un seul épisode de la vie des différents peintres qu'il imagine, et ce dans tout son recueil. Goya est abordé à travers sa jeunesse, avant tout succès, et cette *Vie* se termine sur la commande du roi concernant les copies du Prado. La *Vie* de Watteau se concentre sur les dernières années du peintre et sur sa maladie. Enfin, celle de Lorentino se focalise sur une commande passée au peintre, jusqu'à sa réalisation.

³⁹ Germer, Stefan. « L'ombre du peintre : Poussin vu par ses biographes ». p. 105-124 (ici p. 109). In *Les vies d'artistes*.

1.2. Comparaison Pater-Michon

1.2.1. Sérieux de l'exhaustivité et aspect ludique du choix

Il est intéressant, du fait de leur position complètement différente en ce qui concerne les ambitions d'exhaustivité et de chronologie, de comparer les deux œuvres de notre corpus consacrées à Watteau. Comment s'opère le choix pour Michon de traiter tel épisode plutôt que tel autre ? En quoi cette démarche est-elle révélatrice d'un choix ? Quel est l'effet produit par une vie en sa totalité, présentée de manière circulaire, et une autre qui n'est pas une vie mais un épisode arraché à celle-ci, et présentant malgré tout plusieurs aspects de la vie de l'artiste ?

Le « portrait imaginaire » concernant Watteau nous est donné sous la forme épistolaire, conduisant donc à un traitement du temps par la périodisation - dans la date, nous n'avons pas de mention du jour mais seulement du mois -, cela permet à Pater d'échapper à l'atomisation du journalier. Mario Praz écrit, après avoir constaté quelques anachronismes quant aux dates des toiles, que « Pater ne veut pas reconstituer l'histoire mais le climat historique »⁴⁰. En effet, les dates et les lieux sont réels par rapport à l'histoire de Watteau : Valenciennes en 1701, Paris en 1702 et la narratrice fait mention de la guerre anglo-prussienne, toile de fond de cette nouvelle. La reconstitution d'un climat historique est à faire valoir dans l'étude de l'exhaustivité de la vie du peintre. Le biographe s'attache en tout cas à ce que le lecteur puisse identifier une époque, afin de replacer Watteau dans un contexte historique et pour qu'il ne puisse en douter, du fait de la crédibilité des dates. Ceci nous renforce dans le constat du sérieux de Pater et dans sa volonté d'être perçu comme tel. De la même manière, Michon s'attache à créer un climat historique, mais qui n'est pas immédiatement référentiel pour le lecteur car c'est le curé de Nogent qui détient la parole :

[...] un matin, après l'office de sept heures, comme je quittai l'église, il m'aborda. C'était avant la mort du Grand Roi. (*M. S.*, p. 53)

Il est ici question de Louis XIV le Grand, sa mort ayant lieu en 1715. Notons encore :

⁴⁰ Pater, William. *Portraits imaginaires, Postface*, p. 212.

[...] 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. (*M. S.*, p. 67)

Ici le roi est Louis XV le Bien-Aimé. Nous avons ainsi un décor très discret, du fait du recul à la campagne et de l'éloignement par rapport à Paris, du climat historique du début du XVIIIème siècle, chez Pater comme chez Michon ; Pater profitant lui aussi de l'éloignement de la narratrice à Valenciennes pour ne faire que suggérer la vie politique à Paris.

La description de l'entourage de Watteau relève-t-elle elle aussi d'un désir d'exhaustivité ? Il n'y a pas de volonté de la part de Pater de donner des détails précis sur les ouvriers avec lesquels travaille le peintre mais il y a cependant comme un devoir de suivre fidèlement le parcours de la vie de Watteau :

Antoine Watteau s'est séparé de son marchand de tableaux à bon marché et travaille maintenant pour un peintre en sujets décoratifs [...]. (*P. I.*, p. 8)

Il s'agit ici de Claude Gillot dont le nom est tû, ce qui montre la nécessité pour le lecteur voulant identifier les noms d'avoir déjà lu au préalable une biographie de Watteau. Chez Michon, nous notons une mention des noms, que le lecteur doit connaître afin que le processus d'identification puisse avoir lieu.

Et cette fois ce fut bien Haranger qui l'amena, Haranger l'abbé, qui l'amena et vite s'en défit [...]. (*M. S.*, p. 67)

Notons ici, avec la reprise du nom suivie de l'occupation de la personne, une certaine connivence implicite avec le lecteur, Michon nous confirme en quelque sorte ou nous rappelle rapidement de qui il s'agit. Chez Pater, si les noms ne sont pas donnés comme dans une monographie, celui-ci veille à rendre chaque moment-type de la vie du peintre : enfance, révélation, apprentissage, consécration, maladie et mort. Chacun de ces épisodes occupe la même place dans la narration, il n'y a pas de volonté de développer l'un au détriment de l'autre, si ce n'est peut-être l'enfance qui permet à Pater de justifier la vision qu'il veut donner de ce peintre : celle d'un génie. Ceci ne l'empêche pas, du fait justement de cette vision circulaire et complète, de se permettre

quelques effets d'ellipse justifiés par la forme épistolaire : il traite ainsi la vie de manière discontinue mais en formant néanmoins un tout, une clôture :

Douze mois aujourd'hui qu'Antoine est parti pour Paris. (*P. I.*, p. 7)

Le récit s'amorce avec la mention du jeune Watteau dont l'âge est naturellement omis car un génie, quel que soit son âge, est un génie. Nous pouvons néanmoins observer les efforts de la narratrice pour le rendre plus jeune qu'il n'est. En effet, Watteau étant né en 1684 et le journal commençant en 1701, « le petit » (*P. I.*, p. 2) a malgré tout dix-sept ans ! C'est là un procédé visant à mettre en valeur son exemplarité, à travers la mention de son jeune âge. Tout est donné afin de susciter l'admiration pour ce personnage que nous suivons de 1701 jusqu'à sa mort en 1721. L'existence réelle de Watteau étant détaillée de manière exhaustive par la narration de chaque moment-clé, nous pouvons dire que cette biographie est déterminée par les aléas de ce destin individuel. Cela laisse dès lors une place beaucoup plus restreinte au biographe pour installer sa fiction, celui-ci se donnant pour tâche de constituer une sorte de panorama de la vie du peintre.

Michon ne s'intéresse pas aux premières années de vie de Watteau. Le récit commence aux alentours de 1715, lors de la première retraite de Watteau à Nogent-sur-Marne, et se clôt en 1721 à la mort du peintre. Watteau mourant à l'âge de trente-sept ans, le biographe s'intéresse à la période de sa vie commençant seulement à trente et un an. Il récuse par là-même l'ambition d'exhaustivité propre à la biographie, omettant plusieurs épisodes de la vie de Watteau, notamment ceux qui lui apportèrent la gloire : lorsqu'il fut nommé « Peintre des fêtes galantes » en 1712 ; et que Pater utilise au contraire afin de montrer que l'intuition du père de la narratrice était juste. En faisant ce choix, il s'interdit les traditionnelles anecdotes d'enfance consistant à accentuer le caractère autodidacte de l'enfant ou à montrer sa maturité en fonction des obstacles parcourus. Au contraire, Pater insiste sur ce qu'il présente comme l'obstacle parental qui lui permet d'introduire le thème de l'ascension sociale de l'artiste. De la même manière, il s'attache à rendre compte de la pauvreté du peintre lors de ses débuts à Paris. Michon, lui, s'intéresse à Watteau alors que celui-ci bénéficie déjà d'une large reconnaissance sociale. En effet, le curé de Nogent, aussi isolé soit-il, connaît son nom et voici ce qu'il nous dit de lui :

Il était le peintre le mieux payé de son 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, Julienne, les Orléans. (*M. S.*, p. 74)

Il ne choisit donc pas de nous donner à voir le peintre dans ses débuts et ses déboires. Ce qui l'intéresse, c'est ce moment de reconnaissance sociale et de consécration autour du peintre, mêlé d'emblée à l'atmosphère morbide qui enveloppe Watteau ; c'est la conciliation antithétique de la richesse, la gloire, et l'obscénité de cette maladie qui le ronge. De cette tension, nécessairement réduite à un laps de temps dans la vie du peintre, surgit quelque chose de créateur pour Michon : l'écartèlement entre l'illustre du peintre officiel et le secret auquel est vouée cette maladie qui l'étouffe dans sa chambre. Le grandiose, l'espace public ; et la sphère privée, la laideur d'une maladie que l'on ne veut pas voir. Dans cette démarche nourrie de tensions, le choix d'un épisode saillant de la vie du peintre est nécessaire pour faire valoir l'aptitude à saisir la singularité de l'être biographé. Ce choix de traiter uniquement d'un épisode de la vie du peintre permet à Michon de s'extirper de la biographie traditionnelle déterminée par les aléas des destins individuels. En effet, si la vie est contée dans son intégralité, la narration se trouve soumise aux différents événements, y compris ceux qui n'intéressent pas le biographe. La narration de la vie globale se fait donc au détriment de la pensée du biographe en se constituant en destin. Au contraire, en choisissant un épisode, Michon se ménage un espace dans lequel il peut introduire sa vision, personnelle, du comportement du peintre.

Le choix de la non-exhaustivité n'implique cependant pas celui du non-respect de la chronologie, comme nous aurions pu nous y attendre. Nos deux biographes se rejoignent ici.

1.2.2. Respect unanime de la chronologie

Si cette nouvelle n'est pas exhaustive, son déroulement est néanmoins chronologique. La rencontre avec le curé a lieu aux alentours de 1715, alors que le peintre est installé dans l'hôtel de M. de Crozat. Nous n'avons pas de date citée explicitement mais Michon se réfère à des épisodes célèbres qui ont valeur de marqueurs temporels. Ainsi :

Il travaillait alors à une grande composition de commande, pour l'Académie ou quelque marchand, je ne sais plus ; je me souviens mal de ce tableau. (*M. S.*, p. 59)

Ici, le fait de choisir pour narrateur un curé retiré permet à Michon d'évoquer l'un des plus célèbres tableaux de Watteau, *Le pèlerinage à l'île de Cythère*⁴¹, de manière très surprenante puisque l'on s'attendrait à ce qu'il le cite ou à ce que le curé fasse preuve de plus d'enthousiasme. Ces indications nous permettent de situer l'épisode aux environs de 1717. Nous avons ensuite, en guise de marqueur temporel, la saison à laquelle Watteau quitta le curé : « Il partit au printemps » (*M. S.*, p. 64) puis l'évocation de son « Hainaut natal » et « des cousines grandies qu'il dessina » (*M. S.*, p. 66). Il est intéressant de comparer la description de cet épisode avec celle qu'en donne Pater. La narratrice précise, dans sa lettre de septembre 1717 que :

[son] pauvre portrait, commencé depuis si longtemps, reste inachevé sur son chevalet. (*P. I.*, p. 46)

Est-ce ici un clin d'œil de Michon nous signifiant qu'il a lu l'œuvre de Pater ?

Il est ensuite fait mention du retour du peintre à Paris avec, toujours, cette indétermination revendiquée :

[...] 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*. (*M. S.*, p. 66)

Michon utilise pour parler de l'Italie un conditionnel présent ayant valeur de futur, l'usage particulier de ce temps nous permet d'affirmer ce jeu de la fiction biographique consistant à montrer d'avance que l'on sait tout. C'est mettre à jour les mécanismes de la fiction dans la biographie, traditionnellement tenus secrets, en revendiquant sa part d'artifice : la présence d'un biographe renseigné qui se cache derrière le décor. Au contraire, Pater joue le jeu du suspens quant au départ de Watteau pour l'Italie, dans la lettre de septembre 1714 :

Antoine accomplira-t-il jamais ce voyage d'Italie qu'il médite depuis si longtemps ? (*P. I.*, p. 30)

⁴¹ Watteau, Antoine. *Le pèlerinage à l'île de Cythère*, 1717. Huile sur toile. 128 x 193 cm. Paris, Musée du Louvre. Il fit une seconde version de ce tableau pour le roi de Prusse en 1718 localisée à Berlin, Château de Charlottenburg.

Michon, et plusieurs de nos autres biographes, s'amuse ainsi à nous surprendre et à se jouer de nos habitudes en faisant clairement apparaître leur présence derrière le narrateur. Nous assistons au retour du peintre à Nogent-sur-Marne :

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 [...]. (*M. S.*, p. 67)

Cet épisode est ainsi traité chez Pater :

Antoine s'imaginait que l'air de la campagne pourrait lui faire du bien, et l'abbé Haranger, chanoine de l'église Saint-Germain-l'Auxerrois, où il avait l'habitude d'entendre la messe, lui a prêté une maison à Nogent-sur-Marne. (*P. I.*, p. 56)

Michon respecte donc le matériau biographique en ce qui concerne la chronologie de la vie de Watteau. Il y a en effet le désir de mentionner brièvement certaines allées et venues du peintre mais très certainement par la volonté de montrer chez lui la part d'errance, et non pour donner un panorama exhaustif de cette période de sa vie. Néanmoins ce que nous venons de dire doit être nuancé par la mention du voyage du peintre en Angleterre (*M. S.*, p. 71) alors qu'il aurait dû logiquement apparaître avant puisque ce voyage eut lieu en 1718 et que nous sommes en 1721. Cet épisode concernant l'Angleterre est intégré à la partie morbide du texte de Michon, partie à laquelle celui-ci consacre une importance toute particulière. Ainsi, la chronologie est respectée dans une certaine mesure, le plus souvent lors de moments de résumés dans la narration, et elle est *a contrario* perturbée lors de pauses dans la narration. Nous revenons ici au choix du biographe qui décide librement d'accorder de l'importance à tel ou tel moment, et de traiter ou de ne pas traiter d'autres.

Nous avons ici deux visions complètement différentes du peintre comme objet d'intérêt pour un biographe. Chez Pater, c'est l'existence officielle et l'application à mettre en valeur un déroulement, en une conception nécessairement positiviste. Il s'agit de montrer comment Watteau-enfant devint le grand peintre, en mêlant à la fois des éléments historiques véridiques, avec la plus grande rigueur, et des traits du peintre complètement stéréotypés et pas forcément vraisemblables, mais peu importe la vraisemblance puisque Pater part du postulat selon lequel le peintre est un génie. Nous observons donc chez cet écrivain une forme hybride, mêlant la traditionnelle légende de

l'artiste au sérieux de la monographie. Chez Michon, nous constatons également cette forme hybride, mêlant cette fois fiction authentique et non stéréotypée sur fond de réalité historique et de respect de la chronologie.

Ces deux formes, pour être hybrides, n'en sont pas moins dissemblables. A la conception de l'artiste génie correspond la forme close et ronde du roman. A celle, beaucoup plus personnelle et volontairement perturbée, du peintre en un épisode de sa vie répond la forme brisée, puis reconstituée du fragment.

Chapitre 2 : Le fragment et la peinture

2.1. Lecture en recueil

2.1.1. Une nouvelle conception du temps

Il ne s'agit plus vraiment pour Garcin de se soucier de la « temporalité officielle », du respect de la chronologie ou de l'exigence d'exhaustivité même si le traitement qu'il inflige à ces deux bastions de la biographie traditionnelle est révélateur d'une nouvelle conception. Ce qui l'intéresse, ce n'est pas la mémoire collective qui dresse aux peintres de belles monographies, mais bien plutôt la mémoire individuelle. Nous réfléchissons ici à partir du projet éditorial défini par J.-B. Pontalis qui est à l'origine de la collection « L'un et l'autre » :

Des vies, mais telles que la mémoire les invente, que notre imagination les recrée, qu'une passion les anime. Des récits subjectifs, à mille lieux de la biographie traditionnelle. (E. C.)

Cette citation délimite les contours de ce qui apparaît comme un genre : les fictions biographiques. Pontalis les définit ici comme des récits de vie dans lesquels l'auteur intervient fortement, et notamment par sa mémoire. Il en donne sa conception, moderne, comme activité pleine de l'esprit qui crée l'événement. Nous ne sommes plus face à la mémoire consciente mais au contraire face à une sorte de contre-mémoire, mémoire « imaginante » qui renverse la biographie traditionnelle et, ne renaissant pas de celle-ci mais naissant d'elle-même, s'affranchit de toute tutelle. Nous pouvons bien sûr discuter cette définition, puisque, comme nous l'avons montré ultérieurement, les fictions biographiques ont toujours partie liée avec les biographies traditionnelles, utilisant le matériau mis à leur disposition afin de créer une forme nouvelle. Il s'agirait donc plutôt, selon nous, d'une renaissance. La notion d'événement au sens de ce qui semble changer le cours des choses et qui est digne d'être retenu est également réfutée et dénoncée comme n'étant pas l'essentiel, n'étant qu'une apparence et une illusion, à travers le prière d'insérer en deuxième de couverture de *Vidas* :

Nous taisons tous l'essentiel. Nous croyons tous nos vies constituées d'événements quand ce sont les instants d'absence, les fragments oubliés, qui les forment et les nomment [...].

Nous comprenons ici que va s'opérer chez Garcin un renversement des événements bruts au profit du ténu, du « minuscule » afin, face à ce qui d'ordinaire pèse : les grandes actions, les voyages, les longues phrases ; d'instaurer un goût de l'éphémère. Voici le deuxième exergue de *Vidas* emprunté au *Purgatoire* de Dante :

La rumeur du monde n'est rien qu'un vent qui passe

donnant le ton à ce recueil de *Vies* brèves dans lesquelles seront mises en avant l'inconstance et la variabilité de toute chose. Il est très intéressant, pour la question de la temporalité, d'étudier Garcin en prenant en compte la lecture en recueil de *L'encre et la couleur*. Tout nous parle du temps et de l'acceptation ou du rejet de celui-ci. Le recueil semble obéir en effet à une dialectique si l'on se fie aux titres des différentes sections. La *Vie* qui ouvre le recueil s'intitule « Masaccio ou la jeunesse » et celle qui le clôt, consacrée à Piero della Francesca, « Piero ou le consentement ». La *Vie* du premier peintre semble illustrer la fulgurance. Fulgurance d'un homme présenté par Garcin dans la droite ligne de Vasari, c'est-à-dire comme un génie qui n'a pas le temps de flâner et dont la mort, comme la marche, sont significatives par leur rapidité. L'effet de vitesse et de l'absence de toute pause est rendu par l'imparfait dont les aspects sécant et tensif étirent le temps et nous donnent à voir l'action dans sa durée et en cours d'accomplissement, on n'en voit donc ni le début ni la fin. De plus, cet imparfait est itératif et nous empêche ainsi de cloisonner l'événement, tout semble aller très vite, mais en dehors de toute notion de temps.

Il allait, oublieux et hautain, par les ruelles sales des quartiers dédaignés, enjambait les enfants qui jouaient au trognon-du-prince sur les pavés disjoints, les détritrus, les ruisselets de merde [...], il allait, les yeux dans le bleu du ciel de juin qui lui rappelait la tunique de Saint Pierre sur les fresques d'Assise. (*E. C.*, p. 11)

Le personnage échappe au temps. Le pittoresque constitué par le décor des rues est, lui, soumis à la flèche du temps mais Masaccio, par son absence, évolue dans un hors-temps qui pourrait exprimer cette jeunesse que Garcin met à l'honneur dans son titre. De plus, l'écrivain intègre au milieu de son récit le contenu de l'épithaphe qui ornera la tombe du mort, reprise à Vasari qui, lui, la place en conclusion. Ainsi la fin imminente du peintre nous est sans cesse rappelée. Garcin a également cherché à rendre la mort du

personnage caractéristique de cette urgence en anticipant même, fort de sa position de biographe, sur celle-ci :

Mais il ne vit rien de tout cela. En 1428 il repartit pour Rome et ne revint jamais. Il avait vingt-sept ans. Sa disparition fut si prompte qu'on évoqua un empoisonnement. (*E. C.*, p. 16)

Garcin se saisit de ce mystère attesté par Vasari et confirmé par Chastel concernant la mort du peintre, pour lui inventer une fin expéditive, digne d'un homme qui n'a pas eu le temps de vivre.

Il fut égorgé une nuit de septembre au fond d'une impasse où l'avaient acculé quelques sbires [...]. Puis on saisit son corps et on le jeta dans une fosse où les chiens le trouvèrent. On ne put l'identifier car ils l'avaient un peu déchiré. Les sbires fouillèrent le logis pour y récupérer une quelconque richesse, mais il n'y avait rien. La vieille qui le lui louait l'attendit un peu, puis elle trouva un autre locataire, qui y vécut trente ans. (*E. C.*, p. 17)

Cette mention finale de l'autre locataire permet à Garcin de réintégrer sa nouvelle au temps humain, montrant que même après la mort d'un génie la vie suit son cours inexorable.

L'évolution est immense jusqu'à la vie de Piero della Francesca qui mourut, lui, à l'âge de quatre-vingt-six ans, ce qui nous permet de saisir la dialectique de ce recueil, du hors-temps au temps humain et à l'acceptation de celui-ci, la nouvelle s'intitulant précisément « Piero ou le consentement ». Pourtant, paradoxalement, Piero semble échapper lui aussi au temps humain et à sa flèche dévastatrice si nous voyons la manière dont l'auteur expédie, en un sommaire, la vie de Marco, le jeune homme qui l'accompagne, montrant par là-même la résistance du maître-aveugle. Voici son portrait :

Dans les dernières années du quinzième siècle, un enfant guide un vieil aveugle dans les rues de Borgo San Sepolcro. L'enfant est blond, plutôt trapu, il se prénomme Marco. Dans dix-huit ans il se mariera avec la fille d'un drapier. Il en aura deux garçons, dont l'un mourra en bas âge. Il sera fabricant de lanternes. Il mourra en 1550, des suites d'une mauvaise grippe, le jour de ses soixante-huit ans. C'est ainsi que la scène commence : un futur fabricant de lanternes guide un vieil aveugle dans des ruelles obscures. (*E. C.*, p. 119)

Ici, le modèle constitué par le cinéma est aisément décelable à la faveur du plan final fonctionnant à la manière d'un zoom, et qui semble recadrer le plaisir de la fiction auquel s'adonne l'écrivain dans la première partie. Le mot « scène » est clair, produisant un effet de pause dans le temps, après avoir expédié, en une préfiguration de l'avenir, ce qui apparaît comme le destin de Marco. Les ruelles dans lesquelles marche l'aveugle font écho à celles où marchait Masaccio, mais de l'imparfait nous sommes passés au présent qui, présentant les mêmes aspects tensif et sécant, insiste néanmoins davantage sur l'épaisseur de l'instant, en un temps à présent maîtrisé. Voici d'ailleurs la remarque que le biographe nous livre à propos de la contemplation des toiles de Piero :

Qui ne sait rien de ce peintre, et au hasard d'un livre ou d'une exposition croise son parcours, se trouve tôt ou tard confronté à l'énigme des regards et à celle du temps. Quelque chose se joue ailleurs, et cet ailleurs se situe à la pointe d'un instant, hors du temps qui s'écoule. Comme si le temps naguère réservé à Dieu était ici maîtrisé. (*E. C.*, p. 120)

Ceci nous confirme dans la visée progressive de ce recueil et dans la cohérence des différentes vies regroupées, ne résidant pas dans la chronologie mais dans l'unité thématique. Cette conception du temps naît du regard de Garcin posé sur les toiles de Piero, ces toiles dans lesquelles « pour jamais l'invisible investit le présent » (p. 124). Cette nouvelle est d'ailleurs la seule où Garcin ne cherche pas à recueillir l'instant de la mort de Piero, celle-ci est simplement envisagée avec la sérénité du vieillard aveugle :

Jamais Piero ne peindrait de Reniement. Un oiseau de son cri transperce l'air humide et froid. Nous sommes en avril 1492, Piero pense à la mort. (*E. C.*, p. 134)

Clin d'œil du biographe qui rejoint ici son biographé ? Piero ne peindra pas de Reniement car il a consenti : « Piero ou le consentement », et résolu la finalité de l'homme en l'acceptant. En un « nous » que nous pourrions qualifier avec Dominique Maingueneau⁴² de « personne amplifiée », comprenant le « je » du narrateur, le « il » du biographé et son lecteur, nous intégrant à la situation d'énonciation, Garcin semble ici porter un ultime assaut au temps. Il ne laisse pas celui-ci être vainqueur en emportant par la fiction le peintre italien. La temporalité et la succession, ennemies du biographe, sont vaincues par une intemporalité profondément picturale. Le regard nous donne à

⁴² Maingueneau, Dominique. *L'énonciation en linguistique française*. Paris, 1994 : Editions Hachette Supérieur, Collection « Les fondamentaux ». 158 p.

saisir le temps et son invincible chronologie mais également l'instant figé qui se rit de la succession. Garcin rejoint ici, à travers cette éternité suscitée par une toile, le rêve :

Le regard, c'est l'homme, c'est l'instant. [...] Nous sommes dans un monde où les hommes pénètrent l'instant et nous le restituent. Le rêve survient au-dessus d'eux comme le corps du Christ se hisse au-dessus des gardes endormis. Regards indifférents, encore ensommeillés. Regards lestés du poids d'une nuit sans légende - une nuit sans rêve, puisque le rêve est dans l'éveil. (*E. C.*, p. 125)

Les rêves des peintres occupent une place importante dans ce recueil. L'invention de ces rêves et leur intégration au récit permet à Garcin de mêler deux temps qui ne sont pas toujours distincts, celui de la réalité et celui du rêve.

2.1.2. Lorenzo et le rêve

Garcin a recours au rêve car celui-ci lui permet d'échapper à un temps uniquement chronologique en le mêlant à une temporalité onirique, exprimant ainsi ce que pourrait être le désir de son personnage puisque le rêve, selon Freud, est toujours la satisfaction d'un désir. La vie à laquelle nous nous intéressons est celle de Lorenzo di Credi, un disciple de Piero della Francesca. Intitulée « Les chiens de San Romano », celle-ci mêle propriétés oniriques et éléments de réalité, à travers la description des journées du peintre : « Il passait de longs jours enfermé dans son atelier, rue San Bartolomeo » (*E. C.*, p. 58). Le temps est mobile et Lorenzo, à travers ses pensées, devient tour à tour enfant ou adulte. Le narrateur évoque les papillons que Lorenzo enfant aimait à disperser et qui l'engagent dans un état de semi-conscience proche du rêve, pour l'y mener progressivement :

Parfois il imaginait qu'il était lui-même un papillon voletant de fleur en fleur, fermait les yeux et s'endormait sous la morsure du soleil. (*E. C.*, p. 59)

L'immersion dans le rêve du biographé permet à Garcin d'éviter la rupture traditionnelle entre ces trois états que sont l'éveil, la semi-conscience et le sommeil, comme pour Tabucchi. Nous pouvons noter, dans les différentes fictions biographiques que nous avons pu lire, la passage presque obligé par le rêve du biographé, à l'exception de Pater qui ne nous offre jamais les vagabondages nocturnes de Watteau. Dans

L'Évangile selon Pilate, Eric-Emmanuel Schmitt⁴³ nous livre ainsi les rêves de Jésus-Christ enfant.

Chez Garcin, il n'y a plus un temps défini mais un concentré du temps qui nous permet de saisir les obsessions du personnage, perdu dans un passé qui est également son présent, du fait de sa solitude :

Assis sur son rocher il joua à compter les papillons [...]. Il s'approcha d'eux, agita ses mains et les papillons s'envolèrent tout autour de lui, l'enveloppant dans un cocon fait de bruissements d'ailes et de minuscules couleurs virevoltantes. Il sourit, pénétré d'un instable sentiment de bonheur, ou bien de nostalgie. Il avait douze ans. [...] Quelle différence entre les papillons d'alors et ceux-ci ? Et lui, lequel des deux Lorenzo était-il à cet instant précis ? [...] Il eut la violente sensation d'avoir percuté son propre passé, et en fut étourdi. (*E. C.*, p. 72)

C'est là le principe de condensation, défini par Freud et permettant de « mixer » deux époques. Nous sommes loin de la biographie traditionnelle qui s'efforce, à grand renfort de dates, de faire revivre les épisodes de la vie du biographé. Nul besoin de dates puisque Lorenzo n'arrive plus à faire de scission entre le passé, le présent et le futur. Sa vie est un rêve et il ne vit pas seul puisque les personnages de son passé existent. Ainsi, Lorenzo évoque en pensée un ami poète, mort. Un peu plus loin, Garcin nous ménage un accès direct à l'inconscient de son biographé :

Il ne mangea pas, but un peu de vin, s'endormit légèrement ivre. Il eut un rêve dont il ne se souvint pas : son ami poète se tenait dans la pénombre, une chandelle à la main, et lui disait : J'écris sur les corps morts qui gisent au fond de moi. (*E. C.*, p. 73)

Cette dimension résurrectrice du rêve qui fait parler les morts évoque la fonction-même de la biographie qui réincarne les défunts hommes en personnages. Peut-on voir ici une mise en abîme de la biographie dans le rêve ? C'est souligner la faculté du récit de rêve à se constituer en récit de vie. Nous pensons ici aux *Rêves de rêves* de Tabucchi. L'écrivain formule dans sa *Note* un projet d'écriture :

⁴³ Schmitt, Eric-Emmanuel. *L'Évangile selon Pilate*. Paris, 2000 : Editions Albin Michel, Collection Le Livre de Poche. 283 p. « J'ai vécu une enfance rêveuse. A Nazareth, chaque soir, je m'envolais au-dessus des collines et des champs. Lorsque tout le monde dormait, je passais la porte silencieuse, j'ouvrais les bras, je prenais mon élan et mon corps s'élevait. [...] Souvent, par paresse, je traînais ma pailasse jusqu'au seuil et survolais la campagne grise en demeurant étendu sur elle. Les ânes levaient la tête et leurs beaux yeux noirs de fille regardaient passer mon navire au milieu des étoiles. » p. 10.

Le désir m'a souvent gagné de connaître les rêves des artistes que j'ai aimés. Malheureusement, ceux dont je parle dans ce livre ne nous ont pas laissés les parcours nocturnes de leur esprit. La tentation d'y remédier est grande, en appelant la littérature à remplacer ce qui s'est perdu [...]. (R.D.R, p. 11)

Notons ici le vocabulaire qu'utilise Tabucchi, parlant de « désir » et de tentation », pour qualifier sa volonté de compenser le vide de ces vies. Il semble que la logique du rêve à l'œuvre dans ces récits en soit venue à contaminer l'auteur lui-même, ou l'inverse. Imaginant le désir de ses biographés à travers leur rêve, il exprime lui-même, de manière réflexive, son propre désir de pénétrer par la fiction l'inconscient de ces artistes. Tabucchi, comme Garcin, use des propriétés oniriques. Nous pouvons en effet identifier, dans le « Rêve de Michelangelo Merisi, dit Le Caravage, peintre et homme irascible », le principe de déplacement structurant ce rêve :

[...], Michelangelo Merisi, dit Le Caravage, peintre et homme irascible, rêva que Dieu lui rendait visite. Dieu lui rendait visite par l'intermédiaire du Christ, et pointait le doigt sur lui. Michelangelo était dans une taverne, il jouait à l'argent. Ses compagnons étaient des crapules, certains étaient ivres. Et lui, il n'était pas Michelangelo Merisi, mais un client quelconque, un malandrin. (R. D. R., p. 59)

Cet énoncé est contradictoire quant à l'identité du peintre car l'interprétation va à l'encontre de la description. La description est « Michelangelo était dans une taverne », alors que l'interprétation est « Et lui, il n'était pas Michelangelo ». Ici le narrateur décode la phénomène de déplacement qui consiste en une assimilation entre le pêcheur de la *Vocation de Saint Matthieu*⁴⁴, le percepteur Levi, et le peintre marginal. Cette assimilation permet à Tabucchi, à partir d'un récit de rêve, de proposer un récit de vie. La temporalité, comme chez Garcin, n'est plus celle, chronologique et officielle, des archives, mais une autre, créatrice. Elle permet en effet à l'écrivain de substituer au déroulement célèbre d'une vie une condensation des années en un rêve. La durée de ce rêve peut être reliée, symboliquement, à la totalité de l'existence du rêveur ou encore à une certaine période définie correspondant au temps de la création du tableau.

La revendication du rêve chez Tabucchi est très claire, à travers l'unique mention d'une date : celle, absolument fictive, de la nuit du rêve. Ainsi :

⁴⁴ Caravage, *Vocation de Saint Matthieu*, 1599-1600. Huile sur toile, 322 x 340 cm. Chapelle Contarelli, Eglise Saint Louis des Français, Rome.

La nuit du premier janvier 1599, alors qu'il se trouvait dans le lit d'une prostituée, Michelangelo Merisi, peintre et homme irascible, rêva que Dieu lui rendait visite. (*R. D. R.*, p. 59)

Cette date correspond à celle où fut passée au peintre sa première commande officielle, obtenue grâce au cardinal del Monte et destinée à la chapelle Contarelli à Saint-Louis-des-Français. Il s'agit de la *Vocation de Saint Matthieu* peint en 1599-1600, du *Martyre de Saint Matthieu* peint en 1600 et de *Saint Matthieu et l'Ange* peint en 1602. Cette date, exacte, correspond donc au tournant, à la vocation du peintre et témoigne de la méthode utilisée par Tabucchi pour construire le rêve, partant d'une date officielle et attestée. Quant à la précision invraisemblable du jour et du mois, elle fonctionne comme un marqueur de fiction, un signal du faux, de l'inventé se moquant de l'esthétique réaliste car s'appliquant ici à une matière, le rêve, pour laquelle le temps existe mais d'une manière complètement bouleversée. Nous voyons là encore, à travers l'étude de la temporalité, le caractère hybride des fictions biographiques, entre respect et parodie, dont chacune de nos œuvres contemporaines porte la marque, d'une manière toujours différente, d'où la difficulté de toute tentative de systématisation découlant traditionnellement de l'étude du genre.

Chez Garcin, nous pouvons noter cette même historicisation mais à travers davantage de dates puisque son récit ne se constitue pas en rêve. Ainsi :

Il était né en 1430, son père possédait quelques arpents de vigne près de San Gimignano. En 1446 il devint l'élève de Piero della Francesca. En janvier 1461 il manqua mourir d'hydropisie. (*E. C.*, p. 57)

Notons également la constitution, par l'auteur, d'une toile de fond historique qui donne une vraisemblance au récit à travers la mention de certains peintres :

Il les avaient connu, tous. Il avait admiré Piero. Il avait parlé un jour avec le vieil Uccello au regard d'aigle, sans oser lui dire combien ses perspectives outrées le fascinaient. Il avait rencontré l'Angelico déjà vieux et presque gâteux, tout emprunt de mysticisme glacé. Il avait aimé Veneziano pour sa bonhomie paternelle. Il les avait connu et connu leurs disciples, les amis de leurs disciples, les femmes de leurs amis. Toutes l'effrayaient. (*E. C.*, p. 58)

La date, chez Tabucchi, fait appel au lecteur pour que celui-ci comprenne qu'il s'agit d'un marqueur de sens car elle permet d'interpréter le contenu du rêve en le replaçant dans son contexte historique. Chez Garcin, au contraire, certaines dates servent

uniquement à baliser, par l'histoire et la mention de noms célèbres, la trace que suivra la fiction. Ainsi, dans cet exemple, le nom des différents peintres atteste de l'existence de Lorentino et permet à Garcin d'introduire sans éveiller les soupçons la thématique fictionnelle qui l'intéresse : le rapport, pour le moins perturbé, du peintre aux femmes. Est-ce un jeu de l'écrivain avec la naïveté du lecteur ?

La temporalité chez Garcin n'est pas bouleversée car les moments de rêve sont toujours signalés par le narrateur et nous arrivons, jusqu'à un certain point, à faire la distinction entre les obsessions nocturnes et diurnes du peintre. Il y a cependant un moment dans le récit où ces deux temps de la *Vie* de Lorenzo ne font plus qu'un, marque temporelle induisant par son bouleversement que le peintre est tombé dans les rets de la folie. Ce moment correspond à la fin de la nouvelle. Ainsi, l'avant-dernière section de sa vie nous précise que Lorenzo, après être resté seul chez lui suite à la visite de la jeune fille, sort. Puis nous passons à une nouvelle section indiquée ainsi : V. Comment interpréter cette périodisation, est-ce la marque de la chute de la lucidité dans la folie ? Ou bien celle du rêve, le personnage serait sorti puis se serait endormi ? Nous avons ensuite des précisions concernant les sensations et les actes du personnage, confirmant qu'il est dans un certain éveil : « Lorenzo a froid », « Il marche » (*E. C.*, p. 81). Cependant, Garcin s'amuse de nos incertitudes en indiquant les positions spatiales du personnage qui prêtent à confusion et en utilisant le symbole qui marquait jusque là la tombée du personnage dans le rêve. Il s'agit des papillons :

Lorenzo a froid. Il se tourne, se retourne. Où sont les papillons ? (*E. C.*, p. 81)

Et encore :

Il se tourne, se retourne, il sue et ne sait pas qu'il sue. (*E. C.*, p. 82)

L'acte de brouiller les frontières permet à Garcin d'amener la chute définitive de son personnage dans la folie. Voici l'ultime paragraphe :

Caché derrière un nuage Dieu observe la scène et sourit d'un air retors. Lorenzo La voit et crie. Il La voit très nettement de Son doigt tendu indiquer à la foudre où frapper. Elle frappe. Elle frappe à nouveau et il voit le visage de Maddalena, il voit les vers qui y grouillent, il voit le sang qui s'échappe d'elle à grands flots, le sang qui inondera le monde, puis la foudre frappe à nouveau et

l'éblouissement est si prodigieux que les chiens de San Romano s'enfuient en hurlant dans le fracas du tonnerre, du cliquetis des armes et du pas lourd des chevaux caparaçonnés. (*E. C.*, p. 83)

La scène en question est une scène sexuelle entre le peintre et la fille de son voisin, qu'il craint plus que tout, dont il ignore le nom, et qu'il a la fâcheuse tendance, à travers ses rêves, de confondre avec Salomé accompagnée de sa tête de Jean-Baptiste, ou avec sa défunte femme nommée Maddalena. Nous notons là un point commun avec Tabucchi : Garcin utilise lui aussi la logique du rêve à l'intérieur de son récit. Nous identifions, à travers cette confusion entre les trois femmes, le principe de condensation théorisé par Freud. Garcin nous signale - peut-être - le caractère rêvé de cette scène en faisant à nouveau intervenir les papillons :

Un éclair illumine les bois, il oublie ses pensées et voit le visage de Salomé entre les arbres. Il l'appelle : Maddalena. Voilà les papillons, ils lui entourent le visage. Elle sourit suavement, elle l'attendait. Elle dit : Je t'attendais. (*E. C.*, p. 82)

Cette scène est moins un rêve qu'un délire du personnage, délire sexuel, ou amoureux, justifié par son obsession, que nous interprétons ainsi à travers les adjectifs utilisés pour qualifier le comportement de la jeune fille, en total décalage avec la description, beaucoup plus prude, de la jeune fille lorsqu'elle rend visite au peintre et que celui-ci est lucide et éveillé. La folie du personnage est très nettement signifiée à travers l'usage du pronom « La » marqué d'une majuscule, ce qui nous permet d'inférer qu'il s'agit d'une désignation de Dieu que le peintre, dans son attirance viscérale pour la femme, sexualise en le féminisant. Enfin, les dernières lignes sont une nette allusion au tableau de Paolo Uccello, la célèbre *Bataille de San Romano*⁴⁵. Ainsi l'écrivain signifie, en une allusion picturale, le rapprochement des deux hommes à travers la folie. Cette comparaison avait déjà été amenée à travers la mention de ses fameuses perspectives qui rendront fou, au dire de la légende, ce pauvre Paul des Oiseaux. Il y a certainement ici un jeu de Garcin avec la représentation de la folie dans les biographies, elles s'accordent pour la plupart en effet, suivant la trace de Vasari, sur l'image des perspectives capables de perdre un homme.

Ses fines pertuisanes lui font songer aux lances de la *Bataille de San Romano*, et les éclairs qui par instants illuminent les bois laissent entrevoir les mêmes perspectives audacieuses que dans *La*

*Chasse*⁴⁶, cet autre tableau peuplé de chiens et d'habits rouges qu'il avait vu jadis – les mêmes lignes de fuite qui se perdent dans un lointain indéchiffrable. (*E. C.*, p. 81)

La folie est seulement intertextuelle, c'est au lecteur de l'identifier. Le « lointain indéchiffrable » de la toile devient également, par juxtaposition, celui de Lorenzo.

Cette *Vie*, dans son élaboration, se fait donc l'écho d'une nouvelle vision du temps biographique. Garcin nous fait partager le temps de son personnage à travers le déroulement, mol et monotone, de ses longues journées, auquel vient se superposer celui de ses pensées. Il introduit à travers les pensées du peintre une préfiguration du temps tel que nous l'atteindrons à la fin de ce recueil, à travers la *Vie* de Piero :

Lorsque Lorenzo contemplait les tableaux de Piero, il avait le sentiment d'être transporté dans un espace que le temps ne modifierait pas, où son écoulement semblait être interrompu. Il avait alors la sensation d'éprouver physiquement l'idée d'éternité - bien plus qu'à la lecture des textes sacrés, bien plus qu'aux offices journaliers qui le rendaient beaucoup plus maussade. (*E. C.*, p. 65)

Garcin a mêlé dans ce recueil des *Vies* de peintres italiens et chinois. Celles-ci sont imprégnées de pensées et réflexions naissant des méditations des personnages. Méditation de Xia Gui sur le temps dans « Le Coin et la Moitié » :

Le temps n'est pas fluide, écrit Xia Gui. Nous croyons baigner dans une linéarité sans faille alors que le Vide initial y crée des suspensions, des aspérités prometteuses. Des grumeaux porteurs de potentialités insoupçonnées. Qu'un de ces grumeaux nous heurte, et s'offre à nous un chemin de traverse, un futur différent. Ce jour-là fut ainsi. (*E. C.*, p. 32)

C'est une toute autre conception des vies qui s'élabore ici. Le récit du temps humain ne passe plus par la mise en forme canonique d'un destin. Le récit de vie chez Garcin ne se coule pas dans un parcours circulaire ou linéaire, au contraire, il est stimulé par l'invention d'événements produits par l'imagination de l'écrivain. Celui-ci semble nous prévenir qu'il ne faut plus s'attendre en tant que lecteur à un enchaînement d'actions visant à l'établissement causal d'une suite constituant une vie ; mais au contraire à la suite fortuite de petits faits et gestes.

⁴⁵ Uccello, Paolo. *Bataille de San Romano*, 1456-1460. 182 x 323 cm. Offices, Louvre, National Gallery.

⁴⁶ Uccello, Paolo. *La chasse*, 73 x 177 cm. Oxford, Ashmolean Museum.

Peinture d'Uccello La chasse

L'anecdote du faucon dans cette nouvelle présente une de ces « images insaisissables » (E. C., p. 41) qui passionnent tant Garcin :

Alors que je m'apprêtais à parler, je vis du coin de l'œil une scène toujours gravée en ma mémoire : un faucon enserra le corps d'une mésange bleue, et le malheureux oiseau ouvrit grand le bec en signe muet de détresse. Je ne saurais expliquer pourquoi cette vision fugitive m'ancra dans la certitude que ce qui est appelé à devenir essentiel passe presque inaperçu. (E. C., p. 40)

Cette conception du temps est logiquement liée dans les vies de peintres chinois à l'attraction du Vide et à la place importante laissée au blanc dans l'œuvre, peut-être marque typographique de la méditation. Cette réflexion permet à Garcin de justifier une nouvelle forme, celle du fragment, intimement liée à sa vision personnelle du temps.

2.2. Une nouvelle forme

2.2.1. La forme brève

L'art de cultiver l'inachevé afin de maintenir intact le mystère. Il ne faut point omettre d'omettre, disait Ma Yuan. Ne crains pas l'inachevé, mais bien plutôt le trop-achevé. Ainsi le paysage peint devient un lieu où l'on aimerait cheminer, demeurer. Vivre. (E. C., p. 31)

N'est-ce pas ici, à travers la référence au peintre chinois, une définition de la forme brève en écriture ? Nous y voyons dans tous les cas une métaphore de l'art d'écrire de Garcin, en un effet de mimétisme avec la peinture. Il est intéressant de s'arrêter sur le titre *Vidas*⁴⁷ que l'écrivain explicite à travers le premier exergue emprunté à Roubaud et extrait de son œuvre, *La fleur inverse* :

Les vidas des troubadours [...], forme brève en prose qui n'est ni biographie au sens postérieur, ni non plus nouvelle telle qu'elle se développera plus tard par le Décameron par exemple. On pourrait l'appeler la « vie brève ».

Il s'agit donc d'une forme empruntée à l'occitan du XIII^{ème} siècle. La référence aux troubadours est explicite si l'on considère ce mot étymologiquement : il provient du latin *tropus*, aujourd'hui trope, et désigne donc, par extension, « celui qui crée une forme dans la langue ». Il est ainsi fait référence à une forme, en même temps précisée

⁴⁷*Id.*

comme biographie romancée, et à un univers culturel. En effet, beaucoup de vies dans ce recueil renvoient à des personnages du Moyen-Âge.

Nous pouvons noter chez Garcin l'omniprésence, à travers ses deux recueils de *Vies* sur lesquels nous nous basons, de la forme brève, du latin *brevitas* signifiant la densité de la forme, l'aptitude à signifier tout en restant concis. Cette esthétique a donc une vocation inscriptionnelle ou mémorable. Il s'agit de marquer. Il suffit de comparer les fictions biographiques qui sont plus proches du roman de peintre, par leur épaisseur, et celles qui se distinguent par leur brièveté. Nous pouvons par exemple opposer *La course à l'abîme* de Fernandez et les *Rêves de rêves* de Tabucchi. Evidemment, la brièveté est très variable d'un auteur à l'autre, entre les *Vies* de Garcin dans *L'encre et la couleur* et celles de Michon à travers *Maîtres et serviteurs* ; mais nous avons une volonté commune de ne pas écrire quelque chose qui puisse s'apparenter, par sa forme, à une biographie.

De plus, chez Garcin, la forme brève est étroitement liée au discours discontinu. Nous pouvons en effet noter, dans *L'encre et la couleur*, l'usage de dispositifs de déliaison, tels les blancs typographiques ou la section en plusieurs chapitres dans les *Vies* suivantes « Les chiens de San Romano », « Vague-de-pierres » et « Piero ou le consentement ». Cette division en sections est une manière pour Garcin de signifier le passage du jour à la nuit ou d'une journée à l'autre, bref, l'atomisation du quotidien sans pour autant en restituer la globalité, il s'agit seulement de le figurer. De la même manière, dans ses *Portraits imaginaires*, Pater a recours au discours discontinu à travers la forme épistolaire justifiée par la rédaction d'un journal. Cependant, la différence est importante car Pater joue le faux quant à la forme en nous faisant croire aux « Extraits d'un vieux journal » (*P. I.*, p. 1), préfigurant l'intimité et l'authenticité d'une vie ou de ses morceaux choisis. Nous ne relevons aucun marqueur de fictif. Garcin, lui, impose des dispositifs de déliaison qui rendent encore plus cruelle l'atonie des journées de Lorenzo car nous nous attendons, d'une section à l'autre, à un changement. Ainsi, dans « Les chiens de San Romano » :

Ces pensées le fâchèrent, et il résolut de rentrer. D'ailleurs le soleil commençait à décroître et les nuages à s'amonceler. L'orage menaçait. Il atteignit le seuil de sa maison sous les premières gouttes, dans une obscurité de Jugement Dernier.

II

Chez lui il alluma le feu et resta de longues secondes assis face au crépitement de l'âtre. (*E. C.*, p. 62-63.)

Nous voyons ici que Garcin mime, par une écriture extrêmement hachée, les mouvements de pensée du personnage à travers la description du temps. Le second exergue de ce recueil, emprunté à Georges Perros, permet à Garcin de justifier la fragmentation de son œuvre, qui renvoie nécessairement à sa forme qui n'est close qu'en apparence mais ouverte au niveau du sens :

La peinture est partout - contacts avec le monde alentour, et qui se définissent peu à peu comme autant de chaleureux rendez-vous entre l'œil, le frémissement, l'âme absolue d'un homme, et cette formidable énigme, qui reste ouverte à un point érotique, aveuglante d'évidence, mais dont on ne peut capter, au mieux, que des bribes, des fragments de réponse : la vie.

Nous pouvons déceler l'utilisation du fragment dans *L'encre et la couleur*, notamment à travers l'épigraphe emprunté à Borgès pour la *Vie* de Piero della Francesca. Au lecteur de donner sens à ce fragment détaché en le joignant à la dernière *Vie*. C'est là toute la différence entre Pater et Garcin. Il n'est jamais question chez Pater de lacunes ou de mystère. En effet, l'incomplétude de la *Vie* de Watteau est justifiée par le terme « extraits » qui implique un tri préalable. Il y a donc chez cet écrivain une mise en scène justifiant la forme. Garcin, lui, revendique cette forme au seuil de son ouvrage, comme si celle-ci impliquait un code de lecture, une manière de voir. Il y a ici un rapport entre la forme de l'écriture et le dessein de l'œuvre, comme si le fait d'écrire une *Vie* pouvait requérir un régime textuel spécifique. Au lecteur, dès lors, de réunir les *membra disjecta* de Lorentino par sa réflexion. Garcin aura ainsi été fidèle à l'étrangeté de l'homme et de sa vie. C'est là également la concurrence entre deux lectures chez les biographes : une sur la formulation de vérités générales, les *topoi*, et l'autre privilégiant la connaissance et l'invention du singulier.

2.2.2. L'art du mystère

La critique d'art, comme du reste la critique littéraire, consiste fondamentalement - par le regard féroce qu'elle porte sur le texte, fût-il littéraire ou pictural - à supprimer le mystère, alors qu'il constitue une composante essentielle, peut-être primordiale de l'œuvre d'art⁴⁸.

Antonio Tabucchi.

Nous comprenons mieux, à la lumière de cette discontinuité du discours, l'usage que fait Garcin de ces « images insaisissables », qui « entretiennent le mystère et créent le désir », comme le précise Ma Yuan (*E. C.*, p. 41). Il s'agit moins de dire que de suggérer, d'accrocher davantage par le non-dit que par le signifié. Nous pouvons peut-être à ce propos voir, à travers la *Vie* de Pisanello intitulée « La pointe Pisanello »⁴⁹, une métaphore de l'art d'écriture de Garcin. Il y a là un effet de mimétisme entre le dire et le peindre. Cette *Vie* propose une réflexion sur l'art du trait extrêmement ciselé, fin et minutieux, du graveur de médailles. Comme Pisanello, Garcin travaille sur le profil et la pointe. A travers le profil, il faut peut-être voir l'art de l'esquisse, car le profil est le découpage de la personne médaillée, qui implique également celui de la ressemblance. C'est donc, tout comme la forme brève, l'art de représenter un homme en quelques ciselures. La pointe pourrait, à la lumière de l'écriture, être interprétée comme ce même art de la pointe, ou *argutia*, dans le modèle épigrammatique, qui clôt une phrase en une pensée ingénieuse. Garcin résume cet art en quelques phrases :

Le trait est ferme, nerveux, sur le blanc de la feuille. L'œil est sans cesse accroché. Comme face à ces ponts crénelés sur fond de crépuscule ; ou devant les remparts féodaux qui découpent leur silhouette hérissée sur un fond d'Alpes dressées haut. C'est un monde de nerfs, une pointe, un goût sec du détail. (*E. C.*, p. 87)

Garcin évoquera encore, plus loin, cet « espace qui révèle des potentialités inédites, qui regorge de secrets que la nature ignore » (*Ibid.*, p. 91). Il fait se rejoindre ici, à travers ce même « mystère de l'espace », l'art du profil tel que le pratique Pisanello, et celui des perspectives par Uccello.

⁴⁸ In Antonio Tabucchi, *l'atelier de l'écrivain. Conversation avec Carlos Gumpert*. (ici p. 108)

⁴⁹ *Id.*, *L'Encre et la couleur*, p. 87-91.

Dans cette volonté de ne pas tout dire se cache également un refus de la systématisation. En effet, la disposition est volontairement fragmentée et, si Garcin accepte de nous donner les éléments d'un savoir sur ces artistes, il se refuse à fournir une théorie d'ensemble qui les relierait. Au lecteur donc d'interpréter s'il le souhaite. C'est là toute la différence entre Pater, d'un côté, et des biographes comme Michon ou Garcin de l'autre, qui se refusent à proposer une interprétation de la vie des peintres. C'est à travers la fiction qu'ils nous donnent une esquisse de leur point de vue.

Nous avons donc montré la nécessité de l'invention d'une forme apte à signifier l'homme biographé dans sa singularité. Cette recherche est théorisée par Marcel Schwob⁵⁰ en 1896. Dans la *Préface*⁵¹ à ses *Vies imaginaires*, cet écrivain théorise pour la première fois l'affranchissement de la biographie par rapport à l'histoire, sans pour autant passer à la fiction pure. Schwob met en place une problématique basée sur l'art du Particulier et de l'Imaginaire :

L'art du biographe consiste justement dans le choix. Il n'a pas à se préoccuper d'être vrai ; il doit créer dans un chaos de traits humains. [...] le biographe trie de quoi composer une forme qui ne ressemble à aucune autre. (*Ibid.*, p. 16)

Son souci est de distinguer la biographie telle qu'il la définit de la biographie historique et de son arrière-plan positiviste, contre lequel il réagit. Il cherche donc à redéfinir l'Art, contre la doctrine classique selon laquelle il doit être la représentation d'une forme universelle. Il y a une revendication esthétique très forte, de la part de Schwob, de l'écriture du particulier, de l'unique. L'« idéal du biographe » est pour lui de retrouver la singularité inscrite dans une temporalité :

Le peintre Hokusai espérait parvenir, lorsqu'il aurait cent-dix ans, à l'idéal de son art. A ce moment, disait-il, tout point, toute ligne tracés par son pinceau seraient vivants. Par vivants, entendez individuels. Rien de plus semblable que des points et des lignes : la géométrie se fonde sur ce postulat. L'art parfait de Hokusai exigeait que rien ne fût plus différent. Ainsi l'idéal du biographe serait de différencier indéfiniment l'aspect de deux philosophes qui ont inventé à peu près la même métaphysique. (p. 11)

⁵⁰ Schwob, Marcel. *Vies imaginaires*. Paris, 1998 : Editions Gallimard, Collection « L'imaginaire ». 183 p.

⁵¹ *Ibid.*, p. 9-17.

Nous voyons ici comment la forme, le sujet choisi et la manière de le faire évoluer dans un espace-temps sont liés. Schwob parle encore de « l'image d'une petite chenille aperçue une fois à une heure particulière du jour » (p. 10). L'art du biographe réside donc dans le choix à travers le refus de l'exhaustivité, la recherche d'une forme et l'aptitude à saisir la singularité de chaque biographé.

Il se dessine alors une spécificité de la fiction biographique à travers le refus du lien avec le collectif et les idées générales. Cependant, cette définition pourrait correspondre à toute fiction biographique d'artiste, qu'elle s'intéresse à un peintre, à un musicien ou à un homme de lettres. Nous devons donc chercher une spécificité de la fiction biographique de peintre. Celle-ci ne résiderait-elle pas, logiquement, à travers la présence de la peinture restituée par l'écriture ?

Chapitre 3 : la peinture

3.1. Le visible prend le relais du dicible puis devient porteur de récit

3.1.1. Tabucchi : la peinture propose un récit en germe

Dans sa communication ayant pour objet *Les Entretiens* de Félibien, René Démoris⁵² montre, à partir de l'exemple du peintre Dominiquin du sixième *Entretien*, les lacunes d'un exposé qui serait uniquement théorique. Il pose alors cette interrogation fondamentale : « Le « savoir » du peintre, le plus précieux du moins, est-il d'ordre verbal ? La question ne peut-elle s'étendre au champ du dessin et de la couleur ? ». Il poursuit en disant que « à tâcher de saisir le noyau obscur de la création », mieux vaut rapporter « les tribulations d'un corps ou des paroles qui n'ont pas nécessairement pour objet la peinture, mais disent au moins quelque chose de celui qui la fait ».

A travers ces paroles se manifeste un intérêt pour le particulier, comme le préconise Schwob, et un rejet des spéculations théoriques au profit d'une description de l'artiste. Nos écrivains montrent un réel intérêt pour un domaine d'érudition mais ne proposent pas d'exposé théorique, exception faite de Pater. Il leur faut trouver le moyen d'amener leur appréciation esthétique sans pour autant cloisonner le récit. C'est donc le plus souvent à travers la description des peintures, ou *ekphrasis*, que se pose le regard de l'écrivain.

Pour laisser la place à cette nécessaire description, le visible prend souvent le relais du dicible. Ainsi, dans le rêve de Caravage, Tabucchi concentre son récit à travers la description d'une toile. Il y a identification entre les deux. La toile choisie, il s'agit de la *Vocation de Saint Matthieu*, devient dès lors biographique, dans le sens où le récit de rêve que nous propose Tabucchi, pouvant se constituer en récit de vie, lui est intrinsèquement lié. Ce tableau de Caravage nourrit l'élaboration du personnage du peintre et également celle du récit. En effet, la trame narrative est fidèle à la composition du tableau : de gauche à droite, le récit mime le parcours de lecture du spectateur devant le tableau de Caravage, découvrant d'abord la table aux joueurs puis l'arrivée du Christ. Sur le tableau, les pieds du Christ sont déjà levés comme pour partir,

⁵² Démoris, René. « Félibien : biographie, théorie et histoire dans les Entretiens ». P. 179-193. (ici, p. 188). In *Les « vies » d'artistes*.

Peinture de Caravage La vocation

Tabucchi prolonge ce tableau en l'entraînant de sa plume « dans une ruelle louche » (*R. D. R.*, p. 60) avec Caravage. Là où Caravage a peint un récit dramatique sans paroles, Tabucchi invente un dialogue et une histoire tout en restant fidèle aux expressions des personnages sur le tableau. La principale invention de Tabucchi illustre l'une des figures récurrentes du rêve. Il s'agit d'un double déplacement, consistant à mettre Michelangelo Merisi à la place du célèbre Levi, et un « client quelconque » à la place de Levi. Ainsi, Caravage est pris dans sa propre toile, se fantasmant en l'un de ses personnages, un collecteur d'impôts.

Michelangelo Merisi était dans une taverne, il jouait à l'argent. [...] Et lui, il n'était pas Michelangelo Merisi, mais un client quelconque, un malandrin. (*R. D. R.*, p. 59)

Montrons à présent la fidélité de Tabucchi au Caravage : le mouvement de recul de Levi sur le tableau est particulièrement frappant, il se désigne lui-même de la main gauche face à l'injonction du Christ comme pour s'assurer « Qui ? Moi ? » tandis que sa main droite reste posée sur les pièces qu'il était en train de compter avant l'arrivée du Christ. Tabucchi illustre cette hésitation à travers les interrogations constantes de Caravage qui jalonnent cette nouvelle : « Moi ? demanda avec stupeur Michelangelo Merisi », tout en nous montrant le personnage en permanence rattrapé par ses habitudes de malandrin : « Michelangelo Merisi baissa la tête et regarda l'argent sur la table ». Là où Caravage profite du caractère fondamentalement statique de ce mode d'expression qu'est la peinture pour rendre tangible l'indécision caractéristique des hommes confrontés à un ordre ou à un défi avant de passer à l'action, Tabucchi se sert du mode d'expression mobile qu'est le récit mais son but n'est pas d'illustrer l'indécision. Nous avons en effet un « prolongement » du tableau car Tabucchi le prend comme point de départ pour illustrer les faits et gestes de Caravage, mais également pour le montrer avec humour accompagné d'un Christ dans des endroits peu recommandables. C'est une manière de mettre en relation les deux hommes, Caravage et sa complaisance à fréquenter la lie de la société - Fernandez insiste largement sur ce choix -, et Jésus, s'intéressant comme toujours aux personnes infréquentables. Le décor de la toile est planté par Tabucchi, fidèle à Caravage en ce qui concerne le lieu, et laissant la fiction déborder la toile quant à l'identité de ces hommes. Dieu arrive dans une « taverne » où les hommes sont des « crapules » et où certains sont « ivres ». Caravage « était en train

de blasphémer le nom du Christ, et il riait » (*R. D. R.*, p. 59) Cette description révèle l'atmosphère secrète et trouble de la toile, rendue par le clair-obscur.

Nous sommes face à une invention hybride de Tabucchi - nous retrouvons ainsi l'une des propriétés constantes de la fiction biographique de peintre : son hybridité - qui consiste à conjuguer *ekphrasis* et récit. C'est de la description de l'œuvre que naît la fiction, en un mouvement analogue au rapport entre les emprunts aux biographies traditionnelles et l'invention. Nous pensons ici à Pascal Quignard⁵³ qui écrit que :

La peinture ancienne est un récit de poète, condensé en image. Simonide disait : « La parole est l'image (*eikôn*) des actions. » L'instant éthique est la « parole muette » de l'image. Pour le dire en grec la *zôgraphia* (l'écriture du vivant) est de l'intrigue qui s'est tue en se concentrant dans l'image, qui parle - ajoutait Simonide - en se « taisant » (*siôpôsan*).

Ainsi la peinture appellerait naturellement un récit. L'une des inventions de Tabucchi consiste à faire se mouvoir le peintre tel qu'il se rêve. Nous sommes face à un véritable cahier d'esquisses de Caravage, personnage qui tour à tour joue, mange, rit, urine, vomit puis se nettoie la bouche. Ainsi :

Le garçon du bistrot apporta un plat de haricots et du vin. Michelangelo Merisi se mit à manger et à boire. (*R. D. R.*, p. 60)

A travers ces différents exemples, nous pouvons observer la focalisation du rêve, de manière récurrente, sur la bouche et les mains. Nous avons en effet un va-et-vient incessant entre la « main tendue du Christ », immobile, et les mains coupables, papillonnantes de Caravage :

Autour de lui, personne ne bougeait, lui seul remuait mains et bouche comme un fantôme. (*R. D. R.*, p. 60)

Ses mains se font ici synecdoque du péché, symbolisant tour à tour le viol et le meurtre : « J'ai violé, dit-il, j'ai tué, je suis un homme qui a du sang sur les mains » (*R. D. R.*, p. 60). Chacune des interventions de Caravage fonctionne à la manière d'un *leitmotiv* : « Je suis un pêcheur », manière de montrer avec humour l'écart entre les sujets traités

⁵³ Quignard, Pascal. *Le sexe et l'effroi*. Paris, 1994 : Editions Gallimard, Collection Folio. 356 p. (ici p. 60).

par Caravage et la vie qu'il menait ; ainsi derrière l'apparente diversité des actions de Caravage et du Christ, nous nous rendons finalement compte du statisme des personnages. Nous avons en effet une sorte d'alternance de « zoom » : le Christ et son doigt levé d'un côté, Caravage répétant qu'il est un pêcheur de l'autre. Ceci permet à Tabucchi de rendre à son récit le primat visuel du tableau de Caravage.

Cette impression de statisme est également due à l'absence de communication entre les deux personnages, renvoyant à la logique du rêve mais également à celle de la peinture. C'est un véritable dialogue de sourds, typique des rêves, qui se livre entre eux :

Dieu, pourquoi me cherches-tu ? demanda Michelangelo Merisi au Christ. Le fils de l'homme le regarda sans répondre. (*R. D. R.*, p. 60)

La sensation de discordance pour le lecteur est omniprésente entre les actions de l'un et celles de l'autre, par exemple, après l'intervention du Christ précisant qu'il a mal aux pieds à force de marcher, nous n'avons pas de remarque de Caravage mais seulement ses actes : « Michelangelo Merisi était en train de vomir, appuyé à l'angle d'un mur » (*R. D. R.*, p. 61). Serait-ce une manière pour Tabucchi de nous dire que peu importe le dialogue que se livrent ces deux-là ? Si nous suivons cette hypothèse, ce serait le moyen pour lui de renforcer le visuel, dans ce rêve, en montrant le peu d'intérêt du dialogue. Enfin, en tant qu'écrivain, il laisse ainsi à la peinture la place qui lui revient de droit puisque c'est elle qui l'a inspiré, et renoue avec cette contingence qu'évoque l'« *Ancienne chanson chinoise* » placée en exergue, soulignant l'opération réflexive :

Sous l'amandier de ta femme, lorsque la première lune d'août surgit de derrière la maison, tu pourras, si les dieux sourient, rêver les rêves d'un autre. (*R. D. R.*)

L'œuvre est donc toute entière liée à la contingence, dépendant du sourire d'un dieu, autrement dit de trois fois rien, du hasard. Nous pensons ici à la *Note*, elle aussi pétrie de la volonté de faire de ces récits des récits de rien en les dévalorisant et en en revendiquant l'incomplétude :

Je me rends pourtant compte que ces récits de substitution, imaginés par un nostalgique de rêves ignorés, ne sont que de pauvres suppositions, de pâles illusions, d'improbables prothèses. (*R. D. R.*)

Cependant, l'absence de dialogue est comblée par le regard, intense, du Christ auquel Caravage essaie en vain d'échapper, nouant la relation entre les deux personnages et répondant ainsi magistralement à l'œuvre picturale qui n'est que tension visuelle. Ainsi :

Le visage du Christ demeurait inflexible, il n'y avait pas moyen d'y échapper [...] Michelangelo Merisi baissa la tête. (*R. D. R.*, p. 60)

Tabucchi s'inspire d'une peinture par définition figée et en fait un récit mobile mais il restitue, à travers le rêve et l'absence de communication, l'immobilité du pictural et son silence. Il ne reproduit pas le tableau de Caravage mais lui reste fidèle dans la mesure où il rend les différentes attitudes des personnages, puis cherche plutôt à le poursuivre en le détournant de manière originale. Là où l'effet dramatique était justement lié à la suspension de toute l'action sous le choc de l'apparition inattendue du Christ et de son appel impératif, il rend compte de l'incertitude de Caravage tout en prolongeant le récit selon son goût, remplaçant l'aspect fini et systématique du tableau par la vision décomposée de Caravage en action. Nos biographes ont-ils tous le même rapport à la peinture ?

3.1.2. Fernandez et Tabucchi : deux démarches opposées

Il est très intéressant de comparer ces *ekphrasis* de Tabucchi à celles de Fernandez puisqu'elles concernent le même peintre. Observons la manière dont celui-ci réussit à intégrer l'*ekphrasis* de la *Vocation de Saint Matthieu*, sans pour autant cloisonner la fiction, mais en l'intégrant directement à celle-ci ; la description de la toile donnant matière à l'invention et réciproquement. L'une relance en permanence l'autre. Cette description est également le moyen pour Fernandez d'introduire, tout en opérant un « lissé », ses connaissances sur la peinture de Caravage, notamment les techniques utilisées par le peintre.

Quand tout le monde fut prêt, j'installai les divers personnages. Lévi, le collecteur d'impôts, est assis à une table avec ses quatre assistants dans la pièce sombre qui leur sert de bureau. Le Christ entre par la droite, accompagné de saint Pierre. Il étend le bras droit et pointe l'index. Lévi et deux de ses aides se tournent vers les visiteurs. Quoique surpris par le geste du Christ, ils se montrent disposés à entendre son appel. Les deux autres, penchés au-dessus de la table, continuent à compter les pièces

d'argent, sans se rendre compte que le Sauveur est parmi eux. La décoration de la chapelle Contarelli étant dédiée à l'heureuse conversion d'un hérétique, je devais souligner un des points essentiels qui opposent la vraie doctrine à la religion réformée. Le cardinal Del Monte, selon son habitude, m'avait fait un petit cours de théologie. [...] Ce programme par trop aride, comment l'illustrer par une image concrète ? Bien m'en prit de relire, avant d'entamer mon travail, la bulle pontificale d'absolution, dont le cardinal, par acquit de conscience, m'avais procuré une copie. J'ai découvert dans le texte du pape, sans penser aucunement que je trouverais sous la plume de Sa Sainteté des conseils techniques pour mon art, ce qui allait devenir un de mes procédés favoris.

« Nous considérons avec émerveillement, disait Clément VIII en s'adressant au roi de France, la surabondance de la Grâce divine sur ta conversion, et une profonde admiration nous saisit, quand nous voyons comment, de la plus dense obscurité des erreurs et des hérésies, comme du gouffre sans fond du mal, tu es venu à la lumière de la vérité, par l'acte tout-puissant de la main droite du Seigneur. »

« De la plus dense obscurité... », « venir à la lumière... », « par la main droite du Seigneur... » Je me répétais ces mots et tout à coup je compris : à qui d'autre qu'un peintre étaient-ils par nature destinés ? Ex imis tenebris... Lux veritatis... : adoptant à la lettre cette métaphore, j'ai attribué à la lumière le premier rôle dans la composition et le mouvement de mon tableau. Jaillie du côté droit, tombant en biais vers la gauche, oblique comme le rayon d'un phare, rasante comme le jour qui se lève, c'est la lumière qui agit sur une partie des personnages avec une force magique ou au contraire repousse dans l'ombre ceux qui s'obstinent à ne pas la voir. [...] Personne avant moi n'avait utilisé la lumière comme personnage central d'une scène peinte. Je venais d'inventer le clair-obscur. Cette trouvaille n'a pas seulement eu d'immenses conséquences pour la peinture : elle m'aida à éluder la jalousie de Mario. Des quatre modèles choisis pour être les assistants de Lévi, l'un était un vieillard chauve à lunettes, les trois autres des jeunes gens bien faits et agréables. Il ne fit mine de s'inquiéter ni de celui que je peignis de dos, ni de celui que frappe en plein le rayon latéral, joli garçon pourtant, mais avec je ne sais quoi de timide et de fade. Un seul, Andrea, donnait de l'ombrage à Mario, qui connaissait mes goûts. Je décidai qu'il resterait dans une semi-obscurité, à l'extrémité de la table. On ne verrait de son visage, penché sur les pièces d'argent, que le bout du nez et du menton sous la masse de ses cheveux noirs retombant comme un casque sur ses yeux. Il me coûta de renoncer à peindre plus en détail le charme piquant de cette petite canaille. Je fus dédommagé de ce sacrifice par l'air soulagé de Mario.

Autre innovation qui donne un prix particulier à ce tableau : la disparate des vêtements et des accessoires. Deux époques distantes de seize siècles cohabitent. Le Christ et saint Pierre, nu-pieds et nus-tête, endossent des tuniques semblables aux laticlaves des anciens Romains. Le collecteur d'impôts et ses assistants portent des habits contemporains, hauts-de-chausses, pourpoints, gilets brodés, chapeaux à plumes, comme c'en était la mode à Rome de mon temps. Ils sont chaussés de souliers marchandés par Mario à un revendeur du Corso. (C. A., p. 310-314)

Nous pouvons noter plusieurs points fondamentaux, dans notre optique comparatiste. Observons la progression de la description : Fernandez commence par une *ekphrasis* formelle, à travers laquelle il présente les principaux personnages du tableau et leur position. S'ensuit une invention pure du texte dont la lecture aurait permis à Caravage

l'invention du *chiaro-scuro*, ceci nous montre que la fiction de Fernandez réside essentiellement dans la capacité de celui-ci à être romanesque afin d'atteindre la théorie qu'il vise à travers ses fictions biographiques. Enfin, et c'est le plus important, Fernandez décrit ensuite la toile en justifiant, à travers la jalousie de Mario, relevant de la fiction, les positions des personnages et le choix de Caravage de laisser certains dans l'ombre et de placer les autres face à la lumière. Il n'y a jamais de remise en cause de la fiction à travers sa revendication, contrairement à Tabucchi qui place en position liminaire sa réflexion sur le caractère fictif de ses rêves.

Tabucchi accordait beaucoup d'importance à l'illustration de l'indécision caractéristique de Lévi pour évoquer cette toile. Fernandez, lui, n'insiste nullement sur cette apparence des personnages du tableau :

Lévi et deux de ses aides se tournent vers les visiteurs. Quoique surpris par le geste du Christ, ils se montrent disposés à entendre son appel.

Nous voyons là à quel point les intentions peuvent être différentes à travers la description d'une même toile, et surtout le fait que le recours à la description de la peinture n'est pas gratuit chez Fernandez, il utilise celle-ci comme faire-valoir de sa fiction. La toile n'a pas du tout la même place chez Tabucchi puisqu'elle est consubstantielle à la fiction. Il réussit à changer la nature-même de cette toile, de figée elle devient mobile grâce au récit qu'elle génère. Cette toile chez Fernandez reste une œuvre à laquelle celui-ci fait référence car elle lui permet d'imaginer un comportement pictural et une attitude, dans la vie de couple, de Caravage. Fernandez nous donne en effet à voir un peintre scrupuleux et lecteur des textes saints afin d'illustrer son propos. De plus, il peint Caravage dans un certain comportement amoureux, soucieux de faire régner le calme dans son couple et prêt pour cela à peindre les hommes qui lui plaisent autrement qu'il aurait aimé le faire, et donc soumis à Mario et à la tranquillité de son couple. Ce n'est pas tellement l'invention d'un comportement de Caravage dans sa vie amoureuse qui nous fait nuancer nos propos concernant Fernandez. Nous trouvons gênant le fait d'établir des liens de causalité entre la démarche picturale de Caravage et sa vie privée, sans apporter une quelconque nuance métalittéraire, comme le fait par exemple Tabucchi en présentant ses récits, à travers le titre même, comme fruits d'un pur travail d'imagination. La démarche de Fernandez a ceci de déroutant qu'elle ne signale rien sur elle-même à son lecteur, aucun code de lecture n'étant donné. Elle peut

donc assez rapidement se faire impérieuse et il est difficile en tant que lecteur de conserver sa vigilance en gardant à l'esprit le fait qu'il s'agit d'une fiction. Fernandez profite de la pauvreté des sources biographiques concernant la vie de Caravage pour nous imposer, en quelque sorte, sa propre mythologie du peintre intimement liée à la sienne. La peinture de Caravage se fait donc psychologisante pour Fernandez puisqu'il la lit à la lumière de la psychobiographie, reconstituant la vie de Caravage à la lumière de son œuvre, mais également à la lumière de son mythe personnel car la peinture de Caravage flatte les goûts de l'écrivain et lui permet d'exposer un manifeste esthétique. Mais quel autre rapport la peinture peut-elle avoir à la psychologie ?

3.2. Contamination de l'*ekphrasis*

3.2.1. La peinture contre la psychologisation

Toute biographie pose nécessairement la question de la psychologie. Se proposant de raconter un homme, elle est amenée à s'interroger sur sa subjectivité et se voit, par là-même, souvent contrainte à la psychologie, qu'elle le veuille ou non. La question de la psychologie est d'autant plus prégnante que le biographé présente une maladie mentale, à l'instar de Goya. Tabucchi nous offre un rêve de ce peintre au cours duquel il nous le présente à la recherche du sens de sa peinture et de lui-même. Il est intéressant d'étudier la lecture en recueil de *Rêves de rêves* car ce rêve offre un principe de continuité avec le rêve suivant, fonctionnant par la reprise d'un même thème. Il s'agit du rêve de Coleridge dans lequel l'idée de folie est reprise par celle du délire, les deux *incipit* présentant un parallélisme :

La nuit du premier mai 1820, alors que sa folie intermittente le visitait, Francisco Goya y Lucientes, peintre et visionnaire, fit un rêve. (*R. D. R.*, p. 65)

Une nuit de novembre 1801, dans sa maison de Londres, en proie au délire de l'opium, Samuel Taylor Coleridge, poète et opiomane, fit un rêve. (*R. D. R.*, p. 71)

Ainsi, l'idée de folie se trouve amenée par le rêve de Goya à travers l'*incipit* qui propose des données ancrées dans la réalité, excepté la date du rêve. Nous nous référons également à la section qui clôt ce recueil, composée de notices biographiques conçues

comme des articles de dictionnaire, donc relevant d'une certaine objectivité. Tabucchi y écrit que :

La folie lui rendait sporadiquement visite. (*R. D. R.*, p. 150)

Nous devons donc nous attendre à une recherche de concordance entre cette notice et le rêve de Goya. De plus, par rapport à la vie du rêveur, la date du rêve indique qu'il s'agit de la dernière période de la vie de Goya, ce qui évoque pour tout lecteur averti la période des « peintures noires » dues aux visions hallucinées du peintre. Le rêve est donc, sans son contenu, déjà signifiant par l'ordre de composition et par sa date. Comment évoquer cette folie sans tomber dans un travers romanesque et psychologique ? Tabucchi a recours aux peintures. Si nous reprenons à Freud son principe de base selon lequel tout rêve est la satisfaction d'un désir, le rêve de Goya illustre le plaisir narcissique puisqu'il permet au rêveur de rencontrer son œuvre. La puissance d'évocation de l'image est frappante dans la mesure où ce rêve est tout entier structuré par les six visions de Goya correspondant à six de ses œuvres. Le rêve permet à l'artiste de rencontrer son double, à travers la confrontation avec l'un de ses autoportraits, ce qui peut être une manière de nous donner accès à la vérité du personnage. Nous allons suivre ce schéma pictural qui permet à Tabucchi, à travers un déroulement chronologique, de nous donner une image du peintre au fil de sa vie, chaque tableau pouvant se faire emblématique d'une période de l'existence de Goya. Nous allons le voir, les peintures sont évoquées sur le mode de la devinette ce qui allège les face à face entre Goya et ses toiles et empêche le lecteur de tomber d'emblée dans la gravité d'une réflexion psychologique.

La première vision à laquelle est confronté Goya est ainsi décrite :

Ils s'appuyèrent contre le mur et virent des soldats, éclairés par une lanterne, en train de fusiller des hommes. La lanterne était incongrue, dans ce paysage ensoleillé, mais elle donnait un éclairage bleuâtre à la scène. Les soldats tirèrent et les hommes tombèrent au sol, recouvrant les flaques formées par leur sang. (*R. D. R.*, p. 65-66)

Tabucchi mêle ici différentes réalités picturales en cherchant à expliquer la présence de la lanterne dans un paysage dont il avait auparavant spécifié que « le soleil était haut ». En effet, la première indication correspondait à la description d'une première toile et la lanterne est représentée dans un autre tableau. Cette impression d'invraisemblance est le

moyen pour Tabucchi de trahir son récit comme texte de fiction, « au sens de production imaginaire et non vécue, par le personnage rêveur, et production artificielle produite par le narrateur ou l'écrivain »⁵⁴. Cette absence de logique lui permet également d'ôter à la peinture son statisme et de lui conférer, par le biais du récit, une possible capacité d'évolution, de mobilité. Il se réapproprie les toiles de Goya à travers cette fiction elle-même née de la contemplation des œuvres. Nous l'avons souligné précédemment, le visible prend alors le relais du dicible. Pierre Michon évoque également cette progression au cours d'un entretien⁵⁵:

Et puis les peintres m'ont permis de transposer dans le registre du visible, donc de façon infiniment plus immédiate pour le lecteur, plus romanesque, ce qui était simplement du registre du dicible.

De la même manière chez Tabucchi, la vision du *Tres de Mayo*⁵⁶ vient prendre le relais du récit de la chute première. Le lecteur identifie assez rapidement la toile car il s'agit d'une des toiles les plus connues de Goya, et Tabucchi en isole les éléments picturaux frappants, tels la lanterne, menant donc à l'identification. Dans notre monographie⁵⁷ consacrée à Goya, Fred Licht insiste sur cette lanterne :

Une lanterne d'écurie perce l'obscurité menaçante de la nuit et cloue le groupe des rebelles madrilènes au mur d'exécution. (*Ibid.*, p. 100)

Goya restitue de la même manière la couleur jaune du mur, jaune particulièrement brutal dans cette toile et offrant un contraste d'une grande crudité au milieu de la nuit.

Peinture le parasol

⁵⁴ Nous utilisons ici les réflexions provenant d'un cours de licence donnée par A. M. Monluçon au cours de l'année 2003-2004. Celui-ci s'intitule « Biographies imaginaires, trois recueils » et s'organise autour des *Rêves de rêves* de Tabucchi, de *l'Histoire universelle de l'infamie* de J. L. Borgès, et des *Vies imaginaires* de M. Schwob.

⁵⁵ Entretien avec Marianne Alphant, Olivet, juillet 1993 in *L'œil et la lettre*, dossier de 12 pages publié par un groupement de libraires.

⁵⁶ Goya, *Tres de Mayo*, 1814. Huile sur toile. 268 x 347 cm. Madrid, Prado.

⁵⁷ Licht, Fred. *Goya*. Paris, 2001 : Editions Citadelles et Mazenod. 356 p.

Si cette toile correspond à la première vision de Goya, nous devons noter l'*ekphrasis* plus discrète qui ouvre ce rêve et n'est pas présentée comme une vision du peintre, mais davantage comme correspondant au déroulement de son rêve. Peut-être est-ce une manière pour Tabucchi d'évoquer en un sommaire les années de jeunesse de Goya.

Il rêva qu'il se trouvait sous un arbre avec l'amante de sa jeunesse [...] Son amante était assise sur une escarpolette, et lui la poussait dans le dos. Elle avait une ombrelle en dentelle, et elle riait d'un rire bref et nerveux. (*R. D. R.*, p. 65)

Cette description fait directement écho à *L'Ombrelle*⁵⁸. Fred Licht souligne dans son ouvrage les principales caractéristiques de cette toile, tout d'abord « l'audace et l'impudence de la scène ». En effet, « les personnages se savent observés et regardent en retour dans une brusque rencontre avec la réalité. La situation nous est imposée, nous sommes des participants directs ». De la même manière, Tabucchi nous fait entrer brusquement dans cette scène de galanterie, restituant ainsi le face à face visuel du spectateur confronté à l'œuvre. Licht insiste également sur « le sourire de coquetterie de la jeune fille marqué d'une impertinence : n'est-ce pas de nous qu'elle rit ainsi malicieusement ? » Tabucchi traduit par les mots cette sensation et cette interrogation visuelles : « elle riait d'un rire bref et nerveux ». Cette scène nous fait étrangement penser à une scène mythique et idéale provenant de la Bible, peut-être une parodie du paradis dont tombent, amants déçus, Goya et son amante, avant de se retrouver confrontés à l'horrible vision du *Tres de Mayo* :

Puis elle tomba sur le pré, et il la suivit en dégringolant la pente. Tous deux roulèrent à flanc de coteau, jusqu'à ce qu'ils arrivassent à un mur jaune. (*R. D. R.*, p. 65)

La deuxième vision de Goya représente *Saturne dévorant ses enfants*⁵⁹, scène des peintures noires.

⁵⁸ Goya, *L'ombrelle*, 1777. Huile sur toile. 104 x 152 cm. Madrid, Prado.

⁵⁹ Goya, *Saturne dévorant ses enfants*, vers 1820 -1823. Peinture murale à l'huile marouflée sur toile. 143,5 x 81,4 cm. Madrid, Prado.

Goya : saturne

Voici la description qu'en donne Tabucchi :

Et à leur place apparut un horrible géant qui était en train de dévorer une jambe humaine. Il avait les cheveux sales et le visage livide, deux filets de sang lui coulaient aux commissures des lèvres, ses yeux étaient voilés, et pourtant il riait. (*R. D. R.*, p. 66)

Tabucchi, à la différence de Michon par exemple, n'opte pas pour la description poétique ou métaphorique de la toile ; ce qui prime, c'est avant tout le choc visuel qu'il cherche en permanence à restituer, notamment par l'évocation des couleurs « livide » et « sang », renvoyant respectivement au jaune du soleil, du mur et de la lanterne, et au rouge marquant la crudité de la scène. Mais ce qui importe également, c'est, d'une manière récurrente dans ces rêves, le détail trivial dans sa banalité, renforcé par le ton anodin qu'utilise Tabucchi : « Il avait les cheveux sales » ; dans cette atroce scène mythologique de cannibalisme, ce détail proféré sur le ton neutre de la description objective ne peut que marquer le lecteur. Ceci montre tout ce que l'*ekphrasis* peut avoir d'intime, dans la mesure où elle est le fruit du regard de l'écrivain. De plus, c'est le moyen pour Tabucchi d'évoquer symboliquement une période de la vie de Goya, sans pour autant sombrer dans le pathos. C'est en cela que le recours à la peinture permet d'éviter la psychologisation directe.

La troisième vision correspond à « une vieille » :

C'était une mégère édentée, à la peau de parchemin et aux yeux jaunes. (*R. D. R.*, p. 66)

S'agit-il ici d'un des personnages des *Vieilles*⁶⁰, où la maîtresse est hagarde et édentée ? Nous n'avons pas trouvé d'œuvre y faisant immédiatement référence comme pour les deux précédentes. En tout cas, c'est là encore la dimension visuelle qui prime avec, à nouveau, le jaune, renforcé par la couleur de « parchemin ». De la même manière, la vision suivante consiste en :

un petit chien enseveli dans le sable, et dont seule la tête dépassait. (*R. D. R.*, p. 67)

Le chien

⁶⁰ Goya, *Les vieilles*, vers 1810-1812. Huile sur toile. 181 x 125 cm. Lille, Musée des Beaux-Arts.

Nous reconnaissons la toile intitulée *Le chien*⁶¹, scène des peintures noires. Fred Licht dit de cette peinture qu'il s'agit de « la plus éloquente et la plus éloquemment succincte des peintures noires », nous nous ne voyons en effet « que la tête dressée de l'animal ». Il insiste également sur le fait que les trois quarts de la peinture ne représentent qu'un espace de couleurs fondues ; là encore, derrière l'animal, c'est le jaune qui domine. Tabucchi exprime le néant que nous ressentons face à cette toile : « et dont seule la tête dépassait », mais il n'y a pas de volonté de sa part de nous communiquer l'angoisse à laquelle nous nous attendrions face à des scènes des peintures noires ; c'est plutôt le désir de nous faire deviner, à travers des indices visuels marquants et objectifs dans la mesure du possible, de quelle toile il s'agit. Ce jeu de devinette n'affaiblit pas pour autant la portée émotionnelle de l'œuvre peinte, mais ce n'est pas l'angoisse qui se manifeste immédiatement à nous, lecteur.

Le rêve est noué par la structure répétitive consistant en un face à face entre Goya et sa vision, à laquelle il demande de se nommer. Il lui pose à chaque reprise cette même question : « Qui es-tu ? », suivie de la réponse puis de la disparition de la vision : « Francisco Goya fit un pas en avant et brandit son pinceau. [...] [la vision] disparut et à sa place [nouvelle vision] ». Notre questionnement face aux visions de Goya et aux toiles qu'elles représentent font écho à l'interrogatoire auquel Goya soumet chacune de ses visions. Nous pouvons dire qu'il s'agit de devinettes en nous fiant aux indices que l'auteur nous lance, implicitement. Il choisit en effet chaque fois, pour décrire les visions de Goya, de nous donner l'allure des personnages peints, à travers des détails frappants visuellement et qui nous évoquent directement leur figure. Tabucchi n'a pas choisi de scènes à plusieurs personnages, comme dans *La noce*⁶² par exemple ; il y a donc une volonté de focalisation sur les figures et leurs expressions. Ainsi, pour *L'Ombrelle*, c'est « le rire bref et nerveux » qui nous évoque le sourire curieux de la jeune fille sur la toile. Pour *Saturne dévorant ses enfants*, c'est encore l'insistance sur la bouche et sur son attitude : « et pourtant il riait » ; nous avons encore une description de la bouche de la vieille « édentée » et de ses « yeux jaunes », et une focalisation sur la tête du chien. Quant à la dernière vision, celle du vieillard, c'est à son visage que nous nous trouvons confrontés : « flasque et malheureux ». Il s'agit ici d'un des autoportraits

⁶¹ Goya, *Le chien*, vers 1820-1823. Peinture murale à l'huile marouflée sur toile. 266 x 123 cm. Madrid, Prado.

⁶² Goya, *La noce*, 1791-1799. Huile sur toile. 269 x 396 cm. Madrid, Prado.

Goya autoportrait

de Goya, peut-être l'*Autoportrait avec le docteur Arrieta*⁶³. Enfin, le lien entre le *Tres de Mayo* et les autres visions est tissé par les couleurs : ce sont le jaune du « paysage ensoleillé » et le rouge des « flaques formées par leur sang », nous avons ensuite le « visage livide » et les « deux filets de sang », puis « la peau de parchemin » et « les yeux jaunes », évoquant le « sable » dans lequel se trouve le chien et faisant écho au « mur jaune ». Avec l'évocation insistante de la couleur jaune, la mort est convoquée, le danger est présent.

Tabucchi évite le pathos dans la mesure où, alors que chaque vision a pour nom un sentiment angoissant - désillusion, désespoir, et, enfin, Francisco Goya y Lucientes -, nous ne sommes pas confrontés à une angoisse écrite de Goya. Tout se passe comme s'il était naturel que l'identité du peintre vienne clore cette liste de maux. Peut-être le recours au jeu de devinette permet-il d'équilibrer la gravité des visions existentielles de Goya. *A contrario*, dans la *Vie de Watteau* par Pater, toutes les réflexions concernant la psychologie du personnage sont assumées par la narratrice, porte-paroles de Pater. Cependant, nous devons ajouter, au risque de nous contredire, que, quelquefois, les peintures lui permettent justement d'évoquer, en un contrepoint, tout ce que Watteau n'est pas et qu'il peint dans ses toiles. Elle peut dire ainsi, réfléchissant aux vanités de la vie et se montrant sceptique quant au nouveau style de Watteau :

Je n'y distingue guère qu'une espèce de légèreté, qu'une coquetterie bien éloignée de la gravité singulière qui lui est propre, de cette tristesse même d'attitude et d'esprit. (*P. I.*, p. 18)

Mais ici la peinture nourrit bel et bien une psychologie du personnage, de la fête galante est déduite la non-adéquation avec le caractère du personnage, et par là-même la narratrice infère la mélancolie du peintre.

Les tableaux ne sont pas choisis arbitrairement par Tabucchi, la plupart obéissent à une thématique, celle des peintures noires, et l'ensemble restitue une dialectique, entre œuvres de jeunesse, peintures noires et œuvres correspondant à la fin de la vie de Goya, mimant la vie du peintre, des amours insouciantes à la solitude des vieux jours, en passant par la découverte de la barbarie humaine. Ceci permet à Tabucchi d'imiter l'évolution de la vie du peintre à partir de 1777 avec *L'Ombrelle*, fruit de la commande d'une série de cartons de tapisserie pour la manufacture royale, jusqu'en 1820 avec

⁶³ Goya. *Autoportrait avec le docteur Arrieta*, 1820. Huile sur toile. 117 x 79 cm. Minneapolis, Minneapolis Institute of Arts.

L'autoportrait et les peintures noires correspondant à ses moments de crise. La force de ces visions réside dans cette valeur de choc d'une grande agressivité. L'instant qu'elles mettent en scène est imposé dans toute sa crudité, sans le tact de l'artifice. Nous voyons donc comment Tabucchi réussit à évoquer la vie de Goya et sa maladie, sans avoir recours à des formules psychologisantes mais à partir des seules peintures, constituant une thématique de l'angoisse et ayant peut-être vocation à nous proposer une vision du peintre. Ce parcours peut être perçu comme une quête, celle d'un homme se débattant dans les rets de sa folie et réussissant, jusqu'à un certain point, à la vaincre. Cette interprétation peut notamment être justifiée par la présence du pinceau, au pouvoir exorcisant, peut-être symbole de la libération par la parole. Comme on peint, on nomme et met en forme nos angoisses. Ainsi :

Francisco Goya y Lucientes sortit alors le pinceau de peintre qu'il portait à la ceinture et il s'avança en le brandissant de façon menaçante. Les soldats, comme par enchantement, disparurent, épouvantés par cette apparition. (*R. D. R.*, p. 65)

La seule vision résistant au pouvoir du pinceau est justement la vision de soi :

Le chien disparut et à sa place apparut un homme. C'était un vieillard obèse, au visage flasque et malheureux. Qui es-tu ?, lui demanda Francisco Goya y Lucientes. L'homme eut un sourire fatigué et dit : je suis Francisco Goya y Lucientes, tu ne pourras rien contre moi. (*R. D. R.*, p. 67)

Il y a véritablement fascination pour la puissance visuelle que chaque toile peut révéler et pour sa capacité à évoquer le mal-être du peintre, de manière graduelle. A travers cette puissance de signification que recèle la peinture, l'univers pictural peut, à lui seul, devenir biographique.

3.2.2. La peinture biographique

La peinture est le moyen d'échapper à la temporalité biographique. Nos écrivains voulant évoquer la vie d'un biographé en conservant la forme brève l'ont compris. Il est à ce sujet révélateur que Pater, dans sa fiction biographique de Watteau, n'évoque pas ses peintures les plus connues, et aille jusqu'à l'invention de « fausses » *ekphrasis*. La toile dont il est question dans le récit n'est jamais nommée. Il peut s'agir d'une confiance faite au lecteur dans le processus d'identification, cependant nous ne pouvons

soutenir longtemps cette hypothèse car la description que Pater nous donne de certaines scènes peut renvoyer à plusieurs toiles de Watteau. Nous ne pouvons donc pas non plus avancer, comme nous l'avons fait dans la première partie, que les *Portraits imaginaires* de Pater soient destinés à un lectorat possédant déjà une culture picturale car il baliserait alors plus ses descriptions. L'identification de la toile ne semble pas être un des objectifs premiers de Pater et le jeu de connivence picturale avec le lecteur, tel qu'il peut s'établir chez Tabucchi, se fait beaucoup moins prégnant. La peinture dès lors ne semble pas être une spécificité de la fiction biographique telle que la pratique Pater. Reprenons l'anecdote de l'excursion à Saint Amand :

[...] il nous a fait sortir avec notre crème et nos fraises des bois et nous a groupés à son gré (pour faire une esquisse rapide dans le gros cahier qu'il porte toujours) sur la pente douce d'une de ces fraîches clairières où les arbres s'espacent un peu, tandis que Jean-Baptiste et ma plus jeune sœur dansaient un menuet sur l'herbe, au son du luth d'un musicien nomade, qui nous avaient aperçus. (*P. I.*, p. 13)

Ici, le détail concernant la crème et les fraises des bois relève de la fiction, il ne nous permet donc pas d'identifier clairement tel ou tel tableau. Cette description picturale relève-t-elle toute entière de la fiction ? Nous ne le pensons pas, car Pater n'aurait alors pas introduit le détail, plutôt incongru s'il s'agit de la réalité, d'un joueur de luth subitement apparu devant des gens mangeant des fraises. Plusieurs tableaux de Watteau seraient susceptibles d'avoir inspiré Pater, en une contamination des sources. Nous pensons à la *Récréation Italienne*, à l'*Assemblée dans un parc* avec l'hypothèse selon laquelle Watteau se serait représenté au loin, ou encore aux *Divertissements champêtres*⁶⁴. Il n'y a donc pas de connivence immédiate avec le lecteur.

Une autre démarche particulière de Pater est celle, très surprenante, au cours de laquelle il cite explicitement un célèbre tableau de Watteau, et dont la narratrice nous donne une description qui ne correspond absolument pas au tableau. Pater mentionne le cycle des *Saisons*⁶⁵, voulu par Crozat. A travers sa fiction, il fait de ces médaillons une exécution de Watteau pour le grand salon de la famille Pater :

⁶⁴ Watteau, *Récréation Italienne*, vers 1715-1716. Huile sur toile. 71 x 94 cm. Berlin, Schloss Charlottenburg.

Assemblée dans un parc, vers 1716-1717. Huile sur toile. 32, 5 x 46,5 cm. Paris, Musée du Louvre.

Divertissements champêtres, vers 1718 ? Huile sur toile. 128 x 193 cm. Londres, Wallace Collection.

⁶⁵ Watteau, *Saisons* : « *Allégorie de l'Eté* », vers 1715-1716. Huile sur toile. 142 x 115, 7 cm. Washington, National Gallery of arts.

Il a terminé les médaillons des « Quatre Saisons ». Oh ! la grâce estivale, la liberté et la douceur de l'« Été » - un champ de foin tel que nous en avons vu aujourd'hui, mais étendu à l'infini, avec des silhouettes basses d'architecture à l'italienne dans un lointain chaud, clair et vaporeux, et des guirlandes de fleurs, des râteaux à foin pour fées, et d'autres objets semblables courant d'arbre en arbre avec cette légèreté prodigieuse qui fait le charme de ses œuvres. (*P. I.*, p. 27)

La narratrice ne décrit pas le véritable médaillon de l'Été, d'ailleurs nommé « Allégorie de l'Été ». Est-ce une négligence de Pater, ce qui indiquerait qu'il décrit ces toiles de mémoire et qu'il ne recherche pas l'exactitude ? La narratrice nous décrit une scène champêtre et oublie les éléments visuels principaux du tableau, tels les signes zodiacaux du Cancer et du Lion, la jeune femme et l'enfant, ou encore la faucille. Cependant, l'atmosphère générale du tableau est conservée à travers la description de la lumière et de la touche. Enfin, ajoutons que si Pater n'est pas scrupuleux du point de vue des *ekphrasis*, il l'est davantage sur les détails biographiques de ces médaillons. En effet, la narratrice précise leur emplacement : « deux au-dessus des portes [...], un au-dessus de la cheminée et un au-dessous du buffet » (*P. I.*, p. 25) et il est spécifié dans la monographie de Temperini qu'il « devait s'agir à l'origine d'un dessus-de-porte » (p. 53). Pater s'est donc documenté sur ces médaillons, puisqu'il connaît une information aussi précise, mais il n'a pas en revanche contemplé le tableau avant de le décrire, il s'accorde en tout cas une large part personnelle dans la description des tableaux. Ceci révèle les choix biographiques de Pater, il est scrupuleux d'une manière scientifique, en ce qui concerne l'amont du tableau, et surtout vis-à-vis du personnage de Watteau dont il veut que l'on puisse identifier le portrait. Il l'est beaucoup moins en ce qui concerne la description à proprement parler des peintures.

Il n'est donc pas question pour Pater de peinture biographique puisque nous ne pouvons les identifier comme emblèmes d'une période de la vie du peintre. De plus, Pater n'a pas choisi la forme brève pour évoquer Watteau, la peinture n'est donc pas essentielle pour lui et la narration des événements de la vie de Watteau l'est beaucoup plus.

Watteau médaillon des quatre saisons

Cependant, certains écrivains, tel Michon, n'optent pas précisément pour une forme brève, telle que peut la développer Tabucchi par exemple, mais accordent une grande importance à la peinture au sein de leur récit. Nous pouvons parler pour Michon d'une contamination du pictural, dans la mesure où son récit, ses scènes fictives, sont empreints d'un vocabulaire visuel qui décloisonne la peinture et l'écriture. Il n'y a plus

des *ekphrasis* et des scènes de fiction, mais des récits dans lesquels tout est regard. Le titre du recueil de Garcin, *L'encre et la couleur*, est révélateur de cette relation de complémentarité et de ce bercement de l'écriture dans la contemplation de la peinture. Nous n'avons plus le regard du peintre, puis le regard de l'écrivain mais celui d'un écrivain-peintre. La scène des deux cousines dans « Je veux me divertir » témoigne de l'influence de l'*ekphrasis* sur toute description :

[...] quelqu'un sortit et courut sur le sol détrempe, avec fougue et 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 ; l'eau abattait ses cheveux troussés ; l'aigrette de plumes pendait sur sa joue comme une aile de volaille tuée ; elle regardait le ciel blanc et pleurait, la bouche grande ouverte pour une sorte de sourire ; elle relevait sa jupe à deux mains et trébuchait lourdement sur ses bas blancs, dans l'herbe boueuse. Agnès la suivait, loin, marchant vite mais ne courant pas, sa mante relevée sur sa tête ; il me sembla qu'elle l'appelait, et elle aussi pleurait ou riait. Les deux silhouettes apparues étaient désastreuses et passionnées, extrêmement visibles. (*M. S.*, p. 63)

Ici l'écrivain recrée le réel par la puissance de son imagination et par le goût du pictural qui trouble les frontières entre scène réelle et scène fantasmée, celle-ci pourrait tout aussi bien relever de l'imaginaire troublé de Watteau, ou même du curé de Nogent. Notons l'importance des adjectifs renvoyant à la couleur, tout est bleu, blanc et boue, et tout cela tranche l'un sur l'autre. Le ciel est « sale » et « blanc », l'herbe est « boueuse », les bas sont « blancs » et le satin « bleu ». Michon utilise deux comparaisons afin de donner les choses à voir à son lecteur, au moyen d'images très fortes, il cherche le choc visuel du détail. Il en est ainsi de « l'aile de volaille tuée ». Enfin, les attitudes des deux personnages sont très théâtrales et procurent une sensation de hiératisme alors même que ceux-ci marchent ou courent : « [elle] pleurait, la bouche grande ouverte pour une sorte de rire ». L'impression d'immobilité est accentuée par celle de la lourdeur des chairs qui peinent à bouger : « elle relevait sa jupe à deux mains et trébuchait lourdement », « marchant vite mais ne courant pas ». Michon cherche ici à nous communiquer un choc visuel, sa formule finale l'illustre particulièrement : « extrêmement visibles », comme le faisait Vasari dans ses descriptions des figures de Masaccio, et comme le fait Garcin en reprenant Vasari. Nous observons donc dans les fictions biographiques une recherche du pictural, à travers la description de peintures existantes, ou dans l'hypotypose présente à travers des scènes proprement fictives. Cette

façon de décrire influencée par la peinture confère aux scènes un certain côté figé et pallie donc le problème de la temporalité. Dans ces descriptions très picturales, le temps n'a plus cours. Jean Baudry⁶⁶ écrit dans une communication ayant pour objet la forme brève et le réel chez Antonio Tabucchi :

Pour posséder le réel, il faut pouvoir arrêter le temps, briser son mouvement, mais en le brisant, on brise aussi le réel. (p. 165-166)

A travers cette description picturale, Michon résout le problème du temps, puisque le réel semble rêvé, le temps comme concept est cassé et la réalité transfigurée. Baudry écrira plus loin que :

L'objet de la création artistique n'est pas de représenter la réalité, mais bien de la créer à partir de ce qui n'en est qu'une ébauche. (p. 180)

Nous observons semblable mouvement chez Michon où nous ne sommes plus face à une quelconque réalité mais bien dans une création qui est mélange de réel et de peinture. La fin de cette scène joue d'ailleurs sur l'équivoque puisque le narrateur nous révèle que :

Le temps que règne et s'abolisse cette vision brutale, les filles n'étaient plus là, la prairie catastrophique était de nouveau prête pour les violons d'été. Il était près de moi, immobile, la perruque dégouttant sous son habit. Il me regardait bouche bée, et soudain se mit à rire interminablement : j'avais les mains pendantes, un maintien imbécile ; j'essayai de sourire et la honte de tout cela me submergea. Je ne lui demandai rien. (*M. S.*, p. 64)

La précision tenant aux « violons d'été » évoque, avec une certaine ironie, les fêtes galantes de Watteau au cours desquelles, loin de toute compromission et en toute naïveté, d'honnêtes gens se divertissent ou conversent, et dont l'artiste se sert pour décrire les multiples facettes du sentiment amoureux. Ainsi, cette scène semi-rêvée ne fait guère référence aux peintures officielles de Watteau, telles que Pater les décrit. Michon s'inspire ici des peintures brûlées et de tout ce qui n'apparaît pas dans les fêtes galantes mais que l'on devine à travers le personnage de Watteau tel qu'il le compose, ayant surtout cela de commun avec Pater que c'est l'antithèse entre le peintre et ses

⁶⁶ Baudry, Jean. « Les formes brèves du récit chez Antonio Tabucchi ou le réel décomposé recomposé »

peintures qui l'inspire. Là où Pater s'explique le paradoxe par le caractère mélancolique du peintre, Michon, lui, creuse la perversion et la manipulation dans lesquelles le personnage excelle. En procédant ainsi, il ne résout pas le paradoxe constitutif du peintre mais le prolonge au contraire en nous le donnant à voir au travers de scènes dont nous ne savons si elles sont réelles ou rêvées, et en n'expliquant rien. Michon prolonge également notre doute en décrivant le curé sur le mode du modèle du *Pierrot*, ce qui accentue l'aspect pictural de cette scène. Le curé perd ainsi son incarnation et, comme contaminé par ce à quoi il vient d'assister, devient personnage, réduit à son attitude physique, et s'intègre ainsi à ce qui apparaissait déjà comme une peinture.

Ainsi, chez Michon, le recours à une description très picturale est le moyen d'échapper à un réel dans lequel on ne peut saisir le temps sans le décomposer. Tabucchi se heurte également au problème du temps puisqu'il cherche, dans une certaine mesure, à insérer un récit de rêve dans un projet biographique, le tout en quelques pages. Il évoque d'ailleurs ce projet, avec force adverbess modérateurs, au cours de son entretien avec Carlos Gumpert⁶⁷ :

J'ai essayé de raconter un peu de la vie de mes personnages indirectement. (p. 105)

Nous nous appuyons ici sur la communication qu'Ariane Eissen a donnée au cours du colloque⁶⁸ Fictions Biographiques . Celle-ci articule sa problématique autour du constat de la section qui clôt le recueil, que nous avons déjà mentionnée, conçue comme un article de dictionnaire bien que le narrateur affirme son jugement et la subjectivité de son récit. A. Eissen montre dès lors que l'articulation entre récit de rêve et récit de vie est posée par le recueil et par l'intertexte schwobien - dans la mesure où il y a subjectivité -. Elle explique ensuite que si le rêve dessine une image du rêveur récupérable dans un récit de vie, alors le récit de rêve peut s'insérer dans un projet biographique. Or, dans le « Rêve de Toulouse-Lautrec, peintre et homme malheureux », Tabucchi invente pour lui un rêve de compensation dans lequel le peintre nain voit ses jambes s'allonger jusqu'à atteindre une taille normale. Le rêve est donc nourri du physique de Toulouse-Lautrec, mais également de certaines de ses peintures mettant en valeur le corps glorieux des danseuses, qui permettent à Tabucchi d'évoquer le malheur

(p. 165-192). In *De la brièveté en littérature*, Série Les Cahiers Forell. Poitiers, sept. 1993, n°1.

⁶⁷ In *Antonio Tabucchi, l'atelier de l'écrivain. Conversation avec Carlos Gumpert*.

sentimental du peintre avec Jane Avril. Le rêve est inventé à partir de l'œuvre et celle-ci lue dans une perspective biographique. Ce rêve n'est pas un récit de vie dans le sens où il évoque la totalité de celle-ci, mais parce qu'il montre que le physique d'un personnage peut déterminer son destin. Les amours malheureuses et l'obsession du corps sont toutes deux illustrées au moyen d'*ekphrasis*. De plus, si nous confrontons la date du rêve et de la biographie, Toulouse-Lautrec est sur le point de réaliser ou d'achever les œuvres sur lesquelles le rêve a été bâti.

Un nuit de mars en 1890, dans un bordel de Paris, après avoir peint l'affiche pour une danseuse qu'il aimait d'un amour non partagé, Henri de Toulouse-Lautrec, peintre et homme malheureux, fit un rêve. (R. D. R., p. 115)

Nous notons une série d'éléments de raccord avec le monde réel constituant dans ce rêve un arrière-fond. Nous observons ainsi, à la faveur d'une *ekphrasis*, un cyclorama - toile de fond dans les théâtres - parisien. Nous n'avons certes pas le panorama de la débauche auquel nous pourrions nous attendre à la lecture de la notice biographique. Il n'est pas question ici de beuglants, d'hôpitaux ou de maisons-closes mais simplement des « ailes illuminées du moulin qui tournaient sur le toit ». Nous avons également des détails décrivant le cancan :

L'affiche représentait une danseuse qui, tenant ses jupes soulevées, dansait sur l'avant-scène, juste devant les lampes à gaz. (R. D. R., p. 116-117)

S'agirait-il ici de l'affiche intitulée *Moulin Rouge*⁶⁹, mais peinte en 1891 et représentant Louise Weber et non Jane Avril, masquant donc un léger anachronisme puisque le rêve a lieu « une nuit de mars en 1890 » ?

Enfin, ce qui pourrait être lu de manière référentielle est évidemment le portrait vestimentaire de Toulouse-Lautrec que Tabucchi s'amuse à brosser, et qui correspond visiblement à un stéréotype basé sur l'habit excentrique et le physique du peintre, dont Tabucchi se fait l'écho.

⁶⁸ Eissen, Ariane. « Le récit de rêve comme récit de vie dans *Rêves de rêves* d'Antonio Tabucchi ». In colloque Fictions Biographiques.

⁶⁹ Toulouse-Lautrec, *Moulin-Rouge, La Goulue*, 1981. Lithographie en couleurs, 194 x 122 cm. Musée de Toulouse-Lautrec, Albi.

Henri de Toulouse-Lautrec s'y regarda comme dans un miroir et vit un nain très moche aux jambes difformes, vêtu d'un pantalon à carreaux, avec un chapeau sur la tête. (*R. D. R.*, p. 116)

Plus loin, il parle également de « son chapeau haut de forme ». Il est intéressant de comparer cette description avec celle qu'en donne Guy Goffette⁷⁰ :

[...] bout de chique en habits du répertoire : pantalon de velours orange à grosses côtes, chemise rouge et foulard, l'air d'un matelassier de théâtre.

Tous deux utilisent le mot « nabot » pour parler de Toulouse-Lautrec. Nous possédons plusieurs photographies du peintre où son costume est bien tel que nous le décrivent ces deux biographes. Ainsi, nous observons non seulement le recours à la peinture mais également aux photographies pour évoquer le peintre. Le rêve du peintre progresse ensuite vers une plus grande intimité, en une allusion à ses amours amoureuses, en même temps qu'il se fait pictural, montrant l'influence des corps glorieux des danseuses sur Toulouse-Lautrec :

Henri de Toulouse-Lautrec ressentit un féroce désir d'entrer sur scène lui aussi, et de prendre Jane Avril par la main pour danser avec elle. Il se dressa sur la pointe des pieds et ses jambes s'allongèrent aussitôt. Il se jeta dans la danse avec fougue, son chapeau haut de forme roula d'un côté et il se laissa prendre dans le tourbillon du cancan. (*R. D. R.*, p. 117)

⁷⁰ Goffette, Guy. *Elle, par bonheur et toujours nue*. Paris, 1998 : Editions Gallimard, Collection Folio. 156 p. (ici p. 41)

Toulouse lautrec 1 affiche de jane avril

Toulouse lautrec 2

C'est ici le désir de motricité qui est exprimé mais aussi celui de monter sur scène, de se montrer. Le rêve assume en cela une dimension réparatrice. Tabucchi construit donc son rêve de Toulouse-Lautrec autour du corps difforme du peintre et c'est à partir de cette évocation biographique qu'il invente les désirs de celui-ci.

Nous observons ainsi un usage protéiforme de la peinture. D'un écrivain à l'autre, celle-ci assume différentes fonctions et peut être responsable de la forme chatoyante des fictions biographiques ou, au contraire, remplir un simple rôle d'illustration et ne pas se départir de la traditionnelle distinction entre récit et description. Nous observons une grande évolution dans son rôle au sein du récit. Chez Pater, elle est surtout décoration et doit sa place au sein de la fiction biographique au sérieux de Pater qui y fait référence en un désir d'exhaustivité. Chez Tabucchi, elle assume plusieurs fonctions : elle est l'objet de devinettes culturelles qui structurent chacun des trois rêves de peintres qu'il imagine. Elle a également une fonction biographique dans la mesure où elle apparaît comme une balise temporelle dans la vie du peintre ; enfin, elle est le moyen pour cet écrivain d'évoquer certains traits saillants du peintre, sans passer par des formules psychologisantes et prononcées sur le mode de l'assertion. Chez Garcin comme chez Michon, le pictural est avant tout modèle d'écriture, nous observons une contamination de celui-ci sur les descriptions et sur l'art d'écrire. Chez ces différents auteurs, la peinture est enfin créatrice de fiction, support de l'imagination, revendiquée ou non. Fernandez use celle-ci aux cordes de son mythe personnel, sans jamais nuancer son propos par l'aveu de l'imagination. Chez Tabucchi la toile est également source d'inspiration mais celle-ci est revendiquée d'un bout à l'autre de son récit. Nous nous rendons compte, à nouveau, de la richesse de ces fictions biographiques dans lesquelles l'on peut détecter des cheminements communs, mais ceux-ci sont toujours marqués différemment du sceau de leur écrivain. Les similitudes de ces différentes fictions biographiques sont contenues en une formule qui semble pouvoir, dans une certaine mesure, les contenir. Il s'agit de l'imitation, jusqu'au détournement, des différents modèles. En premier lieu, le travail de réécriture des biographies traditionnelles, permettant celui de l'imagination. En second lieu, la réflexion sur les deux fondements traditionnels de la temporalité dans la biographie : la chronologie et l'exhaustivité, boudées à travers une nouvelle conception du temps, de la forme de l'écriture et du recours à la description des toiles. Enfin, nous observons un troisième point commun à nos fictions biographiques qui semble résider dans le désir, généralisé ou non, de subversion rendue possible par cette même étude des modèles.

Toulouse lautrec 3

TROISIEME PARTIE : DESIR DE SUBVERSION

Chapitre 1 : Réinvestissement de différents modèles

1.1. Le modèle romanesque à travers l'incipit

La fiction contemporaine réinvestit le modèle traditionnel romanesque en le subvertissant. Observons l'indétermination initiale de la *Vie* de Watteau par Michon. Nous notons tout d'abord l'absence de noms de personnages ou même de noms de lieux qui pourraient fonctionner pour nous à la manière d'indices. Cette indétermination est récurrente dans l'écriture contemporaine. Ainsi, dans *La vie de Joseph Roulin*⁷¹, nous pouvons relever l'absence de tout prénom ou nom permettant une identification dans l'*incipit*, puis cette indétermination est levée avec le prénom « Vincent » et les indices spatio-temporels « Arles, 1888 » qui évoquent, d'emblée, pour tout lecteur, attentif le peintre Van Gogh.

Dans l'*incipit* de la vie de Watteau, notre attention est tout d'abord attirée par un adjectif possessif ne renvoyant à rien de déjà mentionné, et donc employé de manière cataphorique :

Dans sa jeunesse, ne pas avoir toutes les femmes lui avait paru un intolérable scandale. (M. S., p. 51)
[Nous soulignons]

Notons, de la même manière, l'emploi des pronoms personnels de première et de troisième personnes :

Qu'on m'entende bien - lui, on ne peut plus l'entendre [...]. (M. S., p. 51) [Nous soulignons]

Nous n'avons pas davantage d'indications en ce qui concerne l'occupation de la personne dont le narrateur parle, il faut en effet attendre la page suivante, et une

⁷¹ Michon, Pierre. *Vie de Joseph Roulin*. Lagrasse, 1988 : Editions Verdier, 66 p. (ici p. 9)

nouvelle section amenée par un blanc typographique, pour apprendre que le narrateur est un curé et que l'objet de son discours est un peintre :

Je suis curé de Nogent. Quand je le connus, il avait depuis longtemps renoncé, et donc, il peignait. (*M. S.*, p. 52)

Dans la *Vie* de Watteau par Pater, nous observons au contraire le respect des données traditionnelles de l'*incipit* :

Avec les ouvriers du vieux Watteau est venu son fils, « le génie », filleul et homonyme de mon père, jeune homme aux cheveux sombres, dont les grands yeux semblaient se porter sans répit sur les divers dessins pendus aux murs. Mon père le tient pour un génie et un peintre-né. (*P. I.*, p. 1)

Nous observons dans cette phrase les différents indices d'énonciation de personne, de lieu et de temps. Nous apprenons tout d'abord que l'enfant est un peintre et un génie, et c'est en tant que tel qu'il doit intéresser le lecteur, cette appréciation ne comportant pas de nuance. Nous prenons également connaissance de son nom et, si cela ne suffit pas, la narratrice nous permet de deviner son prénom en un rapprochement homonymique et signifiant avec le prénom de son père à elle, le sculpteur Antoine Pater. Nous lisons également le portrait physique du jeune homme, présenté à travers son attitude comme un être déjà absorbé par sa passion, la peinture. De plus, nous savons d'emblée dans quels lieux se déroule cette scène puisque Pater adopte la forme épistolaire présentant la date et le lieu :

Valenciennes, septembre 1701. (*P. I.*, p. 1)

Nous n'avons donc aucune volonté d'indétermination mais bien plutôt celle d'informer très précisément. Pater nous présentant ici son ascendance annoblie par ses contacts avec l'art, il prend soin de nommer chacun des différents membres, le père Antoine et le fils-peintre Jean-Baptiste Pater, le premier présenté comme le père spirituel de Watteau et le second comme une incarnation, un double non-reconnu du peintre. Le statut de la narratrice est, quant à lui, d'emblée éclairé à travers la phrase liminaire :

On vient de remettre à neuf le grand atelier de mon père. (*P. I.*, p. 1)

La narratrice est donc la fille d'Antoine Pater présenté comme le révélateur du génie de Watteau. Ceci justifie le fait qu'elle soit, par son père et son frère, en relation avec le jeune Watteau. Nous observons chez Pater plusieurs personnages dont la mention et l'existence sont justifiées par le rapport qu'ils ont vraisemblablement pu entretenir avec Watteau. Ce sont donc des personnages utiles uniquement dans l'élaboration de cette vie mais ne présentant, intrinsèquement, aucun intérêt.

Chez Michon, le nom du curé-narrateur ne sera finalement dévoilé que plusieurs pages plus tard, quant à celui du peintre, il ne sera jamais prononcé. Nous observons à nouveau un renversement par rapport à l'*incipit* traditionnel dans la mesure où le narrateur, simple curé, est identifié par le lecteur avant le peintre. L'écart se creuse donc entre ces deux biographies puisque le narrateur intéresse Michon en tant que tel, il n'est point besoin de le voir dans ses rapports avec le peintre. Nous reconnaissons ici la structure des récits de *Vies* doubles chères à Michon mais cette *Vie* double a cela de provocateur que nous en apprenons autant à propos du curé, humble modèle du *Pierrot*, qu'à propos du célèbre Watteau. Cette relation binaire est particulière, car c'est à travers les yeux du modèle que nous est présenté le peintre. L'indétermination initiale permet donc de poser d'emblée un couple présenté comme indissociable. Michon invente ainsi une relation curieuse entre ces deux personnages, faite de confidences et de silences, de qualificatifs appelant une intimité mais également de réserve et d'une grande pudeur dans leurs rares contacts.

De la même manière, nous observons chez Pater un récit qui emprunte à la *Vie* double puisque c'est la narratrice qui présente Watteau. Cependant, la différence avec Michon réside dans l'absence de relation à proprement parler entre la narratrice et le peintre. Celle-ci nous le présente à travers les appréciations de son père et nous ne lisons que très rarement son propre jugement. Au contraire, chez Michon, le peintre est évoqué à travers plusieurs périphrases amusées et rendant compte de l'étonnement de l'un au contact de l'autre. Il s'agit donc d'une véritable relation. La narratrice de Pater, elle, assume essentiellement la description d'épisodes fictifs, prenant en charge la fiction de Pater. Elle est également le porte-paroles de son père et, à travers lui, de l'écrivain. Elle rend compte de son jugement pictural mais également de ce que Pater a voulu retranscrire de ses lectures biographiques. Ainsi :

Il usait, comme nous l'a fait remarquer notre père, d'un art merveilleux d'omission et d'une sorte de grâce qui, du vieil arlequin banal, de Paillasse et de Colombine faisait des personnages de féerie ; ou

de prodigieux acteurs tragiques qui, accoutrés un jour, par amusement, en bouffons, sauraient faire passer dans leurs mines burlesques un monde d'illusions profondes, et jouer une sorte de comédie qui ne serait qu'une sorte de tragédie à l'envers. (*P. I.*, p. 2)

Nous n'avons pas de face-à-face entre la narratrice et Watteau et elle ne nous donne jamais l'une des conversations qu'ils auraient vraisemblablement pu avoir, étant voisins. Il n'y a aucune volonté de la part de Pater de s'intéresser à cette lointaine cousine, réelle ou rêvée, peu importe, celle-ci n'est que le faire-valoir du journal intime. Le seul sentiment que nous puissions lui prêter est celui de l'amour qu'elle porte secrètement à Watteau, identifiable lors de la lettre dans laquelle la narratrice ne peut cacher qu'elle est jalouse de Mademoiselle Rosalba dont Watteau aurait peint le portrait. Enfin, celle-ci admet vivre par procuration puisque, alors même qu'elle ne quitte jamais Valenciennes, elle s'écrie :

Quelle part minime de ma vie je vivrai réellement à Valenciennes ! (*P. I.*, p. 20)

Aucune ambiguïté, donc, dans le récit de Pater. Le lecteur identifie immédiatement les différents acteurs de cette *Vie* et le peintre est présenté de manière très endoxale, ne suscitant ni empathie, ni antipathie. Le paradoxe tenant à son caractère mélancolique d'une part, et aux sujets portant frivoles qu'il peut peindre d'autre part, n'est pas utilisé dans la psychologie du personnage. Il pourrait en effet être présenté comme un personnage complexe mais la narratrice résout de manière théorique, nous le verrons, cet apparent paradoxe.

Chez Michon, nous avons, en guise d'indice pour révéler l'identité du peintre, la mention de la Marne. La même technique est utilisée pour la vie de Van Gogh, comme si l'évocation d'un lieu pouvait être assez puissante pour que le lecteur y associe d'emblée un personnage y ayant vécu. Cependant, si cette association fonctionne entre Arles et Van Gogh, le lecteur n'ayant pas lu de monographie consacrée à Watteau n'identifie pas la Marne comme endroit dans lequel il ait vécu, d'autant plus qu'il s'agit uniquement d'un lieu de repos, puis de mort. Il y a donc un jeu avec le lecteur, fonctionnant sur le renversement des schèmes traditionnels de l'*incipit*, à travers lequel on présente traditionnellement le narrateur et l'objet de son discours. De la même manière, l'entourage du peintre est évoqué avant que son nom ne nous soit donné :

Ce fut le gros Crozat qui l'emmena, ou peut-être Haranger, l'abbé. (*M. S.*, p. 52)

Notons l'absence de certitude découlant de l'utilisation de l'adverbe de doute « peut-être ». L'attente liée à l'indétermination est sans cesse relancée et le suspens ménagé par l'écrivain :

Il se présenta, son nom m'était connu ; ses compositions ne me l'étaient pas : je le répète, je vis retiré.
(*M. S.*, p. 53)

Michon profite de ce moment de présentation pour introduire la description de l'allure du peintre en quelques périphrases amusées, avant même que l'on ait pu identifier cet *incipit* comme étant celui d'une fiction biographique de peintre. Là encore, à travers cette description, l'auteur ne semble pas chercher l'adhésion de son lecteur au personnage du peintre, une quelconque empathie ou encore une identification. Il nous en donne un portrait marqué par la mouvance, il ne s'agit en effet pas d'une description physique statique, comme celle qu'en donne Pater, mais de son impression, entièrement passée à travers le filtre perceptif du narrateur. Le peintre apparaît comme un pantin dégingandé et semble davantage relever de l'apparence, de la vision, que du véritable être humain. Il s'agit là encore d'une description très visuelle :

Dans ce paquet de fringues, la maigreur de mon homme se perdait. J'avais mal dormi peut-être, je trouvais qu'il n'avait pas l'air vrai ; on doutait qu'il y eût un corps là-dedans ; mais sous l'amas considérable des cheveux faux, on ne pouvait douter de la véracité du visage que se disputaient l'envie de séduire et l'envie plus vertigineuse de déplaire ; cela donnait une figure stupéfaite, fiévreuse, offusquée : je me dis qu'un spectre au lever du jour n'est pas plus satisfait de son sort, et fait peut-être de la sorte bonne figure pour regagner ses lugubres pénates. Le vent soulevait un peu sa perruque, il avait les cheveux noirs, il était jeune. Il avait le nez trop grand. Là, sur les marches, les mains croisées dans le dos, me considérant de son haut, le mannequin me parla, avec la voix aimable et coupante à la fois que son visage annonçait. (*M. S.*, p. 53-54)

Comme chez Pater, nous pouvons noter la focalisation sur le visage et les yeux, puis l'omniprésence du paradoxe qui semble constitutif du peintre à travers sa voix et son visage. Les similitudes s'arrêtent ici.

Nous avons donc deux *incipit* complètement différents à travers les objectifs qu'ils s'assignent. Chez Pater, c'est le désir d'information objective qui l'emporte, la volonté de proposer une introduction proche du modèle romanesque, qui ne désoriente pas le lecteur, dans la mesure où l'on peut en relever les indices d'énonciation. Le lecteur est informé et un récit traditionnel s'amorce. Au contraire, Michon le désoriente en

bouleversant la traditionnelle situation d'énonciation. Nous ne pouvons cependant dire qu'il s'agit ici d'une dichotomie traditionnelle entre biographie et fiction biographique car nos autres auteurs respectent également la situation d'énonciation, mais ils jouent avec celle-ci.

En effet, les *incipit* de Garcin sont assez traditionnels dans la mesure où chacune de ses vies comporte un titre qui remplit la fonction de nomination du personnage biographé. Il lui arrive ensuite d'utiliser uniquement les indices de troisième personne, notamment à travers le « il » dans la vie de Masaccio, mais le lecteur identifie celui-ci grâce au titre. Nous avons également des indices de lieu et de temps dans la plupart de ses *Vies*, il n'y a donc pas le désir de désorienter le lecteur en le plaçant face à un *incipit* dont il ne reconnaisse pas les différentes fonctions. Chez Fernandez, nous constatons également un *incipit* assez traditionnel dans la mesure où le nom du biographé, les lieux et l'époque sont donnés. Nous doutons cependant en tant que lecteur, car le narrateur est précisément le biographé qui, de manière résurrectionnelle, analyse sa propre mort. Le narrateur est donc omniscient et il y a ici un jeu de l'auteur avec son biographé et son lecteur, qu'il faut comprendre pour pouvoir saisir les enjeux de cette fiction biographique. Les intrusions d'auteur sont notamment décelables à travers les différentes hypothèses que le narrateur énumère malicieusement face à sa propre mort mystérieuse.

Enfin, la position de Tabucchi est quelque peu différente dans la mesure où le lecteur se trouve face à deux situations d'énonciation différentes, toutes deux bien sûr fictives, celle correspondant à la situation du rêveur au moment où se forme son rêve et celle correspondant au rêve, appliquée à sa matière. Toutes deux présentent des marques d'énonciation de personne, de lieu et de temps, fidèles aux *incipit* traditionnels mais c'est là un jeu de l'auteur qui mime les codes du roman réaliste alors qu'il s'agit ici d'une matière onirique.

Ainsi, la fiction biographique s'installe souvent dans le bouleversement des codes romanesques à travers l'*incipit* mais il ne s'agit pas du seul modèle auquel nos auteurs s'en prennent.

1.2. Le modèle biographique à travers la figure du narrateur

Revenons à Michon et à l'étonnante figure de narrateur qu'il met en place. Le narrateur attire notre attention à travers sa manière de présenter ce peintre dont nous ignorons tout. En effet, ce narrateur est un curé auquel on prête généralement une certaine retenue ou du moins une absence de complaisance en ce qui concerne « les choses du corps ». Il est déjà frappant de voir que le biographé est d'emblée présenté à travers son rapport aux femmes, et que le curé semble prendre un certain plaisir dans l'évocation de ce rapport:

Dans sa jeunesse, ne pas avoir toutes les femmes lui avait paru un véritable scandale. (*M. S.*, p. 51)

C'est également la désinvolture avec laquelle le curé raconte les désirs du peintre qui est frappante et nous fait sourire, particulièrement à travers cette dernière remarque :

Peut-être en cela était-il tous les hommes ; mon état ne me permet guère d'en juger et d'ailleurs, je vis retiré. (*M. S.*, p. 52)

Le recul qu'effectue le curé en se retranchant derrière son « état » pour clore ce sujet, et surtout pour ne pas émettre de jugement, semble marqué par la mauvaise foi car s'il vit retiré et est un homme religieux, il est avant tout un homme et est, paradoxalement, très lucide à certains moments sur cette condition. Nous pouvons donc affirmer que le désir de subversion décelable à travers la figure du narrateur est au moins aussi grand que le désir de la biographie, il y a une véritable complaisance de la part de Michon dans le détournement des règles traditionnelles de la biographie et de leurs deux représentants, biographé et narrateur. Peut-être pouvons-nous également supposer qu'il s'agit de l'auteur qui déteint sur son narrateur. Pourquoi s'amuse-t-il à détourner cette figure du curé et pas seulement celle du peintre ? C'est justement là ce qui le séduit : l'idée de rendre la vie du célèbre Watteau par celle, obscure et « minuscule », de Charles Carreau, en un reflet de la position peintre-modèle. Nous reconnaissons là le célèbre diptyque michonien. Dès lors, la figure du curé participe à l'élaboration de celle de Watteau. Comme Jean-Baptiste devient, sous la plume de Pater, une sorte de double de Watteau permettant de conjurer son absence à Paris et toutes les incertitudes qui en

découlent pour le biographe scrupuleux qu'est Pater ; le curé de Nogent est une clé pour comprendre le personnage de Watteau tel que Michon s'amuse à le façonner.

Dans chacune de ces deux fictions biographiques, nous notons la présence d'un narrateur intradiégétique, curé chez Michon et jeune femme pieuse et inspirée par la morale chez Pater. Cette ressemblance dans les activités de nos deux narrateurs relève-t-elle d'un simple hasard ? Pater et Michon ont également tous deux opté pour la même technique : placer un narrateur, non pas qui ait suivi Watteau dans ses déambulations mais au contraire qui se soit maintenu à l'un des endroits que Watteau fréquentait, manière peut-être pour nos deux écrivains d'imprimer une force centripète aux déambulations du peintre. Néanmoins, cette technique relève d'intentions très différentes. Pour Pater, le fait de placer Watteau à Paris lui permet de justifier le décentrement de la narration, de Watteau sur Jean-Baptiste Pater. Chez Michon, ce recul est le moyen de présenter l'illustre Watteau à travers les yeux d'un provincial et les épisodes parisiens font l'objet d'un résumé. Cette similitude entre les deux narrateurs serait-elle la marque d'une relecture amusée de Pater par Michon ? Si nous constatons le détournement de la figure du curé chez Michon, il semble que cette lecture puisse être valide. En effet, nous n'observons pas la traditionnelle figure de curé puisque Michon s'amuse à le faire confesser ce qu'un curé ne confesse guère d'ordinaire. Alors qu'il raconte avoir amené à Watteau la fille et la nièce d'un de ses amis, ce curé conclut :

Ce fut pour le distraire, mais je n'ai pas si belle âme : ce fut aussi pour le tenter. (*M. S.*, p. 59)

Il se dépeint par la suite comme un homme :

[...] aimant les femmes au-delà de ce que permettait son costume. (*M. S.*, p. 65)

Il est intéressant d'opposer à cette description du curé conscient de ses faiblesses la description de ce même curé par Pater. Nous observons chez lui les qualités requises pour un curé, selon le cliché traditionnel :

C'est le brave et honnête curé de Nogent, dont il a si souvent fait la caricature, qui l'assiste. (*P. I.*, p. 57)

Plus loin, il sera qualifié de « bon curé de Nogent » (p. 58). Cette description lapidaire marque l'absence d'intérêt de Pater pour cette figure dans la vie de Watteau. Nous

pouvons alors noter la propension à la parodie et la charge subversive chez Michon, qui sont souvent caractéristiques de la fiction biographique. En effet, donner la parole à Charles Carreau pour évoquer le peintre est également une manière nouvelle d'approcher le personnage biographé ; c'est utiliser la structure de la vie double et nous donner à voir un peintre célèbre à travers la parole et le regard d'un obscur curé qui ne s'y entend pas en peinture.

Pour quelle raison Pater et Michon ont-ils tous deux choisi, à plus d'un siècle d'intervalle, de raconter Watteau à travers deux figures pieuses ? La narratrice permet à Pater d'introduire des réflexions sur le caractère éphémère des événements de la cour, des élégances et des préciosités que Watteau peint, notamment dans ses « Fêtes Galantes ». C'est en effet un personnage qui se caractérise par son caractère solitaire, voici ce qu'elle dit d'elle :

La rédaction d'un journal, pour une solitaire telle que moi, a du moins cette utilité d'apporter un dérivatif aux vains regrets, au courroux, à l'impatience. On y consigne tel ou tel mouvement de cœur, dont on se délivre du même coup. (*P. I.*, p. 52)

Elle fait également preuve d'un recul par rapport aux choses futiles et liées à l'apparence. Nous pensons ici à son attitude face à l'habit que Watteau lui fait porter pour peindre son portrait⁷². C'est l'opinion de Pater que nous avons à travers le jugement de la narratrice pour faire valoir sa propre opinion à propos des tableaux de Watteau :

Si Antoine Watteau illustre si bien, à sa propre satisfaction, ce monde des élégances, avec ses dames à poudre et à mouches et ses beaux cavaliers, c'est en partie parce qu'il le méprise, si c'est là condition possible d'excellente production artistique. On parle d'une nouvelle ère de fraternité, de liberté, d'humanité, d'une espèce inconnue de liberté sociale qui fera fleurir en mille endroits jusqu'ici desséchés la bonté naturelle du cœur humain, où les guerres disparaîtront du monde pour faire place à une paix bienfaisante et sans fin, et peut-être aussi à une médiocrité infinie. Voilà l'époque dont Antoine Watteau, moitié par anticipation, moitié par pure puissance intellectuelle, a pressenti l'aspect, non sans y ajouter une nuance de charme qu'il tire de son propre fond. Lui qui appartient vraiment au vieux temps, il anoblit, par ce qui n'est ni plus ni moins en lui qu'une mélancolie profonde,

⁷² Cf. p. 30 : « Son départ soudain laisse mon portrait inachevé. Je posais avec un costume de promenade taillé d'après ses instructions ; c'est une robe faite d'une soie particulière, qui tombe en petits plis nombreux et qui me donne un certain air de piquant qui lui plaît, mais qui ne me sied guère. Ma vieille faille flamande, que je porterai toujours, me va mieux. »

l'insignifiance essentielle de toutes ces nouveautés qu'il veut bien toucher, et transforme en grâce leur simple mièvrerie. (*P. I.*, p. 43-44) [Nous soulignons]

Ici, la piété de la narratrice et le fait qu'elle vive loin de Paris fournissent à Pater l'occasion de nous donner son explication psychologique des sujets des toiles de Watteau : c'est parce qu'il méprise les choses qu'il peint qu'il les rend d'une aussi belle manière. Enfin, la narratrice apporte quelquefois un recul moralisant aux actions de Watteau, chose que le curé, contrairement à ce que l'on pourrait attendre, ne fait jamais :

La vulgarité de son foyer a transformé son goût pour les plus modestes faveurs de la vie en un besoin physique, comme la faim ou la soif, qui pourrait devenir un jour avidité véritable, et je crois qu'il attache un peu trop de prix à ces choses. (*P. I.*, p. 4)

La figure de Charles Carreau est elle aussi empreinte de solitude et de détachement par rapport aux hommes. Il suffit pour le prouver de penser à ses derniers mots. Nous décelons d'ailleurs, à travers l'utilisation du terme « largué », appartenant au registre familier de la langue, une irruption de l'auteur qui s'investit dans la figure de ce curé :

Maintenant, je suis seul au monde ; je mourrai un de ces automnes. [...] ; 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. (*M. S.*, p. 85)

Cette figure isolée intervient elle aussi à sa manière pour nous donner ses sentiments face à certains tableaux. Il s'agit d'un regard direct, franc et naïf sur l'œuvre d'art, le regard du juste qui s'étonne des choses. Dans l'*ekphrasis* du *Pèlerinage à l'île de Cythère*, la description est naturellement prolongée par la fiction concernant les modèles. C'est Charles Carreau qui a invité ces deux nièces que Michon transforme en modèles du *Pèlerinage à l'île de Cythère*. Il est donc le moyen pour l'auteur d'introduire le prolongement des tableaux par la fiction.

Il travaillait alors à une grande composition de commande, pour l'Académie ou quelque marchand, je ne sais plus ; je me souviens mal de ce tableau : je n'y vois qu'une forêt haute, où ses pinceaux avaient ouvert en plein milieu une considérable brèche dans quoi dégringolaient des nuages, du blanc, jusqu'à un petit temple vaguement pareil à celui où il peignait, mais spectral et répété par l'eau ; devant cette trouée des femmes hésitaient, comme d'habitude. Le paysage était peint, les figures n'étaient

qu'esquissées ; à Agnès et Elisabeth il demanda du bout des lèvres si elles voulaient être ces femmes.
(*M. S.*, p. 59)

Ainsi, ces deux figures de narrateur n'ont pas le même rôle. L'un assume le regard psychologique du biographe alors que l'autre justifie la part de fiction et permet au biographe de proposer un nouveau regard, proprement pictural et marqué par le bon sens. Nous observons un grand écart entre ces deux narrateurs en ce qui concerne l'esprit critique. Si la narratrice de Pater sait être sceptique à l'égard des coquetteries, son esprit critique s'envole lorsqu'il s'agit d'évoquer les protecteurs de Watteau. Ainsi, nous pouvons observer une grande déférence de la part de la narratrice par rapport à ces derniers ; elle parle de :

riches amateurs d'art comme M. de Crozat, M. de Julienne, l'abbé de la Roque, le comte de Caylus et M. Gersaint. (*P. I.*, p. 18)

et son admiration est évidente face à ces gens aisés et goûtant l'art. Ainsi :

C'est vraiment un délicieux logis qu'Antoine Watteau habite pour l'instant, l'hôtel ou maison de ville de M. de Crozat, qui n'est pas seulement une habitation plaisante, mais un musée précieux que les privilégiés viennent voir de fort loin. (*P. I.*, p. 38)

A cette description complètement enthousiaste, car fondée sur des considérations esthétiques, vient s'opposer celle, pratique et critique, du curé. Voici sa description des lieux dans lesquels on loge le peintre :

petit temple païen, estival, tout en terrasses et fenêtres, ajouré et venteux comme une halle, qu'il désespérait de chauffer en dépit de grands feux allumés tout le jour. (*M. S.*, p. 52)

Le curé est donc critique par rapport aux relations mondaines et de mécénat qui se nouent entre Watteau et ses protecteurs. Son jugement à propos du logis de Watteau démontre également que la dimension mortuaire, si présente dans cette vie, repose entièrement sur lui. Son avis à l'égard des mécènes nous permet de mieux saisir le personnage, haut en couleurs et bougon, et inscrit également tous les acteurs de cette biographie dans une certaine familiarité qui nous les rend plus proches ; c'est là une des forces de la fiction biographique qui, présentant ses personnages à travers leurs vices ou

du moins leurs particularités, nous offre une première approche qui se fait souvent à travers la surprise et le sourire.

Chapitre 2 : Subversion dans l'ambiguïté morale

2.1. La recherche de la singularité

2.1.1. Volonté de surprendre

L'*incipit* pose généralement un projet d'écriture implicite et pointe d'emblée les choix du biographe dans la narration de la vie. Dès lors, l'ambiguïté morale de l'*incipit* de Michon est frappante. La fonction d'identification du personnage à travers l'*incipit* est déjà détournée et il s'y ajoute de plus la peinture d'un personnage présenté uniquement à travers son rapport aux femmes, rapport ne faisant pas montre d'exemplarité. La remarque faisant suite à sa présentation du personnage fonctionne, à la lumière de ce que nous venons de dire, comme une pointe et accentue l'humour de cet *incipit* et son caractère non-conventionnel. Le curé précise donc :

Qu'on m'entende bien - lui, on ne peut plus l'entendre. (*M. S.*, p. 51)

Entendre étant pris dans son sens vieilli de « comprendre », nous ne pouvons que sourire car la première phrase, expliquant que Watteau rêvait de posséder toutes les femmes, est on ne peut plus explicite. De plus, la mort est ici évoquée avec une certaine dérision car elle est considérée dans ses conséquences corporelles : l'incapacité de parler pour le défunt, donc d'entendre pour le lecteur, au sens cette fois de l'ouïe. Tout le monde aura compris le jeu de mots. Cet *incipit* mêle donc de manière assez jubilatoire ambiguïté morale et humour à travers le personnage du narrateur qui donne par sa présence une idée de la propension à la parodie des fictions biographiques et de leur volonté de jouer avec ce qui amène traditionnellement silence ou solennité - nous parlons des deux sujets tabous que sont la sexualité et la mort -. Sommes-nous ici en train de toucher du doigt l'un des sens possibles émergeant de la fiction biographique, à savoir le jeu avec ce qui, d'ordinaire, se tait ? Tout se passe comme si, à travers l'évocation de ce que l'on tient secret dans la vie des hommes, Michon parvenait justement à donner des couleurs à son personnage. Nous sommes face à un peintre dont la mort est acceptée et justifie le fait que l'on puisse parler de son comportement dans l'intimité : c'est justement parce qu'on ne peut plus entendre le biographé que le curé

s'inquiète de la compréhension que nous avons de son comportement envers les femmes.

Il se crée dès lors pour le lecteur un horizon d'attente qui est rempli au fur et à mesure de la lecture. Tout commence à la lecture du titre « Je veux me divertir », volontairement mystérieux et appelant notre attention par la présence d'un « je » pouvant aussi bien renvoyer au personnage biographé, qu'à l'écrivain, qu'au narrateur. Il s'agit, comme le note A. Castiglione⁷³ dans son article, d'une citation de Don Juan, dont « tout l'intertexte hante ce récit ». (*Id.*). Comparons-le au titre de la nouvelle de Pater « Un prince des peintres de cour ». L'écart est d'emblée posé à travers ces titres programmatiques, montrant la différence des intentions dans l'écriture : là où Pater semble vouloir démontrer à nouveau la grandeur de Watteau, choix à l'allure de parti pris dans un XIX^e siècle où les tenants du réalisme condamnent le peintre sans appel, Michon, lui, semble davantage guidé par la volonté de présenter le peintre sous un jour nouveau, marqué du sceau du désir. C'est ici un choix qui ne peut passer inaperçu, surtout pour le lecteur habitué aux biographies ; il est très rare qu'un homme soit ainsi dévoilé dans son comportement avec les femmes donc dans son intimité, dès l'ouverture de la fiction biographique. Il n'y a cependant aucune vulgarité et nous ne ressentons guère de gêne à la lecture de cet *incipit*. Michon ne manque pas de respect au peintre en le présentant ainsi mais nous sentons au contraire tout l'intérêt de l'écrivain pour le peintre, intérêt qui se manifeste justement à travers les scénarios que l'écrivain prend plaisir à échafauder à partir d'une observation « imaginante » des toiles de Watteau.

Il y a chez Michon tout un processus à l'œuvre qui travaille contre l'héroïsation du peintre en montrant chez cet homme, dont la plupart des monographies insiste sur la mélancolie, la part au-contre de l'instinct, voire de l'animalisation. Il suffit pour s'en convaincre de retourner pour un moment du côté de Pater qui fait écrire à sa narratrice :

Lui, si dédaigneux et si froid, qui ne s'est jamais « risqué à représenter la passion », il ne fait qu'amuser un monde frivole ; et il ne l'ignore point, bien qu'il n'ait certainement jamais partagé cet amusement. (*P. I.*, p. 54)

⁷³ Pierre Michon, *L'écriture absolue*, Actes du premier colloque international Pierre Michon. Saint Etienne, 2002 : Publication de l'Université de Saint-Etienne. 350 p. Communication d'A. Castiglione : « Tu connais Pierrot » : un autoportrait de l'artiste. p. 45-57 (ici p. 52)

Nous avons ici le portrait d'un homme sérieux qui représente la frivolité mais, selon la narratrice, parce qu'il l'ignore. Voici le portrait qu'esquisse à son tour le curé de Nogent dans l'*incipit*, disant des femmes :

qu'il n'était pas question de les y contraindre, qu'une loi ou quelque 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 et muettes, allumées, sans le souffle, s'y disposassent pour qu'il les consommât, sans autre forme de procès. (*M. S.*, p. 51)

Cette description est frappante à travers l'importance qu'elle confère aux corps, très charnelle, et dans le rejet absolu de toute forme de sentiment qu'elle opère. Le seul sentiment qui subsiste est celui de l'urgence, d'une indéfectible envie de jouir, de se saisir de quelque chose, peut-être rien si ce n'est de la tentation. C'est l'absence de communication entre le peintre et la femme, n'importe laquelle, qui nous permet de parler de bestialité et d'instinct mais c'est également à travers cette part instinctive que Watteau acquiert de l'humanité, par rapport à la description que peut en faire Pater. Nous comprenons ici toute l'importance de la chair si importante pour Michon. Dans un entretien avec Catherine Argand⁷⁴, il répond à la question :

Vous voulez faire se lever les morts ?

Bien sûr. Lorsque j'écris, je pense toujours au mythe de la *résurrection des corps* dans le christianisme. J'anticipe le jour du Jugement Dernier. Ces hommes qui ont eu de la chair - Roulin, le facteur peint par Van Gogh, Rimbaud, Watteau et toute la confrérie des *Vies minuscules*, je m'efforce de les faire revivre. Qu'ils se lèvent, qu'ils sortent du tombeau.

Ici se noue l'un des enjeux fondamentaux de la fiction biographique pour Michon, il s'agit en effet pour lui de donner à voir et à sentir l'homme dont il écrit la vie, de rendre au corps sa massivité et la puissance qu'il acquiert quelquefois sur l'intellect. Nous songeons ici à une remarque de Daniel Madelénat⁷⁵ :

La couleur élégiaque du regret s'accompagne ici d'une ambition démiurgique : la minceur d'une réputation, l'ombre qui recouvre une destinée autorisent une invention-rédemption. L'auteur -

⁷⁴ Entretien avec Catherine Argand, *Lire*, Décembre 1998, janvier 1999.

véritablement auctor, celui qui donne de la dimension et du poids, et fait quelque chose de presque rien -, en une démarche maïeutique, produit au jour ce qui resta dans l'obscurité, restaure les linéaments oubliés, rend noble l' « ignoble ». (*Ibid.*, p. 197-198)

Chez Michon, l'incarnation se développe à travers un processus d'animalisation, porté à son paroxysme dans l'épisode d'Agnès et Elisabeth qui sont très rapidement présentées comme des proies « innocentes mais caillettes » et dont le curé confesse qu'il les lui présente aussi « pour le tenter ». La scène où les deux petites s'habillent afin de poser et où le peintre les coiffe est très sensuelle, mais évoque de plus une relation basée sur la tentation, et à partir de là quelque chose d'assez irrésistible ; les deux enfants prennent vite le rôle de deux proies, que le curé auraient invitées comme on amène une offrande, dans leur innocence teintée de provocation :

[...] avec ce goût de les coiffer qu'il avait, leur troussant tous les cheveux sur la tête et piquant là-haut dans leur masse frissonnante une aigrette, afin qu'elles eussent les oreilles et la nuque offertes, les joues plus rondes et la gorge plus proche, comme annoncée. (*M. S.*, p. 60)

Avec la mention de l'aigrette et d'une masse qui frissonne, la métaphore prend assez vite une tournure cynégétique et l'ambiguïté est portée à son comble dans la description des attitudes respectives des deux amies - provocation ou dénuement - et du peintre - prédateur ou esthète ? Puis, au fur et à mesure que la séance avance, l'emprise des corps et l'abandon des esprits se met lentement en place, comme quelque chose d'inéluctable et ainsi que le curé les présentait dans l'*incipit* :

Elles lui coupaient le sifflet [...] il devenait un autre, son goût de la farce disparaissait, tout esprit lui faisait défaut [...] 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. (*M. S.*, p. 61)

Plus loin, l'ambiguïté est levée et le peintre décrit comme « l'ogre affamé aiguisant sous la table ses couteaux ». La comparaison est clairement explicite le soir où Charles Carreau va rendre visite au peintre et où il aperçoit Elisabeth courant :

l'aigrette de plumes pendait sur sa joue comme une aile de volaille tuée. (*M. S.*, p. 63)

⁷⁵ Madélnat, Daniel. *La biographie*. Paris, 1981 : Editions Puf, Collection « Lettres modernes ». 222 p.

Le plaisir malicieux que prend Michon est évident, il rêve le peintre en effrayante figure de conte et les deux enfants en proies auxquelles il manque néanmoins l'innocence pour être parfaites. Pas de complaisance ou de vulgaire perversion ici mais seulement le pur plaisir de la fiction. Nous songeons à Agnès Castiglione⁷⁶ qui écrit que :

C'est la mythique figure du grand seigneur, comédien ostentatoire, libertin effréné au désir d'ogre qu'il impose [...]. (*Idem*, p. 52)

Nous observons le refus de bâtir la traditionnelle légende du peintre, basée sur l'exemplarité. Michon œuvre contre le processus d'héroïsation en construisant avec humour une heure de déchéance du fameux peintre. Nous nous référons également ici à l'entretien avec Catherine Argand qui lui pose cette question :

Vous écrivez à partir de personnages ayant existé. Avez-vous le sentiment de traiter de la même façon les obscurs et les célèbres ?

Ecrire, c'est transformer des abîmes de banalité en sommets mythologiques. Lorsque j'écris sur les misérables, j'utilise la langue des anges pour rendre compte de leurs vies bousillées, pour les sauver. En revanche, lorsque j'écris sur des grands noms, Rimbaud, Watteau, Goya, je casse des mythes pour mieux les reconstruire. Comme si le fait de mettre ces hommes portés au pinacle dans l'égout relançait encore plus haut. Je ne peux faire de beaux textes qu'en tenant les extrêmes : l'oraison et l'insulte, le saint et le minable, l'Athénien et le barbare.

Quels sont les procédés utilisés par nos biographes afin de dénouer, et éventuellement renouer, ces mythes ?

2.1.2. Une vision parodique du peintre

Nous observons souvent, chez nos différents biographes, le travail qui a été fait pour nous présenter le peintre d'une manière quelquefois ridicule, d'autrefois parodique grâce à quelque attribut. Ainsi, chez Michon, le peintre est travaillé à la manière d'un pantin bouffon, gesticulant souvent. Si nous avons quelques évocations physiques

⁷⁶ Communication d'Agnès Castiglione. « Tu connais Pierrot » : un autoportrait de l'artiste. p. 45-57. In *Pierre Michon, L'écriture absolue*.

cruelles du personnage, l'effet de pitié est rarement recherché. La formule est quelquefois pathétique mais cette impression est vite jugulée par une description amusée du peintre qui se perd dans ses formules et ses gestes fiévreux. Ainsi, la maladie ne semble pas l'emporter définitivement, c'est plutôt le plaisir de l'imagination du comportement de cet homme curieux :

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 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 : un spectre encore une fois, mais de plein jour, et suant comme un homme malade sur la route ensoleillée de Charenton, loin de ses glaciales pénates. Le gros œil pas content se mit à rire, il se releva dans une pénible cabriole. Il était content de me voir. Il me donna du « Votre Eminence », comme longtemps avant ; il se mit à parler avec volubilité, toujours stupéfait et cette fois fiévreux pour de bon. (*M. S.*, p. 68-69)

Cette description illustre la dialectique, de l'évocation de la maladie vers celle de l'apparence travestie, celle du comédien, du Pierrot, inspirée par la blancheur de la perruque et de la poudre. Chez Pater, la description du peintre malade se veut au contraire pathétique :

Et maintenant, voilà Antoine parmi nous, Antoine au travail, agité, inquiétant, amaigri, comme une femme atteinte de quelque maladie nerveuse Est-ce donc de la pitié, de la pitié seulement qu'il faut accorder au brillant génie ? (*P. I.*, p. 40)

Il est intéressant de constater que cette maigreur conduit également la narratrice à établir un rapprochement entre le peintre et le comédien :

Ces sourcils fortement arqués, ces yeux inquiets qui paraissent plus grands que jamais, - quelque chose de saisissant et de presque terrible dans son expression [...] et dans tout le cours de son existence, je découvre quelque chose de la mélancolie propre au comédien. (*P. I.*, p. 54)

Si la figure de Watteau trouve un écho en celle du comédien, le curé de Nogent :

introduit dans l'œuvre michonienne la figure du Pierrot de la *Commedia* fort prisée des *Fêtes Galantes* de Watteau où il incarne le type du niais.⁷⁷

En effet, comme l'explique Agnès Castiglione, la description de ce personnage évoque assez précisément celle du *Pierrot* de Watteau, particulièrement dans l'expression et le maintien. Alors que Watteau veut lui demander de poser pour lui, il justifie sa requête en lui parlant de son visage « déplorablement banal » (p. 54). Le curé auparavant arguait déjà de sa figure « peu saillante, ordinaire, convenue » (p. 54) pour rejeter cette demande. Il insiste par la suite sur sa stupidité et sur le fait qu'il est « n'importe qui » (p. 55). Enfin, lorsque le *Pierrot* est terminé, le curé reconnaît son visage, mais également quelque chose du peintre:

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. (*P. I.*, p. 58)

Le peintre comme son modèle sont donc tous deux présentés comme des *zani*, au regard étonné et à la posture imbécile. Nous avons là une vision ancrée dans la dérision - et par là-même un portrait possible de l'auteur comme le démontre Agnès Castiglione -. Cette vision est unique car elle propose un portrait du peintre, au-delà de la mélancolie à laquelle nous étions habitués, en comédien, en habile gesticulateur, mais également en petit homme « de pas grand-chose », lui aussi tiré vers le minuscule. Nous avons, par le truchement de Pierrot, une ingénieuse dévaluation du peintre en spectre.

C'est la même attraction vers le minuscule et la dévaluation dans la vie, déchirante et consumée, de Lorentino⁷⁸. L'échec qu'il vit est de plus répercuté par celui de son fils auquel il avait, un jour d'espoir, donné le même prénom que celui du grand maître. Si nous observons une « anthropologie du peu »⁷⁹, c'est dans cette vie qu'elle prend forme avec la petite commande de ce paysan superstitieux qui, en échange d'un porc, obtient du peintre ce qu'il formule comme le désir d'une image pieuse. C'est le récit d'espoirs déçus, de minimes gentillesse qui finissent en raisins écrasés, d'un apprenti « qui lui

⁷⁷ *Id.* (ici p. 47).

⁷⁸ « Fie-toi à ce signe » p. 87-131.

⁷⁹ Formule utilisée par Laurent Demanze lors de sa communication intitulée « *Vies parallèles*, *Vies minuscules* (Plutarque, Michon) ». In colloque Fictions Biographiques.

Watteau le pierrot

[Lorentino] apprêtait le plâtre et les couleurs comme il nettoyait les tripes avant que lui-même ne fit le boudin » (*M. S.*, p. 100) et d'une Diosa qui cherche à quoi rêver :

[...] Lorentino n'avait plus de commandes ; chaque jour qui viendrait la fatiguerait davantage, le sommeil est usé lui aussi, il ne repose plus ; elle cherchait ce qu'elle pourrait mettre à la place de ces espérances, de ce qui si joyeusement viendra demain quand on a vingt ans, l'amour, les robes, la vivacité du réveil à vingt ans. Il battait des ailes, l'oiseau de l'âme, il se cassait le bec : ils avaient un cochon et il paraît qu'il y a les cieux, mais cela ne lui suffisait pas tout à fait, à elle non plus. (*M. S.*, p. 102-103)

Lorenzo est tout juste bon « à peindre un saint rustre pour un rustre » (p. 97), il appartient à la confrérie des minuscules, tout comme le Watteau de Michon, qu'A. Castiglione assimile au Pierrot :

Le Pierrot de Michon, confronté aux grands noms, c'est la conscience et l'aveu d'un échec, d'une impossibilité, d'un néant⁸⁰.

Cependant, le Saint Martin qu'il peint « fut ce qu'on appelle un chef-d'œuvre, dans sa manière, de petit maître ou de maître » (p.128). Après avoir disséminé la petite existence du peintre en un halo de souvenirs éthérés, Michon, en un mouvement ascendant, fait de ce Lorentino, à l'heure de la vieillesse et de l'acceptation, un maître. Il lui rend justice, la petite parenthèse que Vasari lui accorde étant sans doute insuffisante :

[...] 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. C'était peut-être la plus belle chose qu'on ait faite sur la terre. Cette œuvre inconnue de Vasari resta longtemps dans la sacristie. Vasari mourut. (*M. S.*, p. 130)

Après cette gloire posthume, Lorentino peut mourir, et c'est à peine une évocation, puis le petit chef-d'œuvre rejoint enfin ceux de Piero della Francesca, en un même devenir de cendres. Les toiles du maître sont :

Des peintures invisibles à cette heure, grises et retombées dans la cendre, ignorantes de tout, du mur qui les porte et de la main, qui par elle voulait ouvrir le mur. (*M. S.*, p. 101)

⁸⁰ A. Castiglione, p. 49.

Tout comme celles de Lorentino :

Saint Martin devint de la suie, les couleurs tombèrent [...]. Aujourd'hui c'est de la terre, comme Lorentino ; comme Piero ; comme le nom de Saint Martin que les paysans n'appellent plus, qui n'éclate plus dans leur rire et ne pleure plus avec eux, qui se tait dans des bouches sous la terre. (*M. S.*, p. 131)

La troisième figure de peintre de *Maîtres et serviteurs* semble elle aussi travaillée au pinceau de la dérision, il s'agit pourtant du grand peintre aragonais, Francisco de Goya⁸¹. C'est un Goya emprunté et maladroit face à tous les peintres à la mode qu'il aimerait imiter mais dont il ne parvient qu'à se distinguer, et c'est fort heureux :

Du seul fait de son origine, de sa définition corporelle, et aussi de son humeur, d'une affectivité profonde très différente de la « flagornerie » à laquelle il semble voué.⁸²

Il transporte dans les salons « une Vénus ou un Moïse, mal équarris, peints en rase campagne, convoyés sur un âne » (p. 11). C'est que le peintre vient d'Aragon. Michon nous donne aussi à voir son corps, peut-être mal équarri comme ses tableaux ; il est :

gourd, planté là comme une borne avec ses cartons sous le bras, poupin, ahuri et s'efforçant à sourire, le petit gros de Saragosse. (*M. S.*, p. 12)

Il ne trouve pas sa place, lorgne les grands maîtres et cherche à deviner les corps des femmes dans les salons. Pourtant, ce sont « les filles du peuple qu'il amenait dans son lit, lavandières de l'Ebre ou putains » (p. 16). Enfin, l'âne, son attribut animal, évoque un des *topoi* des vies de peintres :

Depuis des siècles, l'animal est considéré comme le protecteur et le gardien des héros⁸³.

Mais l'âne est également, en une lecture mythologique, l'attribut de Dionisos⁸⁴. Il représente les couches profondes de l'inconscient et de l'instinct, l'ensemble des forces

⁸¹ « Dieu ne finit pas » p. 11-50.

⁸² Communication de Jean-Pierre Richard, « Comment devient-on Goya ? » p. 11-19. (ici p. 11). In *Pierre Michon, l'écriture absolue*.

qui nous animent. Il s'agit donc d'un compère symbolique qui, contre les forces de l'apollinien représentées par les peintres à la mode prônant un néo-académisme venu de l'Italie, promène le peintre à la lourdeur féconde et riche des forces dionysiaques. Cet homme :

Bâchant à grand soin sur le bât de son âne ses Moïses, et s'éloignant à califourchon, un peu penché sur les grandes oreilles, flattant sa bête à qui peut-être il parlait de Raphaël ; et elles se demandaient si ce qu'on entendait quand l'homme et l'âne passaient le bout de la rue, c'était braire l'âne ou l'homme rire, mais peut-être que l'un et l'autre, pliant sous les croûtes et les références, pleurait à sa façon. (*M. S.*, p. 15)

Comment ne pas penser également à l'âne sur le dos duquel Jésus entra dans Jérusalem, comme l'avait prédit Ezéchiel ? C'est également montée sur un âne que Myriam de Magdala, ancienne prostituée, va répandre la Bonne Nouvelle de la résurrection du Christ. Dans *L'Évangile selon Pilate*, Eric-Emmanuel Schmitt⁸⁵ rêve cette apparition :

Une femme avançait sur un âne, une très belle femme mûre, aux lèvres fines, aux traits purs, au nez découpé, un de ces visages si dessinés que, même de face, ils vous donnent le sentiment de se tenir de profil. Son regard clair semblait apercevoir des choses ignorées de nous tous. Caïphe murmura son nom : « Myriam de Magdala ». Je la découvrais avec émerveillement. Il y avait quelque chose de noble dans le lissé de son front, l'élégance de la coiffure toute simple, une coiffure sans coiffure, les lourds cheveux noirs étaient simplement ramenés sur l'avant de l'épaule gauche. Sur son âne, elle incarnait la royauté souveraine.

C'est Pilate, le préfet de Rome qui parle ici, lui-même saisi par la grandeur de cette femme dont la monture ingrate ajoute à la magnificence.

Quant à Goya, c'est ce même lourdaud autrefois juché sur son âne qui révélera les peintures de Vélasquez à l'occasion de la copie des toiles du Prado. Nous voyons donc ce que la description de la lourdeur chez Michon peut avoir de glorieux, l'attirance vers

⁸³ Kris, Ernst et Kurtz, Otto. *L'image de l'artiste, légende, mythe et magie, un essai historique*. Paris, 1987: Editions Rivages, Collection Galerie. 200 p. (ici p. 66)

⁸⁴ Nous donnons ici une lecture symbolique de l'âne qui est contraire à celle que donne Jean-Pierre Mourey dans sa communication « Sociologie et mythologie de l'artiste », p. 59-69 (in *Pierre Michon, l'écriture absolue*). En effet, pour lui, « l'âne, c'est le peintre renvoyé, non reconnu. [...] Pas de reconnaissance de Lorentino, ni intellectuelle, ni sociale. Seulement la position de l'ombre, celle de l'âne » p. 65.

⁸⁵ Schmitt, Eric-Emmanuel. *L'Évangile selon Pilate*. (ici p. 166-167)

le sol, la terre à laquelle correspond le rire que ne parviennent à former, dans leur sérieux et leur suffisance, les grands maîtres :

[...] il se peut qu'elles-mêmes qui n'entendaient goutte à ces lubies d'hommes très sérieux, elles aient vu la figure poupine jusque-là concentrée, désespérément appliquée à comprendre, comme affolée, d'un seul coup se défaire et pétiller d'une furieuse envie de rire ; il se peut qu'interloquées elles aient prêté grande attention à ceci, ce blasphème ou cette force insolente que Mengs, tout occupé de soi, ne voyait pas : ce que le petit Aragonais essayait sincèrement, douloureusement, de comprendre, il n'y croyait pas. (*M. S.*, p. 15)

Ainsi, c'est en détruisant les grands mythes de ces peintres que Michon peut s'appliquer à les faire renaître. Nous observons semblable processus dans la description ridicule, mais attendrie, que Garcin nous donne de Lorenzo. Nous pensons ici au *leitmotiv* qui découvre au lecteur la vision de ce pauvre peintre, cherchant dans la lecture de la Bible un refuge contre la sensualité. Malheureusement, les passages qu'il ouvre au hasard ne font que le renvoyer à ses désirs inavoués :

Il dîna de tomates et de lard, ouvrit sa Bible et lut un passage du Cantique des Cantiques :

Tes lèvres sont un fil écarlate, ton parler est agréable. Ta joue est comme une moitié de grenade, ton cou est comme la tour de David, bâti pour les trophées ; mille pavots y sont suspendus, et les armes des plus vaillants. Tes seins sont comme deux faons, jumeaux de la gazelle, qui paissent parmi les lis jusqu'à ce que le jour se gonfle et que s'enfuient les ombres.

Cette lecture le fâcha car il ne pouvait éviter d'avoir devant les yeux l'image de la jeune fille aperçue plus tôt. Il fronça les sourcils, sursauta lorsque retentit le tonnerre, toussota et reprit sa lecture. (*E. C.*, p. 63-64)

Cette lecture nocturne, loin de calmer le peintre, ne fait que réveiller ses fantômes et nous le rend par là-même plus attachant :

Au matin le soleil inondait la pièce étroite qui lui tenait lieu de chambre. Il éprouva de la honte en découvrant ses draps souillés, et ne voulut pas se souvenir du rêve qui en avait été la cause. Mais la jeune fille qu'il nommait Salomé traversa furtivement son esprit, légère comme une bruine d'été. (*E. C.*, p. 66)

Ce personnage de peintre est attachant dans sa lutte désespérée contre la femme. C'est à travers la création de cet aspect insolite du peintre que Garcin nous le rend plus proche. De plus, le biographe se livre ici à une réécriture de la Bible, ayant vocation à simplifier

les comparaisons entre l'anatomie de l'aimée et les symboles champêtres. La fin du *Cantique des Cantiques* comparant la femme à l'eau, l'obsession du peintre est consumée et son simple coucher se fait métaphore sexuelle :

Il se glissa entre les draps étroits et humides, malgré lui songea à Salomé, souffla la chandelle et s'endormit. (*E. C.*, p. 64-65)

Si nous nous tournons à présent vers Tabucchi, dans la présentation de Caravage par exemple, nous pouvons également affirmer qu'il y a un certain plaisir de l'écrivain à se défaire de la présentation traditionnelle du peintre. Il s'intéresse pour cela essentiellement à son corps, en des évocations non glorieuses mais plutôt dérisoires. Cette thématique corporelle est déjà décelable à travers la lecture en recueil. Nous observons une cohérence de composition par rapport à la vie précédente qui est celle de Rabelais. En effet, c'est chaque fois l'attrait pour le bas corporel, avec la nourriture pour Rabelais et Gargantua qui font bombance :

Puis il donna quelques coups sur son ventre avec la paume de la main, demanda poliment la permission, et lâcha un formidable rot, un grondement qui semblait être un tonnerre et qui résonna dans la campagne. (*R. D. R.*, p. 56)

et avec Caravage pour l'importance consacrée aux détails liés aux manifestations du corps. De plus, le rêve de Caravage est lié à celui de Goya qui le suit, par la reprise très discrète d'une manifestation corporelle qui ancre ces trois rêves dans la jubilation du physiologique :

Michelangelo Merisi se nettoya la bouche. (*R. D. R.*, p. 61)

Le géant se nettoya la bouche. (*R. D. R.*, p. 66)

Cette représentation haute en couleurs du peintre nous met en quelque sorte en garde contre une lecture trop sérieuse du rêve. Il y a une volonté de surprendre le lecteur en

s'essayant à une nouvelle représentation du peintre. Notons d'ailleurs cette remarque de Tabucchi⁸⁶ :

En réalité, ce qui m'intéresse le plus est d'exercer mon écriture avec les qualités dites, le plus souvent, « négatives ». Je n'ai que peu d'intérêt pour les « positives ». Un homme bon, un individu positif peut aller jusqu'à la sainteté et figurer dans les calendriers, mais je ne crois pas que l'œuvre puisse parvenir à faire un personnage littéraire intéressant. Il est beaucoup plus fructueux de s'immiscer dans les qualités négatives pour fouiller l'âme humaine. [...] Je m'intéresse, moi, aux « négatifs », aux faibles, aux perdants.

Dans le rêve de Goya, nous observons l'attrait pour la parodie, à travers la manière dont Tabucchi fait se mouvoir les figures des toiles. Ainsi, pour *L'Ombrelle*, le récit prend le relais en faisant tomber, d'une manière parodique, les deux amants :

Tous deux roulèrent à flanc de coteau, jusqu'à ce qu'ils arrivassent à un mur jaune. (*R. D. R.*, p. 65)

Cette chute est particulièrement comique dans cette scène première stéréotypée, le thème de la balançoire étant en effet récurrent dans l'iconographie du XVIII^{ème} siècle. Nous pensons ici au titre suggestif de l'œuvre de Fragonard, *Les hasards heureux de l'escarpolette*⁸⁷. Et en effet nous n'imaginerions guère la jeune femme de cette toile tomber à la renverse !

Nous avons ensuite ce géant qui, après avoir dévoré ses enfants et avant de se présenter comme « le monstre qui domine l'humanité, [et dont] l'Histoire est [la] mère », prend la peine de « se nettoyer la bouche » ! (*R. D. R.*, p. 66). Le rinçage buccal allège un instant l'angoisse que génère cette vision. Même si les visions progressent dans l'angoisse à partir de la scène des deux amants, Tabucchi s'amuse toujours à les détourner par la subversion. Il en est ainsi pour le chien qui fait de lui-même une présentation assez solennelle : « je suis la bête du désespoir et je me moque de tes chagrins », tout en étant dans une posture assez pathétique : « C'était un petit chien enseveli dans le sable, et dont seule la tête dépassait [...] Le chien tira du mieux qu'il put sur son cou et dit [...] » (*R. D. R.*, p. 67)

Enfin, la dernière toile peut elle aussi être lue avec humour car la description qu'en donne Tabucchi peut passer pour un jugement du biographe sur son biographé :

⁸⁶ Gumpert, Carlos. *Antonio Tabucchi, l'atelier de l'écrivain*. (ici p. 139)

C'était un vieillard obèse, au visage flasque et malheureux. (*R. D. R.*, p. 66)

Nous n'irons pas jusqu'à affirmer que l'histoire de Goya est ramenée aux proportions d'une farce, mais il s'agit en tout cas d'une entreprise de démystification menée à bien par Tabucchi. Une distance peut être introduite dès les premières lignes du rêve : « alors que sa folie intermittente le visitait ». En effet, le terme « visiter » enlève au mot « folie » sa gravité en lui conférant un aspect très relatif et quelque peu anodin, accentué par l'idée d'intermittence. Enfin, il n'y a pas d'explication rationnelle aux différentes apparitions, Tabucchi en joue d'ailleurs en utilisant des expressions propres au merveilleux alors que ce n'est pas vraiment une composante de ce rêve :

Les soldats, comme par enchantement, disparurent, épouvantés par cette vision. (*R. D. R.*, p. 66)
[nous soulignons]

C'est donc le fantastique, avec des bourreaux qui s'enfuient à la vue d'un simple pinceau ou encore une amante qui disparaît subitement, sans explication. Notons enfin des remarques qui montrent que le rêveur constate l'irrationnel et tente de se l'expliquer à l'aide de connecteurs logiques qui nous mettent en attente d'une explication, mais qui lient en fait deux propositions qui ne s'expliquent pas l'une l'autre :

La lanterne était incongrue, dans ce paysage ensoleillé, mais elle donnait un éclairage bleuâtre à la scène. (*R. D. R.*, p. 65) [nous soulignons]

Le mot « scène » souligne également le caractère artificiel de ce rêve et permet au lecteur de prendre ses distances par rapport au personnage du peintre créé par Tabucchi. Nous avons ici un détournement du mythe traditionnel, la folie de Goya, ses visions de cauchemar, pour le restituer de manière parodique. Nous voyons évoluer un peintre tourmenté mais c'est un Goya touchant par ses questions lancinantes qui lui donnent un côté naïf. Nous faisons à nouveau référence à C. Gumpert qui écrit à propos de Tabucchi :

Le plaisir du récit, qui imprègne ses œuvres et gagne ses lecteurs, est un des éléments dont se sert Antonio Tabucchi pour compenser le vertige ontologique qui ressort de sa vision du monde. A cela

⁸⁷ Fragonard, Jean-Honoré. *Les Hasards heureux de l'escarpolette*. 1766. Wallace Collection, Londres

contribue un registre ludique permanent qui écarte tout pathos superflu. [...] Même les aspects les plus tragiques de l'existence peuvent se transformer en un jeu. (p. 21)

Enfin, nous constatons dans les trois rêves de peintres de Tabucchi le retour lancinant du nom et du prénom, complets, de ceux-ci. Le fait de s'astreindre à appeler le peintre ainsi est une manière de creuser l'écart avec la biographie traditionnelle et d'introduire une distance dans les rapports entre biographe et biographé ; cet écart c'est l'amusement, une distance ironique par l'appellation révérencieuse qui l'est trop pour que l'on y croie.

Cependant, nous devons nuancer cette interprétation, comme le démontre Anna Dolfi⁸⁸, car la répétition du nom et du prénom est également une manière pour le biographe de relier son biographé à la vie, le patronyme étant la seule chose qui subsiste à la fin d'une vie. Pouvons-nous dès lors imaginer que la reconversion du peintre chez Tabucchi se fait par la mention révérencieuse de son nom, manière de rattraper la représentation parodique du peintre pendant le rêve ? Nous rejoignons ici la communication, déjà mentionnée, de Nathalie Heinich⁸⁹ :

L'un des plus visibles symptômes d'une identité d'artiste, telle qu'elle s'est constituée collectivement à partir de la Renaissance, est l'investissement du nom : le nom propre du créateur, qui imprime sur l'œuvre la marque de la personne [...] C'est aussi le rôle joué par la biographie, qui matérialise et diffuse ce renom - autrement dit l'ennoblissement par la gloire - en investissant la personne même de l'artiste et non plus seulement ses œuvres.

Cependant, et nous allons le voir, cet accès à la dignité d'artiste se faisant à travers la biographie, est aussi, paradoxalement, un moyen de ne pas tenir compte de l'identité d'un peintre telle qu'elle se constitue. En effet, les biographies colportent ces *topoi* qui font partie du matériau de construction des fictions biographiques ; certains auteurs tel Pater en rendent particulièrement compte. La diffusion de ces *topoi* pourrait nuire à l'élaboration d'une identité mais nous observons au contraire à travers leur déconstruction la possibilité de rendre le peintre de manière originale. Nous allons

⁸⁸ Dolfi, Anna. « Le stade de Wimbledon de *Daniele del Giudice* ». In colloque Fictions Biographiques.

⁸⁹ Heinich, Nathalie. Sociologue, chargée de recherche au CNRS, Paris. « L'accès à la dignité biographique : les premières mentions de peintres dans les dictionnaires biographiques français ». In *Les « vies » d'artistes, Actes du colloque du Louvre*. p. 196-202. (ici p. 197)

illustrer ces différentes utilisations des *topoi* à travers une ultime comparaison entre les deux Watteau tels que Pater, puis Michon, les imaginent.

2.2. De la légende de l'artiste à une vision plus singulière

2.2.1. La mythologie du peintre

Nous nous intéressons ici aux travaux d'Ernst Kris et Otto Kurz⁹⁰. Dans leur œuvre, ces deux chercheurs cherchent à relier la légende de l'artiste à certains traits invariants du psychisme humain mis en évidence par la psychanalyse. Voici ce que nous pouvons lire dans la *Préface* :

On doit à Kris l'intuition profonde que les anecdotes circulant sur les artistes, en tous temps et en tous lieux, traduisent les réactions de l'homme face à la magie mystérieuse des faiseurs d'images ; à Kurz, on doit les ingénieux parallèles qui illustrent et mettent à l'épreuve l'universalité de ces motifs. (p. 14)

Ils démontrent que dans la biographie, « berceau de la légende de l'artiste » (*Ibid.*, p. 23), revient une vision influencée du créateur, liée à son œuvre et à sa personne. L'une des clés dans le processus d'héroïsation de l'artiste est sa jeunesse. Pourquoi constatons-nous un intérêt universel pour l'enfance et l'adolescence d'un personnage d'exception ? C'est que, nous disent Kris et Kurz exposant deux interprétations :

Tout événement ayant eu lieu dans l'enfance a un effet décisif sur l'évolution ultérieure ; d'où les tentatives visant à montrer que le destin a très vite marqué la vie des grands hommes. La seconde donne aux informations disponibles sur la vie des héros une valeur, non d'indices précurseurs engageant une causalité, mais de signes prémonitoires ; on voit dans les expériences de l'enfant les présages de son accomplissement futur et l'on considère que ce sont là les preuves de sa nature unique. *Ibid.*, p. 38)

L'un des éléments caractéristiques de la formule biographique est la naissance précoce du talent. Chez Pater, l'attraction pour le mythe est prégnante. Nous l'avons dit, son récit de vie débute avec l'évocation de Watteau adolescent que la narratrice présente à la manière d'un enfant. Il n'est jamais question, tout au long de cette vie, de l'âge de Watteau, seulement qualifié au début du récit de « jeune homme » puis de « petit ». Ce

⁹⁰ Kris, Ernst et Kurtz, Otto. *L'image de l'artiste, légende, mythe et magie, un essai historique*. Paris, 1987: Editions Rivages, Collection Galerie. 200 p.

peintre est d'emblée présenté comme « le génie », nous n'assistons pas à un moment de révélation, nous avons seulement le jugement du père de la narratrice qui a valeur d'autorité :

Mon père le tient pour un génie et un peintre-né. (*P. I.*, p. 1)

Pater tranche ainsi le débat entre l'inspiration et le travail et nous présente clairement un artiste divin, dont il justifie les attitudes comme étant la conséquence inéluctable de son génie. Son art est qualifié de « merveilleux » (p. 2), il est question de ses « dons » et également de ce qui « lui vient si facilement » (p. 3-4). Cela justifie d'ailleurs notre idée selon laquelle Jean-Baptiste est présenté comme un double de Watteau, mais double dans sa différence, puisque la narratrice insiste sur :

cette assiduité qui le différencie tant d'Antoine (*P. I.*, p. 37)

Jean-Baptiste, lui, est en permanence présenté comme celui qui travaille passionnément, du matin jusqu'au soir. Au contraire, il n'y a pas d'insistance sur le travail accompli par Watteau, il en est question à une seule reprise, alors que le peintre n'est encore qu'un enfant :

il continue à faire le maçon, mais consacre à ses études les premières et les dernières heures de la journée, et tous ses moments de loisir. (*P. I.*, p. 3)

Nous lisons par la suite dans l'œuvre de Kris et Kurz qu'un autre motif stéréotypé est :

celui du jeune prodige triomphant des obstacles mis sur sa route, et souvent par ses proches. (p. 58)

Pater va dans ce sens en dramatisant ce récit de vie, nous donnant à voir un enfant malheureux du fait de l'incompréhension de ses parents :

Son père ne veut pas entendre parler pour lui d'études de peinture. C'est pourtant un homme à son aise qui s'est récemment construit une grande maison de pierre, une bâtisse grise et froide. (*P. I.*, p. 2)

Nous apprenons au contraire par la monographie de Temperini que :

sa vocation artistique précoce ne fut apparemment pas contrariée par sa famille : il entre vers dix ou douze ans dans l'atelier de Jean-Albert Gérin, le peintre le plus renommé de la ville, qui ne semble cependant pas l'avoir beaucoup marqué. (*W.*, p. 15)

La fiction permet ainsi à Pater de renforcer l'importance d'Antoine Pater dans l'évolution du peintre ; c'est parce que les parents du jeune Antoine refusent de lui permettre de peindre que Pater peut introduire de manière glorieuse et décisive pour l'avenir de Watteau le personnage du sculpteur :

Cédant surtout aux sollicitations de mon père, le vieux Watteau a consenti à placer Antoine chez un peintre de la ville. (*P. I.*, p. 3)

Nous lisons, à titre d'exemple, dans *L'image de l'artiste* que :

Cimabue remarque le jeune berger et devient à la fois son professeur *et* son noble père. (p. 63)

De la même manière, Antoine Pater remarque le talent du jeune Watteau et le pousse en quelque sorte vers son destin ; Pater s'efforce d'accentuer ce que l'on peut ressentir comme un signe prémonitoire : l'homonymie des deux hommes, comme pour montrer qu'il n'y a pas ici de hasard mais au contraire une vocation, à travers la précocité du talent de Watteau, et également à travers la reconnaissance, par le sculpteur, de Watteau, comme si ce dernier avait un signe particulier qui le rendait reconnaissable. Le choix est ainsi fait de montrer sa détermination :

j'ai entendu mon père l'interroger et le féliciter. Mais le petit ne paraissait guère heureux et n'a pas touché au verre de malaga qu'on lui avait versé. (*P. I.*, p. 2)

A travers l'évolution de cette vie, tout est fait pour que l'on se désintéresse de ses parents biologiques, lesquels sont naturellement écartés du récit, le père étant d'ailleurs réduit à son seul métier :

Le jeune Watteau est revenu ici - preuve, avec un caractère aussi indépendant que le sien, que la fortune lui a souri - et (c'est chose convenue,) habite chez nous et non point dans la maison du maçon. Ses parents s'imaginent qu'il vient pour recevoir des leçons de mon père. (*P. I.*, p. 9-10)

Le fait d'insister sur l'origine sociale du peintre permet à Pater d'accentuer encore le motif stéréotypé, et enraciné dans l'imaginaire commun, de l'ascension sociale du peintre. Il est d'ailleurs intéressant de voir comment s'établit une causalité entre l'enfance et l'accomplissement du peintre à travers la narratrice. Lorsque celle-ci évoque le « fils du maçon » (*P. I.*, p. 45), nous voyons en filigrane une conception déterministe de Pater. Comme l'écrivent Kris et Kurz :

Tout événement ayant eu lieu dans l'enfance a un effet décisif sur l'évolution ultérieure ; d'où les tentatives visant à montrer que le destin a très vite marqué la vie des grands hommes. (p. 29)

Ainsi, la plupart des épisodes ne s'appuient visiblement pas sur des informations ; ce sont des « motifs fixes et convenus qui sont insérés dans le tissu biographique ». (*Ibid.*, p. 61). Cependant, cette considération ne peut s'appliquer à Pater sans être nuancée. L'important travail de documentation auquel il s'est livré a ensuite été complété par une part de fiction provenant en grande part du stéréotype de l'artiste.

En faisant ainsi part au lecteur de l'enfance du peintre et, plus loin, de sa mort, l'écrivain cherche à révéler chez lui les sentiments attendus dans une biographie traditionnelle : admiration pour l'enfant-artiste, déférence et solennité pour l'homme malade qui meurt dignement en peignant une crucifixion. Néanmoins, l'une des conséquences de cette présentation stéréotypée du peintre est l'absence d'empathie de la part du lecteur pour lui. Le personnage du peintre, par son austérité, perd beaucoup d'humanité et s'éloigne de nous.

2.2.2. Démythification et mythification

C'est peut-être pour cette raison que Michon - imaginons qu'il ait lu Pater - choisit au contraire de jouer avec cette légende stéréotypée et de faire de ce bouleversement le canevas de sa fiction biographique. Il ne semble dès l'abord pas croire à la vision stéréotypée de l'artiste célèbre, ni aux deux jalons légendaires de son existence, enfance et mort. D'ailleurs, une mort peut-elle être digne ? Le ton est d'emblée donné à travers les considérations du curé :

C'est bien là ce qu'il me dit, ce soir de juillet, entre deux quintes, et plus crûment que je ne le rapporte. (*M. S.*, p. 52)

Les thèmes d'inspiration de Michon dans cette vie de Watteau sont dévoilés : il s'agira de la passion des femmes, nourrie de l'odeur de la maladie. Ce sont deux thèmes qui n'ont pas leur place dans la légende de l'artiste telle que Kris et Kurz la définissent.

Il n'est nullement question d'enfance chez Michon, et encore moins de petit génie. Au contraire, tout est fait pour défaire le stéréotype traditionnel de l'artiste ayant reçu des dons à la naissance. Jamais mention n'est faite de « peintre-né » comme chez Pater et le curé de Nogent pousse même la provocation jusqu'à insinuer que c'est par compensation que Watteau peint :

Je suis curé de Nogent. Quand je le connus, il avait depuis longtemps renoncé, et donc, il peignait.
(*M. S.*, p. 52)

La peinture serait donc utilisée par voie de substitution ! Watteau étant déjà âgé, Michon s'interdit les traditionnelles anecdotes d'enfance consistant à accentuer le caractère autodidacte de l'enfant ou à montrer sa maturité en fonction des obstacles parcourus. Watteau bénéficie déjà d'une large reconnaissance sociale ; tout d'abord, le curé de Nogent connaît son nom et voici ce qu'il précise à son sujet :

Il était le peintre le mieux payé de son temps. (*M. S.*, p. 74)

Le lecteur ne doit donc pas s'attendre ici à l'évocation des succès du peintre. Ce n'est pas là l'un des enjeux du récit chez Michon alors que c'en est un fondamental chez Pater. Pour rendre invalide le traditionnel processus d'héroïsation, Michon a notamment recours, nous l'avons vu, à un narrateur qui se fait contrepoint de la narratrice de Pater. Nous ne sommes pas soumis, chez Michon, à l'appréciation d'un tableau et à la valeur qui en découle, par un marchand d'art. Le curé de Nogent est le seul appréciateur de la peinture de Watteau. Il est homme empreint de scepticisme et pas spécialement prompt à l'enthousiasme, ainsi ceux que l'on nomme les chefs-d'œuvre de Watteau sont évoqués avec modération. Au contraire, la narratrice de Pater, elle, s'y entend en peinture et nous fait part de ses goûts de provinciale éclairée ; peut-être devons-nous discerner ici une allusion de Pater au *Chef-d'œuvre inconnu* de Balzac, à travers la mention de Porbus :

En ce qui me concerne, je préfère de beaucoup à tous ces tableaux de Rubens un ouvrage du vieux maître hollandais Peter Porbus, qui, dans notre église à nous, est malheureusement presque hors de portée de la vue. (*P. I.*, p. 14)

De plus, elle se fait l'écho, du fait de son éloignement, de l'appréciation parisienne des œuvres de Watteau. Nous avons donc un compte-rendu objectif de la réception de son œuvre dans la capitale :

Un nouvelle façon de peindre. Il paraît que l'ancien mobilier devra se transformer pour s'accorder avec cette peinture-là, ou plutôt qu'une telle peinture ne peut convenir qu'à une espèce particulière d'appartement. C'est, dit-on, une nouveauté hautement prisée par ces juges parisiens qui ont eu les meilleures occasions d'apprécier tout ce qu'il y a de plus beau en art ; et voilà le succès du jeune Watteau. Il semble avoir plus de commandes qu'il n'en pourra exécuter. [...] On nous dit que Paris n'a jamais été plus riche et plus luxueux que maintenant, et que les grandes dames surenchérisent pour porter jusque sur leurs éventails des œuvres d'Antoine. (*P. I.*, p. 17-18)

La narratrice est également capable de nous donner son avis sur la manière de Watteau, et cela bien qu'elle n'ait pu encore l'admirer :

Je n'y discerne guère qu'une espèce de légèreté, qu'une coquetterie bien éloignée de la gravité singulière qui lui est propre. (*P. I.*, p. 14)

La comparaison avec le curé de Nogent crée ici un certain décalage car lui n'y entend rien en peinture et c'est là un des procédés qu'utilise Michon pour anéantir la légende. Voici la remarque que fait ce néophyte face aux tableaux qui l'entourent alors qu'il pose pour Watteau :

Je m'étonnai qu'on vouât sa vie à cela, feindre les choses et ne pas y parvenir tout à fait, et quand on y parvient on n'ajoute que le fugace au fugace, ce qu'on ne peut avoir à ce qu'on n'a pas ; à ce jeu de vessies et de lanternes, on s'épuise. (*M. S.*, p. 55)

Contrairement à la narratrice de Pater, le curé ne propose pas un avis sur la manière de Watteau mais une considération sur l'intérêt de la peinture, agrémentée d'une expression triviale pour montrer son incompréhension de la chose. Nous sommes donc face à deux narrateurs complètement différents dans l'image qu'ils renvoient du peintre ; la narratrice de Pater a des connaissances picturales mais elle est également

pleine d'admiration face à Watteau pour lequel elle éprouve plus que de la sympathie, contribuant ainsi à son édification.

Il n'y a donc pas volonté de la part de Michon de nous donner à lire la traditionnelle légende de l'artiste basée sur une vision stéréotypée du créateur, mais au contraire de nous présenter l'homme dans sa complexité et ses paradoxes. Venons-en à l'évocation de la vie privée du peintre. Nous disposons à ce sujet du témoignage de Caylus, l'un des biographes de Watteau que Temperini cite dans sa monographie, nous précisant auparavant que ceux-ci sont très discrets sur sa vie privée :

Caylus nous indique qu'il n'avait aucun goût pour le vin mais qu'il « a peut être un peu plus aimé les femmes » (ce membre de phrase sera supprimé dans la version définitive du discours prononcé à l'Académie) ; Leclerc rapporte cependant qu'il était « plus libertin d'esprit que d'effet » ; il ne s'est en tout cas jamais marié et on lui connaît aucune maîtresse ». (*W.*, p. 13)

Pater reste fidèle à ces témoignages, l'évocation d'une certaine chasteté chez ce peintre lui permettant de le rapprocher du comédien pour son aptitude à s'intéresser à ce qui ne l'attire pas réellement, les femmes qu'il peint mais qu'il n'a guère dû tenir dans ses bras selon ses biographes. Nous pouvons penser qu'effectivement, Watteau n'a pas dû être réputé pour ses nombreuses maîtresses, car généralement, quand tel est le cas, les biographes en font état. Cependant, la vision d'un Watteau à l'antithèse de son œuvre nourrie de galanterie et de séduction a également pu être colportée par ses biographes en manque de documents. Nous ne pouvons trancher et ce n'est pas là l'intéressant. Nous saisissons en tout cas à partir de ces réflexions la démarche de Michon qui est celle de la compensation. Tout d'abord par rapport au caractère du peintre pour lequel Pater corrobore l'opinion des biographes à propos de sa mélancolie et de sa retenue. Ce portrait devait certainement manquer de relief pour Michon, aussi il décide d'en ciseler les contours, tout en respectant les témoignages, le but n'étant pas de donner une image fausse du peintre mais plutôt d'en fournir une vision revisitée par la sienne :

On l'a dit taciturne, il est vrai qu'il l'était ; mais parlait-il - du gros Crozat, du beau Julienne avec ses cannetilles d'argent, ses gilets brochés, ses cravates, de ses maîtres enfin, ou du petit peuple de Nogent qui élève des lapins et des poules, cancanne et meurt -, alors c'était un petit drôle, alerte et gentil, mordant, contrefaisant tous avec un art bouffon qui n'épargnait personne. (*M. S.*, p. 58-59)

Après avoir complexifié ce caractère du peintre que les biographes cherchent toujours à rendre lisse et sans équivoque, Michon s'attaque à l'événement final de la vie de Watteau. Ce que les biographes ont pu analyser comme manifestation d'un repentir devient, sous sa plume, la preuve crépitante de sa dernière jouissance, ultime hommage de l'agonisant à la sensualité⁹¹ :

Aux anges ses catins, 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. (*M. S.*, p. 81)

Devons-nous lire cette scène quelque peu sacrificielle comme une fiction inspirée d'un dernier *topos* ? L'œuvre serait alors conçue comme l'extension de la personne puisque l'artiste, sentant la mort venir, décide de faire partager à la partie la plus chère de sa création le même destin. Cette scène évoque dans tous les cas celle où les deux cousines prenaient l'allure d'une offrande. Nous avons ainsi le sentiment d'entrer pleinement dans le sacré, mais il s'agit d'un sacré revisité car toujours nuancé à travers le jugement du curé, comme l'indique la prochaine citation. Ainsi, le sacrifice atteint une grandeur tragique, mais de pacotille, et Michon, dans sa quête du côtoiement des extrêmes, nous empêche d'enfermer cet épisode dans une certaine tonalité, craignant autant l'excès de sentiments que l'hermétisme. Il brouille donc à nouveau les pistes, nous empêchant de prononcer une lecture de ce sacrifice :

Dès trois heures le soleil atteignit la terrasse, et elles [les toiles] montèrent dans ce soleil. Elles pétillaient ; on n'en voyait pas les étincelles, dans l'air blanc le soleil flambait plus fort ; ça n'avait pas beaucoup d'éclat ; c'était juste un petit sacrifice mondain, pas sérieux, dans un palais frivole, ou tout juste un brûlot de fanes, de vieilles nippes immettables qu'un vieux bonhomme fatigué, abbé ou paysan, tout noir et courbé sous d'énormes tilleuls clairs, tisonnait seul jusqu'au soir. (*M. S.*, p. 82)
[Nous soulignons]

Watteau jgt de paris

⁹¹ Nous pouvons par exemple penser ici au *Jugement de Pâris* peint par Watteau vers 1720-1721. Huile sur chêne, 47 x 30,7 cm. Musée du Louvre, Paris. (voir illustration)

Ce feu de toiles n'est pas évoqué chez Pater. L'un des biographes de Watteau, Caylus, l'évoque ainsi :

Il mourut avec tous les sentiments de religion qu'on pourrait désirer, et les derniers jours de sa vie, il s'occupa à peindre un Christ en croix pour le curé de Nogent. [...] Watteau avait le cœur droit et sa résignation a dû être sincère. D'ailleurs il n'était emporté par aucune passion ; aucun vice ne le dominait et il n'a jamais fait aucun ouvrage obscène. Il poussa même la délicatesse jusqu'à désirer, quelques jours avant sa mort, de ravoir quelques morceaux qu'il ne croyait pas assez éloigné de ce genre, pour avoir la satisfaction de les brûler : ce qu'il fit. (*W.*, p. 13)

Si Pater préfère oublier cet épisode, il reste en revanche tout particulièrement fidèle à l'image d'un Watteau mourant avec toute la manifestation de sa piété, interprétation que Michon avait déjà évoquée :

Il fallait que je le secourusse, et je savais bien que les exhortations pieuses étaient sur lui de peu d'effet. (*M. S.*, p. 73)

Michon n'évoquera pas la peinture faite par Watteau à son chevet que Pater raconte car c'est le signe d'une ultime manifestation religieuse :

Antoine Watteau a passé subitement, dans les bras de M. Gersaint, l'un des derniers jours chauds de juillet. Au moment suprême, il peignait pour le bon curé de Nogent une crucifixion destinée à remplacer le tableau très médiocre qu'il n'aimait guère. Il est mort avec tous les sentiments de la religion. (*P. I.*, p. 58)

Ainsi, la vie de Watteau prend fin avec la gravité et le ton solennel du sentiment religieux recouvert par un homme qui aura passé sa vie à peindre les séductions et les plaisirs légers. Le dernier paragraphe de la lettre finale fonctionne à la manière d'une épitaphe dont la concision semble travaillée en vue d'une bonne inscription dans la mémoire du lecteur qui, comme le passant auquel on adressait une leçon par l'inscription funéraire, se trouve directement marqué par la solennité et le caractère lapidaire de la formule.

Ce fut un malade toute sa vie. Et toujours il chercha dans le monde quelque chose qui ne s'y trouve qu'en proportion insuffisante, ou pas du tout. (*P. I.*, p. 58)

Notons d'autre part que l'épitaphe a vocation à la concision et à la représentation de manière emblématique de la personne décédée ; il est donc frappant ici de constater que Pater définit Watteau par sa maladie. C'est d'ailleurs peut-être l'un des points sur lesquels Michon le rejoint, à travers la dimension mortuaire omniprésente dans sa

nouvelle. Cette précision semble davantage amenée par souci de pathétique que par scrupule biographique puisque la maladie chez Pater est seulement évoquée au travers de la maigreur de l'artiste, puis véritablement nommée dans une lettre de novembre 1718, soit deux ans seulement avant sa mort. Au contraire, chez Michon, l'odeur de la maladie plane en permanence, mais ce biographe ne termine pas sa vie de Watteau sur cette évocation pathétique :

Il mourut le 18. Dès le matin, un orage s'assembla. Il n'y avait pas un souffle, rien que des arbres arrêtés dans le ciel blanc. L'orage ne crevait pas, rien ne venait. Avec l'attente, il battit la campagne : il dit qu'il n'avait jamais peint le mauvais temps ; il dit que sa peinture était gaie ; il affirma qu'il l'avait été lui-même, et à grand-peine se soulevant sur ses coudes, me conjura de le conforter dans cette pensée. Oui, lui dis-je, il n'y avait eu que joies, plaisirs. L'orage tardait ; il voulut un crucifix ; je lui tendis le mien, qui est de piètre exécution mais dont l'art suffit aux bonnes gens d'ici, pour leur dernier coup d'œil ; je priais ; il y eut quelque chose comme un rire, le crucifix tomba : « Ote-moi ça, dit-il. Est-il possible qu'on ait si mal accommodé mon maître ? » Puis : « Ta figure me suffit. » Cette dernière coquetterie m'émut plus que je ne saurais le dire. Il y eut quelques coups de tonnerre, pas de vent ; les arbres de pierre se penchèrent sur Monseigneur le Peintre comme des Messeigneurs taciturnes ; un éclair emporta le drôle scandalisé, dans l'après-midi descendant, à l'heure où les robes commencent à s'assembler sur les terrasses que les fontaines assiègent, le feuillage innombrable. (M. S., p. 84-85)

Cette mort, pour n'être point pathétique, n'en atteint pas moins une indicible grandeur, un tragique du peu, du « trois fois rien ». Contrairement à Pater qui exécute Watteau de manière lapidaire, Michon insiste sur l'« avant-mort », ayant plaisir à imaginer un personnage qui manque de piété et atteint, par cette mort non conventionnelle, une humanité beaucoup plus déchirante. L'essence de l'Art n'est plus ici la noblesse, telle que Pater la poursuit par exemple à travers la mise en scène minimaliste de la mort de Watteau. De la même manière, la mort de Lorenzo chez Garcin inspire la force dionysiaque d'une mort qui est également un ultime orgasme, en un refus du corps mort du biographe. Il n'y a plus dès lors de finalité dans ces *Vies* de peintres. A la vision d'ensemble, généralisante, colportée par les *topoi*, s'oppose celle, désespérée mais ô combien plus humaine, d'un peintre singulier dans son comportement, quelle que soit la portée irrévérencieuse de celui-ci. Il n'y a plus d'allégorie ni de mythologie mais la provocante nudité du peintre.

L'essentiel à présent, c'est l'existence dans ce qu'elle comporte de rêvé, ce n'est plus le désir de la quête du Beau, telle que Winckelmann⁹² pouvait la définir, s'opposant à l'histoire des peintres, à travers la recherche d'une « essence de l'art ». Il n'y a pas plus d'essence de l'art que d'essence du personnage du peintre, dont seuls quelques actes sont retranscrits, souvent à la faveur d'une hypothèse. Les vies n'obéissent plus à une visée didactique imposée par l'écrivain, mais l'auteur et le lecteur rêvent ensemble une absence de systématisation du peintre. Comme le précise Tabucchi⁹³ :

Il est juste que [le lecteur d'un livre] s'allie à l'auteur, pour compléter, au moyen de ses propres suppositions, les suppositions de celui qui l'a écrit. Cela dit, un livre est aussi ceci : le désir de la complicité, un appel à l'aide de celui qui écrit, aidez-moi à terminer, bouchez les trous, s'il vous plaît, seul, je n'en suis pas capable. Un écrivain qui sait déjà tout, qui connaît tout, ne devrait jamais publier de livre.

Nos auteurs, et leurs lecteurs, font le choix de l'étrangeté de l'art face à une impossible essence.

CONCLUSION

A travers l'élaboration de la fiction biographique et le rapport entretenu avec le matériau biographique et les sources se livre un enjeu particulièrement important : celui

⁹² Communication d'Edouard Pommier. « Winckelmann : des vies d'artistes à l'histoire de l'art ». In *Les « vies » d'artistes*. p. 205-228.

de l'appropriation par les biographes de la biographie traditionnelle. Ainsi, la fonction modélisante et exemplaire des *Vies* est façonnée et revue selon chaque biographe. Chacun se plaît à construire une figure saillante de peintre en respectant jusqu'à un certain point les éléments biographiques traditionnellement colportés. Certains de ces éléments, contribuant à l'élaboration d'une légende, n'apparaissent pas dans nos fictions biographiques, moyen pour le biographe d'infléchir la tentative de démythification à laquelle il se livre. Le recours à la fiction biographique de peintres est donc la possibilité de réfléchir à une nouvelle manière d'écrire le vivant à travers une mise en questions de la biographie traditionnelle et de la figure mythifiante qu'elle met en place.

La question de la temporalité étant essentielle dans la conception traditionnelle de la biographie, celle-ci s'en trouve naturellement affectée et à travers elle, c'est tout un pan de la Vie du biographé qui s'écroule, souvent celui des événements officiels qui se trouvent réfutés. La *Vie* reste un élément d'organisation, mais non l'exhaustivité qui en découle. Nous observons généralement un respect de la chronologie dans la mesure où celle-ci restitue le déroulement effectif d'une vie. Il n'en va pas ainsi de l'exhaustivité que nos biographes contemporains mettent à mal, appliquant le célèbre précepte de Schwob qui préconisait le choix face à la totalité de la vie. Fernandez est en cela le seul de nos biographes à ne pas chercher à donner uniquement un élément saillant de la vie du peintre, lui préférant la globalité de la vie.

A travers ce choix se noue une nouvelle forme, la forme brève, particulièrement révélatrice du rapport qu'entretient le biographe avec le mystère jaillissant de la Vie de son biographé. Plutôt que de s'essayer à une *mimèsis* lacunaire qui tendrait naïvement à reproduire une Vie, nos biographes choisissent souvent, à travers la forme brève, d'appeler l'imaginaire du lecteur en refusant de construire un personnage de peintre pêchant par excès de systématisme. A travers le déficit des informations auquel le lecteur a accès, chez Garcin par exemple avec ses *Vies* très brèves, se creuse le refus délibéré de la biographie de présenter son biographé comme nous l'observons dans les biographies traditionnelles. S'il y a revendication du fictif, c'est pour mettre en valeur le choix du tangible plutôt que du réel. Au delà, il semble qu'à partir du moment où se pose la recherche de l'identité de l'autre, il y ait la « nécessité d'une fictionnalisation de

⁹³ In Antonio Tabucchi, *l'atelier de l'écrivain. Conversation avec Carlos Gumpert*. (ici p. 23)

la vie »⁹⁴. Ainsi, l'identité se construit au moyen de l'imagination. A travers ce respect de l'*ipséité* de l'autre se dessine une certaine conception du personnage biographé, auquel nos biographes refusent l'élaboration d'une psychologie traditionnelle de personnage de roman. Cette identité in-maîtrisée fonctionne à la manière d'un défi pour le biographe qui cherche alors à créer un personnage sans y introduire de données psychologisantes. Nous l'avons montré, ces biographes comptent sur le truchement de la peinture, de la toile à travers laquelle ils peuvent observer des figures obsédantes et les nommer, sans pour autant en faire des obsessions de l'artiste. Il y a donc, chez la plupart de nos biographes, un respect de cette vie intérieure dont ils ne savent rien et ce mystère est l'une des conditions pour qu'il y ait biographie car il légitime la fiction. C'est également le refus, de la part du biographe, que son lecteur comprenne trop aisément un personnage qui ne se comprend pas lui-même. Roland Barthes l'exprime avec brio⁹⁵ :

Mais je n'ai jamais ressemblé à cela !

- Comment le savez-vous ? Qu'est-ce que ce « vous » auquel vous ressembleriez ou ne ressembleriez pas ? Où le prendre ? A quel étalon morphologique ou expressif ? Où est votre corps de vérité ? Vous êtes le seul à ne pouvoir jamais vous voir qu'en image, vous ne voyez jamais vos yeux, sinon abêtis par le regard qu'ils posent sur le miroir ou sur l'objectif (il m'intéresserait seulement de voir tes yeux quand ils me regardent) : même et surtout pour votre corps, vous êtes condamnés à l'imaginaire.
[Nous soulignons]

Ce travail du faux aidant, nous constatons bientôt une nouvelle approche de l'œuvre qui bien souvent semble se rire d'elle-même. Bien sûr, nous ne pouvons dire qu'il n'y a jamais une part de fausse modestie, notamment si nous nous basons sur la revendication liminaire, chez Tabucchi, de l'absence d'œuvre, du refus de considérer celle-ci sérieusement. Nos biographes s'amuse à détruire le mythe, la légende que la *doxa* renforce mais finalement, refusant tout discours qui se ferait dogmatique et cherchant à atténuer le risque de transcendance, ils en viennent à proposer un autre mythe, qui passe souvent par le jeu, par une reconstruction ludique de la figure du peintre traditionnelle. Il s'agit donc d'une déconstruction positive. Dans *Roland Barthes par Roland*

⁹⁴ Regard, Frédéric. « L'éthique du biographique », p. 80-92. In *Littérature*, Le biographique, déc. 2002, n° 128. (ici p. 86)

⁹⁵ Barthes, Roland. *Roland Barthes par Roland Barthes*. Paris, 1975 et 1995 : Editions du Seuil, collection « Ecrivains de toujours ». 169 p. (ici p. 42)

*Barthes*⁹⁶, celui-ci nous livre une de ses pensées intitulée *Décomposer/détruire*, il s'agit d'une réflexion sur la tâche de l'écrivain vis-à-vis de la conscience bourgeoise dont celui-ci doit accentuer la décomposition ; nous pourrions peut-être l'appliquer, d'une manière moins politique, au processus accompli par les fictions biographiques :

cela veut dire qu'on feint volontairement de rester à l'intérieur de cette conscience et qu'on va la délabrer, l'affaïsser, l'effondrer, sur place, comme on ferait d'un morceau de sucre en l'imbibant d'eau. La *décomposition* s'oppose donc ici à la *destruction*. [...] en décomposant, j'accepte d'accompagner cette décomposition, de me décomposer moi-même, au fur et à mesure : je dérape, m'accroche et entraîne. (p. 65)

Il semble qu'il y ait, chez beaucoup de nos biographes, une peur du discours généralisant et non nuancé, une crainte de l'arbitraire, du définitif. C'est par cette peur que le statut du livre peut évoluer. A travers le fait d'imaginer des faits insignifiants de la vie du peintre, nous décelons un goût prononcé pour ce qui, d'ordinaire, est taxé d'inutile et, au-delà, une peur de l'axiome, du concept, de l'Idée. Nous savons, car Jean-Pierre Richard l'a montré, que toute biographie est une « autobiographie oblique et éclatée ». En effet, à travers l'invention d'une figure de peintre se décèlent souvent des traits d'inspiration proprement personnels. Mais il ne s'agit pas, pour la plupart de nos biographes, de déverser une conception personnelle du parcours d'un peintre - comme le fait Fernandez à propos de Caravage -, mais plutôt de proposer une image du peintre, tout en restant dans le « paradigme de l'indécidé et de l'indéterminé⁹⁷ », à travers la revendication du fictif.

La figure du peintre devient alors un creuset dans lequel se donnent à lire certaines préoccupations de l'imaginaire du biographe, le personnage biographé s'impose ainsi à lui et conduit à son tour à l'exploration d'un mystère, celui de l'écrivain. C'est donc la question de l'Identité qui est convoquée par ces biographies, et celle surtout des frontières entre les différents arts, de la perméabilité de l'un à l'autre, donc de leur identité. C'est le titre de Garcin, *L'Encre et la couleur*, qui est à ce sujet le plus significatif, évoquant une rivalité entre la peinture et l'écriture, rivalité qui peut être féconde et évoluer finalement en complémentarité comme le prouvent toutes nos œuvres. L'identité immuable a à voir avec la réalité, c'est peut-être également pour cette

⁹⁶ *Ibid.* (ici p. 65)

raison que nos biographes ont recours au récit, à la fiction : en effet, que savons-nous réellement de ces figures de peintres à part l'image que l'on nous en donne ? C'est pour cette raison que nous parlons de l'humilité de nos biographes, d'une tentative démythifiante et de l'aveu d'un échec omniprésent, celui de tenter de saisir cet homme qu'est le peintre. Nous rejoignons ici la pensée de Henri Godard⁹⁸ qui écrit que :

Pour que les choses vacillent, pour que nous épousions tant soit peu, jusque sur le mode affectif, une identité autre et voyions presque son monde se surimprimer au nôtre, il faut qu'il y ait fiction, c'est-à-dire que celui qui vit les événements et porte ce monde nous ait été donné d'emblée comme un être de papier, une simple forme que nous pouvons remplir de notre durée et de notre affectivité, non comme une substance.

Nos biographes n'abordent pas la fiction biographique de peintres comme il le feraient de celle de l'écrivain par exemple. Il semble que l'intérêt partagé pour cette figure d'artiste passe notamment par l'interrogation qu'elle rend possible. A travers le biographé-peintre et sa peinture, le biographe interroge d'un même cours le vivant, la peinture et l'écriture ; le livre tel qu'il s'écrit, la toile telle qu'elle se raconte, et le monde tel qu'il s'éprouve.

⁹⁷ Richard, Jean-Pierre. Communication « Comment devient-on Goya ? ». In Pierre Michon, *l'écriture absolue*. P. 11-19. (ici p. 18)

⁹⁸ Godard, Henri. « La crise de la fiction. Chroniques, roman-autobiographie, autofiction ». P.81-91. (ici p. 88-89). In *L'éclatement des genres au XXème siècle*. Sous la direction de Marc Dambre et Monique Gosselin-Noat, Société d'étude de la littérature française du XXème siècle. Paris, 2001 : Editions Presses de la Sorbonne Nouvelle. 368 p.

BIBLIOGRAPHIE

Œuvres

AIRA, César. *Un épisode dans la vie du peintre voyageur*. Marseille, 2001 : André dimanche éditeur. 84 p.

BALZAC, Honoré de. *Le chef-d'œuvre inconnu*. Paris, 1981: Editions Garnier-Flammarion. 314 p.

BECKFORD, William. *Vies imaginaires de peintres authentiques*. Paris, 1990 : Editions José Corti, Collection romantique n° 24. 120 p.

ESTEBAN, Claude. *Soleil dans une pièce vide*. Tours, 2003 : Editions Léo Scheer, Farrago. 217 p.

FERNANDEZ, Dominique. *La course à l'abîme*. Paris, 2002 : Editions Grasset et Fasquelle. 638 p.

GARCIN, Christian. *L'encre et la couleur*. Paris, 1997 : Editions Gallimard, Collection « L'un et l'Autre ». 134 p.

GARCIN, Christian. *Vidas*. Paris, 1993 : Editions Gallimard, Collection « L'un et l'Autre ». 150 p.

GOFFETTE, Guy. *Elle, par bonheur, et toujours nue*. Paris, 1998: Editions Gallimard, Folio. 156 p.

GREEN, Julien. *L'autre sommeil*. Paris, 1999 (ou 1971) : Editions Gallimard, Collection « L'imaginaire ». 129 p.

HOFFMANN, E.T.A. *Contes Fantastiques*. Presses de la Renaissance, Club géant fantastique. « L'église des jésuites » p. 343-372.

MICHON, Pierre. *Vie de Joseph Roulin*. Lagrasse, 1988 : Editions Verdier. 66 p.

MICHON, Pierre. *Maîtres et serviteurs*. Lagrasse, 1990 : Editions Verdier. 131 p.

MICHON, Pierre. *La Grande Beune*. Lagrasse, 1996 : Editions Verdier. 88 p.

MICHON, Pierre. *Le roi du bois*. Lagrasse, 1996 : Editions Verdier. 50 p.

PATER, Walter. *Portraits imaginaires*. Paris, 1985 : Christian Bourgois Editeur, Collection « Les derniers mots ». 234 p. Première édition française paru en 1930 à la librairie Stock, dans la collection le « Cabinet Cosmopolite ».

QUIGNARD, Pascal. *Le sexe et l'effroi*. Paris, 1994 : Editions Gallimard, Collection Folio. 356 p.

SCHMITT, Eric-Emmanuel. *Théâtre. La Nuit de Valognes / Le Visiteur / Le Bâillon / L'Ecole du diable*. Paris, 1999 : Editions Albin Michel, Collection Le Livre de Poche. 242 p.

SCHMITT, Eric-Emmanuel. *L'Evangile selon Pilate*. Paris, 2000 : Editions Albin Michel, Collection Le livre de Poche. 283 p.

SCHWOB, Marcel. *Vies imaginaires*. Paris, 1998 : Editions Gallimard, Collection « L'imaginaire ». 183 p.

TABUCCHI, Antonio. *Rêves de rêves*. Paris, 1994 : Christian Bourgois éditeur, Collection Domaine étranger. 159 p. Titre original : *Sogni di sogni*, 1992. Traduction de l'italien par Bernard Comment.

VASARI, Giorgio. *Vies*. Paris, 1550. 1989 : Editions Arts, Berger-Levrault. Tomes II (Cimabue, Giotto, Pisanello) et III (Paolo Uccello, Masaccio, Piero della Francesca).

VARGAS LLOSA, Mario. *Le Paradis - un peu plus loin. Sine loco*, 2003 : Editions Gallimard. 532 p.

WILDE, Oscar. *Le portrait de Dorian Gray*. Paris, 1998: Editions Pocket, Collection Classiques. 345 p.

ZOLA, Emile. *L'œuvre*. Paris, 1996: Editions Le livre de Poche n° 429, Collection Classiques. 536 p.

Critiques

Monographies

COMBE, Dominique. *Les genres littéraires*. Paris, 1992 : Editions Hachette Supérieur, Collection Contours Littéraires. 175 p.

FERRATO-COMBE, Brigitte. *Ecrire en peintre, Claude Simon et la peinture*. Grenoble, 1998 : Editions Ellug, Université Stendhal. 256 p.

FERNANDEZ, Dominique. *L'arbre jusqu'aux racines, psychanalyse et création*. Paris, 1972 : Editions Bernard Grasset. 353 p.

GUMPERT, Carlos. *L'atelier de l'écrivain, Antonio Tabucchi*. Traduction de l'espagnol par Michel J. Wagner. 2001 : Editions La passe du vent. 292 p.

KRIS, Ernst et KURZ, Otto. *L'image de l'artiste, légende, mythe et magie, un essai historique*. Paris, 1987: Editions Rivages, Collection Galerie. 200 p.

LHERMITTE, Agnès. *La Biographie, Anthologie*. Paris, 2002 : Editions Garnier-Flammarion, Collection « Etonnants classiques ». 153 p.

MADELENAT, Daniel. *La biographie*. Paris, 1981 : Editions Puf, Collection « Littératures modernes ». 222 p.

Chapitres d'un ouvrage

BARTHES, Roland. *Roland Barthes par Roland Barthes*. Paris, 1975 : Editions du Seuil, Collection « Ecrivains de toujours ». 191 p.

BARTHES, Roland. *Œuvres complètes V 1977-1980*. Paris, 2002 : Editions du Seuil. 1099 p. « La chambre claire. Note sur la photographie » p. 785-890.

DORRIT, Cohn. *Le propre de la fiction*. Paris, 2001 : Editions du Seuil, Collection Poétiques. Chapitres II p. 35-63 : « Vies fictionnelles vs vies historiques : Limites et cas-limites » et V p. 125-147 : « Briser le code de la biographie fictionnelle ».

Ouvrages collectifs

CASTIGLIONE, Agnès. *Pierre Michon, L'écriture absolue*, Actes du premier colloque international Pierre Michon. Saint Etienne, 2002 : Publication de l'Université de Saint-Etienne. 350 p.

COOK, Malcolm et PLAGNOL-DIEVAL, Marie-Emmanuelle. *Contes, Faits-Divers, Nouvelles, 1700-1820, Actes du colloque d'Exeter, septembre 1998*. Collection French Studies of the eighteenth and nineteenth centuries, volume 5. 230 p.

DEMORIS, René. *L'artiste en représentation, Actes du colloque Paris III-Bologne organisé par le centre de recherches Littérature et arts visuels (16-17 avril 1991)*. Editions Desjonquères. 213 p.

HOURIEZ, Jacques. *Littérales, Art et littérature, Actes du séminaire de littérature de Besançon*. Centre de recherche Jacques Petit, volume 65, diffusion Les Belles Lettres. 280 p.

Les « vies » d'artistes, Actes du colloque du Louvre. Paris, 1996 : Editions Louvre/Ecole nationale Supérieure des Beaux-Arts, Collection Beaux-Arts histoire. Sous la direction de Matthias Waschek. 303 p.

A travers le miroir de Bonnard à Buren. Paris, 2000 : Musée des Beaux-Arts de Rouen, Editions de la réunion des musées nationaux. 367 p.

Contributions dans un ouvrage collectif

DAMBRE, Marc et GOSSELIN-NOAT, Monique. *L'éclatement des genres au XXème siècle*. Paris, 2001 : Editions Presses de la Sorbonne Nouvelle. 369 p :

GODARD, Henri. « La crise de la fiction. Chronique, roman autobiographique, autofiction » p. 81-85.

VIART, Dominique. « Essais-fictions : les Biographies réinventées » p. 331-347.

Articles de périodiques

BUDOR, Dominique. « Antonio Tabucchi ou la quête d'une identité commune ». Revue Transalpina, 1998, volume 2, p. 129-138.

Littérature, Le biographique, décembre 2002, n° 128 :

GEFEN, Alexandre. « Vie imaginaire et poétique du roman au XIXème : La notice biographique de Louis Lambert ». P. 3-25.

DION, Robert. « Une année amoureuse de Virginia Woolf ou la fiction biographique multipliée ». P. 27-45.

REGARD, Françoise. « L'éthique du biographique. Réflexions sur une tradition britannique ». P. 80-92.

BAUDRY, Jean. « Les formes brèves du récit chez Antonio Tabucchi ou le réel décomposé recomposé ». Poitiers : *De la brièveté en littérature*, Série Les Cahiers Forell, septembre 1993, n° 1, p. 165-189.

FUMAROLI, Marc. « Des « Vies » à la biographie : le crépuscule du Parnasse ». Diogène, 1987, volume n° 139, p. 3-30.

LEPSCHY, A.L. « Filling the gaps : Dreams in the narrative fiction of Antonio Tabucchi ». *Romance Studies*, summer 1991, n° 18, p. 55-64.

LASCAULT, Gilbert. « Rêver les peintres et la peinture ». *La Quinzaine littéraire*, octobre 1990.

AMINE, Patrick. Interview : « Antonio Tabucchi, le temps brisé ». Art Press, janvier 2002, n° 275, p. 54-57.

LIEDEKERKE, Arnould de (propos recueillis par). « Antonio Tabucchi, le contrebandier ». *Le Magazine littéraire*, juillet-août 1997, n° 356, p. 154-159.

GIRARD-DAUDON, Alain. *Pierre Michon, une autolégende*. Paris : Initiales, groupement de libraires, décembre 2003. 46 p.

Mémoire

DALIX, Céline. *Antonio Tabucchi, de la nécessité fragmentaire à la quête d'une recomposition*. Mémoire de maîtrise lettres modernes, mention littérature comparée, Bordeaux III, Université Michel de Montaigne, 1999-2000.

Bibliographie concernant la peinture

Monographies

BALDINI, Umberto. *Masaccio*. Paris, 2001 : Editions Gallimard, Collection Maîtres de l'art. 181 p.

BORSCH-SUPAN, Helmut. *Antoine Watteau*. Paris, 2000 : Editions Könemann, Collection Maîtres de l'art français. (Traduction de l'allemand par Chantal Philippe). 140 p.

CALVESI, Maurizio. *Piero della Francesca*. Milan, 1998 : Editions Liana Levi, Collection Art. (Traduction de l'italien par Claude Bonnafont). 238 p.

CERUTTI, Lucia. *Goya au Pardo*. Paris, 1983 : Editions Atlas, Collection Les Passeports de l'Art. 75 p.

LICHT, Fred. *Goya*. Paris, 2001 : Editions Citadelles et Mazenod. 356 p.

MOIR, Alfred. *Caravage*. Paris, 1994 : Editions Cercle d'art, Collection Points Cardinaux. 128 p.

TEMPERINI, Renaud. *Watteau*. Paris, 2002 : Editions Gallimard, Collection Maîtres de l'art. 149 p.

Dictionnaires consultés

Le Petit Robert, Dictionnaire de la langue française. Paris, 1993 : Collection « Le Robert / Seuil ». 2841 p.

Le Petit Robert des noms propres, Dictionnaire illustré. Paris, 2000 : Collection « LeRobert / Seuil ». 2300 p.