

UNIVERSITÉ DU QUÉBEC À MONTRÉAL

SUR FOND DE TABLEAUX : UNE ENQUÊTE PICTURALE
DANS *VIES MINUSCULES* ET *VIE DE JOSEPH ROULIN* DE PIERRE MICHON

MÉMOIRE

PRÉSENTÉ

COMME EXIGENCE PARTIELLE

DE LA MAÎTRISE EN ÉTUDES LITTÉRAIRES

PAR

VIRGINIE HARVEY

SEPTEMBRE 2008

UNIVERSITÉ DU QUÉBEC À MONTRÉAL
Service des bibliothèques

Avertissement

La diffusion de ce mémoire se fait dans le respect des droits de son auteur, qui a signé le formulaire *Autorisation de reproduire et de diffuser un travail de recherche de cycles supérieurs* (SDU-522 – Rév.01-2006). Cette autorisation stipule que «conformément à l'article 11 du Règlement no 8 des études de cycles supérieurs, [l'auteur] concède à l'Université du Québec à Montréal une licence non exclusive d'utilisation et de publication de la totalité ou d'une partie importante de [son] travail de recherche pour des fins pédagogiques et non commerciales. Plus précisément, [l'auteur] autorise l'Université du Québec à Montréal à reproduire, diffuser, prêter, distribuer ou vendre des copies de [son] travail de recherche à des fins non commerciales sur quelque support que ce soit, y compris l'Internet. Cette licence et cette autorisation n'entraînent pas une renonciation de [la] part [de l'auteur] à [ses] droits moraux ni à [ses] droits de propriété intellectuelle. Sauf entente contraire, [l'auteur] conserve la liberté de diffuser et de commercialiser ou non ce travail dont [il] possède un exemplaire.»

REMERCIEMENTS

Je tiens d'abord à remercier mon directeur, Jean-François Hamel, pour ses lectures toujours fines, sa rigueur inégalée et la grande confiance qu'il m'a témoignée tout au long de ce mémoire. Et surtout de m'avoir un jour prêté un livre à la couverture jaune que j'ai depuis cent fois relu, livre tout de jaune qui m'a mis sur le chemin d'autres *vies*.

Merci aussi à Philippe Charron, forme humaine du lecteur fidèle de Carpaccio, de ne pas avoir déserté la toile et de m'avoir aidée à contrer mes judas théoriques.

Et à ma mère, la lectrice rêvée, qui m'est la plus chère.

TABLE DES MATIÈRES

LISTE DES FIGURES	v
RÉSUMÉ	x
INTRODUCTION	
LE FOND NOIR DE L'ÉNONCIATION	1
CHAPITRE 1	
AU PAYS DES TABLEAUX	10
LE MUSÉE IMAGINAIRE DES <i>VIES MINUSCULES</i>	13
Le flou représentatif : l'exemple du « petit frère du petit lapin »	15
Dans « la manière de Greuze » : le fils prodigue au père absent	17
Entre fidélité et trahison : le petit chien de Carpaccio	20
Sur la trace d'un « enterrement comme tous les autres »	23
Adoration <i>ou</i> Tentation, lépreux <i>ou</i> laboureur : quand la narration hésite	27
Citer ou alluder : la question référentielle	34
À LA RENCONTRE DE VINCENT VAN GOGH	38
Les « patates naines » d'un « Brabant de légende »	38
Au pays des tableaux : une église sous la neige	42
La leçon d'anatomie du père Foucault : portrait de Van Gogh ou de Rembrandt?	46
La chambre aux possibles zinnias de Van Gogh à Arles	53
La chambre d'écho	57
CHAPITRE 2	
LE MONDE DU MONDE	59
Entrer dans la légende : une question de juxtaposition	63
« Quatre ou cinq » berceuses ou prières?	66
« Je regarde ses portraits, contradictoires »	76
Le culte iconolâtre de Roulin le saint	79

Roulin le père, Van Gogh le fils : une histoire de « sainte famille »	84
Avoir l'air d'un Russe.....	91
Entre barbe et couronne : la « seconde peau » de Roulin	94
« La cour d'Espagne à l'heure de pointe » : les corps royaux du portrait	101
La contingence du portrait	110
CONCLUSION	
LE LEGS D'ACHILLE	113
Le retour d'Achille	116
BIBLIOGRAPHIE	121

LISTE DES FIGURES

INTRODUCTION

1	Diego Vélasquez, <i>L'apôtre saint Thomas</i> , vers 1620, huile sur toile, 73 x 95 cm, Orléans, Musée des Beaux-Arts	2
2	Couvertures de <i>Vies minuscules</i> . À gauche : la couverture de la collection « Blanche » de 1984. À droite : la couverture de la collection « Folio » de 1996	6

CHAPITRE I

3	La dame à la licorne, XV ^e siècle, laine et soie, Paris, Musée national du Moyen Âge (Thermes et hôtel de Cluny)	16
4	Jean-Baptiste Greuze, <i>La malédiction paternelle</i> , diptyque. En haut : <i>Le fils ingrat</i> , 1777, huile sur toile, 130 x 162 cm, Paris, Musée du Louvre. En bas : <i>Le fils puni</i> , 1778, huile sur toile 130 cm x 162 cm, Paris, Musée du Louvre	19
5	Vittore Carpaccio, <i>La vision de saint Augustin</i> , 1502, huile sur toile, 141 x 211 cm, Venise. Scuola di San Giorgio degli Schiavoni	21
6	Le Greco. <i>L'enterrement du comte d'Orgaz</i> , 1586, huile sur toile, 488 x 360 cm. Tolède, Église Santo Tomé	26
7	Gustave Courbet, <i>Enterrement à Ornans</i> , 1849-1850, huile sur toile, 314 x 663 cm, Paris, Musée d'Orsay	26
8	Albrecht Dürer. <i>L'Adoration de la Trinité</i> , 1511, huile sur panneau de chaux, 135 x 123,4 cm, Vienne, Kunsthistorisches Museum	28
9	Pieter Bruegel l'Ancien, <i>La Chute d'Icare</i> . 1558, huile sur bois, montée sur bois, 74 x 112 cm, Bruxelles. Musées royaux des beaux-arts de Belgique	31
10	Pieter Bruegel, <i>Les Mendians</i> , 1568, huile sur toile, 18 x 21,5 cm, Paris, Musée du Louvre	31
11	Pieter Bruegel l'Ancien, <i>Le combat de carnaval et carême</i> , 1559, huile sur bois, 118 cm x 164,5 cm, Vienne, Kunsthistorisches Museum	32
12	Pieter Bruegel l'Ancien, <i>Le combat de carnaval et carême</i> , détails des lépreux mendiant	32
13	Pieter Bruegel l'Ancien, <i>Le combat de carnaval et carême</i> , détail des enfants tintant leur crécelle	32

14	Vincent Van Gogh, <i>Chaumière avec tas de foin et de tourbe</i> , octobre-novembre 1883 (Drenthe), huile sur toile, 37,5 x 55,5 cm, Amsterdam, Van Gogh Museum	41
15	Vincent Van Gogh, <i>Les mangeurs de pomme de terre</i> , avril 1885 (Nuenen), huile sur toile, 81,5 x 114,5 cm, Amsterdam, Van Gogh Museum	41
16	Vincent Van Gogh, <i>L'Église au crépuscule</i> , octobre 1883 (Drenthe), huile sur carton sur bois, 36 x 53 cm, collection privée	45
17	Vincent Van Gogh, <i>La vieille Tour du cimetière à Nuenen</i> , mai 1884 (Nuenen), huile sur toile sur bois, 47,5 x 55 cm, Zurich, Fondation Collection E.G. Bührle	45
18	Vincent Van Gogh, <i>L'Église de Nuenen sous la neige</i> , janvier 1885 (Nuenen), huile sur toile sur carton, 30 x 41,5 cm, Athènes, Collection Straros S. Niarchos	45
19	Vincent Van Gogh, <i>Vieillard assis (Au seuil de l'éternité ou Le vieil homme triste)</i> , avril-mai 1890 (Saint-Rémy), huile sur toile, 81 x 65 cm, Otterlo, Rijksmuseum Kröller-Müller	48
20	Rembrandt, <i>Philosophe en méditation</i> , 1631, huile sur panneau, 29 x 33 cm, Paris, Musée du Louvre	48
21	Rembrandt, <i>Jérémie pleurant la destruction de Jérusalem</i> , 1630, huile sur panneau, 58 x 46 cm, Amsterdam, Rijksmuseum	48
22	Rembrandt, <i>La Leçon d'anatomie du docteur Tulp</i> , 1632, huile sur toile, 169 x 216 cm, La Haye, Mauritshuis	52
23	Rembrandt, <i>L'Alchimiste</i> (appelé communément <i>Faust</i>), 1652, eau-forte et pointe sèche, Vevey, Musée Jenisch	52
24	Vincent Van Gogh, <i>La Chambre de Van Gogh à Arles</i> , octobre 1888 (Arles), huile sur toile, 72 x 90 cm, Amsterdam, Van Gogh Museum	54
25	Vincent Van Gogh, <i>Vase avec zinnias</i> , août 1888 (Arles), huile sur toile, 64 x 49,5 cm, Lausanne, Collection Basil P. and Elise Goulandris	54
CHAPITRE 2		
26	Couverture de <i>Vie de Joseph Roulin</i> avec son bandeau publicitaire	64
27	Vincent Van Gogh, <i>Portrait de Joseph Roulin, assis</i> , début août 1888 (Arles), huile sur toile, 81,2 x 65,3 cm, Boston, Museum of Fine Arts	68
28	Vincent Van Gogh, <i>Joseph Roulin, assis dans une chaise en canne, trois quarts</i> , 31 juillet-3 août 1888, (Arles), plume et encre de chine, New York, collection privée	68
29	Vincent Van Gogh, <i>Le facteur Joseph Roulin</i> , 4-8 août 1888 (Arles), dessin sur papier, encre brune sur craie noire, 51,44 x 42,23 cm, Los Angeles, Los	

	Angeles County Museum of Art	68
30	Vincent Van Gogh, <i>Portrait de Joseph Roulin</i> , août 1888 (Arles), plume et encre de chine, 31,8 x 24,3 cm, Malibu (Cal.), J. Paul Getty Museum	69
31	Vincent Van Gogh, <i>Portrait de Joseph Roulin</i> , début août 1888 (Arles), huile sur toile, 64 x 48 cm, Detroit, Collection Walter B. Ford II	69
32	Vincent Van Gogh, <i>Portrait de Joseph Roulin</i> , novembre-décembre 1888 (Arles), huile sur toile, 65 x 54 cm, Winterthur, Kunstmuseum Winterthur	69
33	Vincent Van Gogh, <i>Portrait de Joseph Roulin</i> , avril 1889 (Arles), huile sur toile, 64 x 54,5 cm, New York, The Museum of Modern Art	70
34	Vincent Van Gogh, <i>Portrait de Joseph Roulin</i> , avril 1889 (Arles), huile sur toile, 64 x 54 cm, New York, Otterlo, Rijksmuseum Kröller-Müller	70
35	Vincent Van Gogh, <i>Portrait de Joseph Roulin</i> , avril 1889 (Arles), huile sur toile, 67,5 x 56 cm, Merion Station (Pa.), The Barnes Foundation	70
36	Vincent Van Gogh, <i>Portrait d'Armand Roulin</i> , novembre-décembre 1888 (Arles), huile sur toile, 65 x 54 cm, Rotterdam, Museum Boymans-van Beuningen	72
37	Vincent Van Gogh, <i>Portrait d'Armand Roulin à 17 ans</i> , novembre-décembre 1888 (Arles), huile sur toile, 65 x 54,1 cm, Essen, Museum Folkwang	72
38	Vincent Van Gogh, <i>Portrait de Camille Roulin</i> , novembre-décembre 1889 (Arles), huile sur toile, 43 x 35 cm, Philadelphia, The Philadelphia Museum of Art	72
39	Vincent Van Gogh, <i>Portrait de Camille Roulin</i> , novembre-décembre 1889 (Arles), huile sur toile, 40,5 x 32,5 cm, Amsterdam, Van Gogh Museum	72
40	Vincent Van Gogh, <i>Le Collégien (Camille Roulin)</i> , novembre-décembre 1889 (Saint-Rémy), huile sur toile, 63,5 x 54 cm, São Paulo, Museu de Arte de São Paulo	72
41	Vincent Van Gogh, <i>Augustine Roulin et son bébé</i> , novembre-décembre 1889 (Arles), huile sur toile, 63,5 x 51 cm, New York, The Metropolitan Museum of Art	74
42	Vincent Van Gogh, <i>Augustine Roulin avec son bébé</i> , novembre-décembre 1889 (Arles), huile sur toile, 92 x 73,5 cm, Philadelphia, The Philadelphia Museum of Art	74
43	Vincent Van Gogh, <i>La Berceuse (Madame Augustine Roulin)</i> , mars 1889 (Arles), huile sur toile, 91 x 71,5 cm, Amsterdam, Van Gogh Museum	75
44	Vincent Van Gogh, <i>La Berceuse (Madame Augustine Roulin)</i> , décembre 1888 (Arles), huile sur toile, 92 x 73 cm, Otterlo, Rijksmuseum Kröller-Müller	75

45	Vincent Van Gogh, <i>La Berceuse (Madame Augustine Roulin)</i> , janvier 1889 (Arles), huile sur toile, 92 x 73 cm, Chicago, The Art Institute of Chicago	75
46	Vincent Van Gogh, <i>La Berceuse (Madame Augustine Roulin)</i> , janvier 1889 (Arles), huile sur toile, 93 x 74 cm, Rancho Mirage (Cal.), Collection M. et Mme Walter H. Annenberg	75
47	Vincent Van Gogh, <i>La Berceuse (Madame Augustine Roulin)</i> , février 1889 (Arles), huile sur toile, 92,7 x 72,8 cm, Boston, Museum of Fine Arts	75
48	Vincent Van Gogh, <i>La Berceuse (Madame Augustine Roulin)</i> , mars 1889 (Arles), huile sur toile, 91 x 71,5 cm, Amsterdam, Van Gogh Museum	75
49	Jan Brokoff, <i>Statue de saint Jean Népomucène</i> , vers 1683, bronze, Prague, Le pont Charles	81
50	<i>Saint Jean Chrysostome</i> , détail d'une représentation des <i>Trois Hiérarques</i> , date inconnue, Cargese, Église grecque	81
51	<i>Saint Abbacyr mendiant avec sa boîte à médecine et sa spatule</i> , VII-VIII ^e siècle après J.-C., fresque, Rome, Santa Maria Antiqua	81
52	Rembrandt, <i>La Sainte Famille</i> , 1634, huile sur toile, 123 x 183 cm, Munich, Alte Pinakothek	85
53	Vincent Van Gogh, <i>Pietà</i> (d'après Delacroix), avec le détail du visage, septembre 1889 (Saint-Rémy), huile sur toile, 73 x 60,5 cm, Amsterdam, Van Gogh Museum	88
54	<i>Les déesses Nekhbet et Ouadjet remettant la double couronne au pharaon Ptolémée IX</i> , 237-57 av. J.-C., bas-relief, Tell el-Balamoûn, Temple d'Edfou	96
55	<i>La reine Hatchepsout</i> , portant le pschent et la barbe postiche, 1478-1458 av. J.-C., sculpture, Deir el-Bahari, Temple d'Hatchepsout	96
56	<i>Le roi Sargon II et un dignitaire</i> , bas-relief du mur L du palais de Sargon II à Dur Sharrukin en Assyrie (maintenant Khorsabad en Iraq), entre 713-716 av. J.-C., h. 330 cm, l. 230 cm, prof. 33 cm, Paris, Musée du Louvre	99
57	Henri Testelin, <i>Portrait de Louis XIV, roi de France et de Navarre</i> , 1649, huile sur toile, 238 x 185 cm, Versailles, Musée national du Château	102
58	Hyacinthe Rigaud, <i>Louis XIV, roi de France</i> , 1701, huile sur toile, 277 x 194 cm, Paris, Musée du Louvre	102
59	Diego Vélasquez, <i>Portrait d'Innocent X</i> , vers 1650, huile sur toile, 141 x 119 cm, Rome, Galleria Doria-Pamphilj	102
60	Vincent Van Gogh, <i>L'Arlésienne (Madame Ginoux)</i> , février 1890 (Saint-Rémy), huile sur toile, 60 x 50 cm, Rome, Galleria Nazionale d'Arte Moderna	105

61	Diego Vélasquez, <i>Portrait en pied de la reine Élisabeth d'Espagne</i> , 1631-1632, New York, collection privée	105
62	Vincent Van Gogh, <i>Le Café de nuit, Place Lamartine, Arles</i> , septembre 1888 (Arles), huile sur toile, 70 x 89 cm, New Haven (Conn.), Yale University Art Gallery	106
63	Diego Vélasquez, <i>Philippe IV</i> , vers 1624-27, huile sur toile, 210 x 102 cm, Madrid, Museo del Prado	106
64	Diego Vélasquez, <i>Don Balthasar Carlos</i> , vers 1640, huile sur toile, 128,5 x 99 cm, Vienne, Kunsthistorisches Museum	107
65	Diego Vélasquez, <i>L'infant Philippe Prosper</i> , 1659, huile sur toile, 128,5 x 99,5 cm, Vienne, Kunsthistorisches Museum	107

CONCLUSION

66	Charles Nicolas Cochin, d'après Nicolas Vleughels, <i>Bouclier d'Achille tel qu'il est décrit dans Homère Iliade L.18</i> , eau forte publiée dans Jean Boivin, <i>Apologie d'Homère et Bouclier d'Achille</i> , Paris, Jouenne, 1715	115
67	Antoine Quatremère de Quincy, <i>Le Bouclier d'Achille d'après la description d'Homère</i> , estampe, 1809, publiée dans Antoine Quatremère de Quincy, <i>Le Jupiter olympien, ou l'Art de la sculpture antique considérée sous un nouveau point de vue...</i> , Paris, de Bure frères, 1815, Planche II	115
68	Quesnel et Faizan, illustration de la mort du Téméraire, dans Jules Michelet, <i>Histoire de la France</i> , Paris, J. Rouff et Cie, 1870, tome III, livre XVII, chapitre II, p. 145	119

RÉSUMÉ

La critique a souvent qualifié l'œuvre de Pierre Michon d'« érudite », en raison de la richesse des références culturelles et historiques qui s'accumulent dans chacun de ses récits, qui se rapportent en effet abondamment aux différents legs de l'histoire pour s'élaborer : reliques familiales, documents patrimoniaux, photographies, peintures, textes littéraires, œuvres critiques. De tous ces objets hérités, la peinture nous semble mériter une attention particulière. Parce qu'elle est présente par de multiples allusions dès son premier récit, qu'elle sera le sujet central de son deuxième avec le portrait de Joseph Roulin et qu'elle continuera de travailler son imaginaire avec des textes comme *Maîtres et serviteurs* et *Le Roi du bois*, qui s'attachent tous deux à différentes figures de peintres, la peinture *insiste* chez Michon comme dans son œuvre. Ce mémoire se propose de *préciser* les modalités de cette insistance par l'étude des liens que développe Michon entre tableau et écriture dans ses deux premières œuvres, soit *Vies minuscules* (1984) et *Vie de Joseph Roulin* (1988). En confrontant tour à tour ces récits aux œuvres picturales qu'ils convoquent, les usages multiples que fait Michon des tableaux seront mis au jour, en définissant plus avant cette pratique qui dynamise son écriture en ce qu'elle remet chaque fois en cause l'existence de liens univoques entre le langage et les objets du monde.

Mots clés : Pierre Michon, *Vies minuscules*, *Vie de Joseph Roulin*, tableau, peinture, représentation, figuration, allusion, référence, esthétique.

Y a-t-il des mots pour la peinture? On peut se le demander (en voici bien la preuve). Et se répondre : Évidemment, on peut parler à propos de tout.

Francis Ponge, « Note sur “Les Otages”.
Peintures de Fautrier », p. 98.

Il n’y a pas de peinture. Il n’y a que des tableaux. Ceux-ci, n’étant pas des saucisses, ne sont ni bons ni mauvais. Tout ce qu’on peut en dire, c’est qu’ils traduisent, avec plus ou moins de pertes, d’absurdes et mystérieuses poussées vers l’image, qu’ils sont plus ou moins adéquats vis-à-vis d’obscurcs tensions internes. Quant à décider vous-mêmes du degré d’adéquation, il n’en est pas question, puisque vous n’êtes pas dans la peau du tendu.

Samuel Beckett, *Le monde et le pantalon*, p. 20.



Figure 1 Diego Vélasquez, *L'apôtre saint Thomas*, vers 1620, huile sur toile, 73 × 95 cm, Orléans, Musée des Beaux-Arts.

INTRODUCTION

LE FOND NOIR DE L'ÉNONCIATION

Nous partirons d'un tableau de *L'apôtre saint Thomas* (Figure 1) réalisé par Vélasquez vers 1620, alors que ce dernier n'était pas encore celui dont l'histoire se souviendra comme le peintre officiel de la Chambre d'Espagne, alors qu'il se trouvait toujours à Séville, jeune hidalgo peignant au détour une *vieille femme faisant frire des œufs*, attendant innocemment d'un jour peindre un pape¹. De cette rarissime représentation de saint Thomas seul, que la tradition a plus souvent montré incrédule en compagnie du Christ, on dit qu'elle aurait appartenu à un *Apostolado*, soit à une série des douze disciples, bien que des onze autres on n'ait retrouvé à ce jour que *Saint Paul*, « apôtre des gentils » exposé à Barcelone². Tenant de la main gauche la lance qui fut celle de son sacrifice, attribut qui évoque aussi la *Lancea Longini*, la Sainte Lance qui perça le flanc du Christ sur la croix et causa la blessure que plus tard il sondera, et de la main droite un livre ouvert, celui des évangiles, saint Thomas est représenté de profil et regarde vers la gauche quelque chose que le peintre ne montre pas.

« Il tient le livre des évangiles, largement ouvert, presque cassé, comme s'il en commentait un passage³ », lit-on quelque part dans une notice explicative, faisant de la transmission le sujet principal du tableau, et de saint Thomas celui *qui a vu et qui a cru*,

¹ Dans l'ordre, les tableaux de Vélasquez évoqués sont les suivants : *L'apôtre saint Thomas*, vers 1620, huile sur toile, 73 x 95 cm, Orléans, Musée des Beaux-Arts; *Vieille femme faisant frire des œufs*, 1618, huile sur toile, 520 x 431 cm, Édimbourg, National Gallery of Scotland; *Portrait d'Innocent X*, vers 1650, huile sur toile, 141 x 119 cm, Rome, Galleria Doria-Pamphilj.

² Diego Vélasquez, *Saint Paul*, 1619, huile sur toile, 99 x 78 cm, Barcelone, Musée d'Art de Catalogne, Palais national.

³ Odile Delenda, *Vélasquez : peintre religieux*, préf. de Jeannine Baticle, Paris, Cerf, Genève, Éditions du Tricorne, 1993, p. 64.

homme de foi, le doute bien derrière, fidèle messenger du Christ. Ailleurs, selon une autre lecture de la même œuvre, le « regard et la bouche entrouverte du saint expriment le trouble que provoque en lui la révélation de la résurrection du Christ, dont il avait d'abord douté⁴ », transformant la toile en un « instantané de la révélation⁵ », qui présente saint Thomas non pas comme celui *qui a vu* mais comme celui *qui voit*, le « passage des ténèbres à l'espoir [étant] [...] matérialisé par l'arrière-plan noir sur lequel se détache le saint et le premier plan lumineux⁶ ». Finalement, on retrouve encore l'idée selon laquelle cette représentation du saint « laisse transparaître un certain tâtonnement⁷ », puisque « Velázquez a réussi à donner à l'expression de l'apôtre cette nuance d'incertitude et d'attente inquiète, qui correspond bien à la personnalité de Thomas⁸ », rendant au final le disciple à son incrédulité première, à son « attente inquiète » de la révélation du Christ ressuscité, car il est ici nul autre que celui *qui n'a pas vu*, et qui en la Bonne Nouvelle *ne peut donc croire encore*.

Le *Saint Thomas* de Vélasquez se tient ainsi seul sur un mur, lance et livre à la main, regardant ce qu'on ne veut pas voir, au deuxième étage du Musée des Beaux-Arts d'Orléans. Nous partirons de ce tableau comme de ce que l'« on croit donc connaître⁹ » et qui n'est que cela : tentative rejouée de tirer un savoir de la contingence d'une image, de fixer par le langage un apôtre qui oscille perpétuellement, pour qui le regarde et voit ce qu'il veut bien y voir, entre celui *qui a vu et qui a cru*; entre celui *qui voit* et celui *qui ne croit pas encore*.

Quand en 1984 Pierre Michon publie chez Gallimard son premier récit, *Vies minuscules*, aucune représentation picturale ne figure sur la couverture grand format de la collection

⁴ *La peinture religieuse au XVII^e siècle*, document produit par le Service culturel et pédagogique du Musée des Beaux-Arts d'Orléans, in *Musées de la région Centre*, <http://www.musees.regioncentre.fr/upload/document/orleansMBA_visites_2.pdf>, consulté le 12 février 2008.

⁵ *Ibid.*

⁶ *Ibid.*

⁷ Antonio Dominguez Ortiz, Julian Gallego et Alfonso E. Perez Sanchez, *Vélasquez*, Paris. Herscher, 1991, p. 108.

⁸ Édouard Pommier, « Saint Thomas », étude réalisée pour le catalogue de l'exposition *Lumières du Siècle d'Or Espagnol*, présentée à la Pinacothèque Nationale de Bologne, Italie (1998), et à la Pinacothèque de l'État de São Paulo, Brésil (1998), in *Virtuale Museum*, <<http://dcc.unilat.org/VirtualeMuseum/Datas/oeuvre.asp?l=Fr&e=lumieres&o=65>>, consulté le 12 février 2008.

⁹ Pierre Michon, *Vie de Joseph Roulin*, Lagrasse, Éditions Verdier, 1988, p. 11.

« Blanche ». Quelque douze années plus tard, alors que les *Vies* prendront, toujours chez Gallimard, le chemin d'un format de poche, la collection « Folio » invitera Michon à choisir une image pour orner sa couverture. Ainsi *L'apôtre saint Thomas* de Vélasquez se tient depuis seul, lance et livre à la main, gardant de profil l'entrée, format poche, de *Vies minuscules* (Figure 2). Voici comment Michon explique en entrevue la sélection de cette représentation, venue après coup s'imprimer sur la couverture des *Vies* et en marquer l'ouverture, choix qui passe d'abord par la figure du saint :

Parce que saint Thomas est la figure du doute. Et son doute n'est pas le doute méthodique, mais un doute beaucoup plus retors, qui creuse un individu en massacrant en lui ce qu'il a de plus cher. Et s'il y a une chose dont je doute, c'est de ce qui me fonde, c'est-à-dire la littérature, comme Thomas doutait de ce qui le fondait, c'est-à-dire l'incarnation du Christ et la résurrection¹⁰.

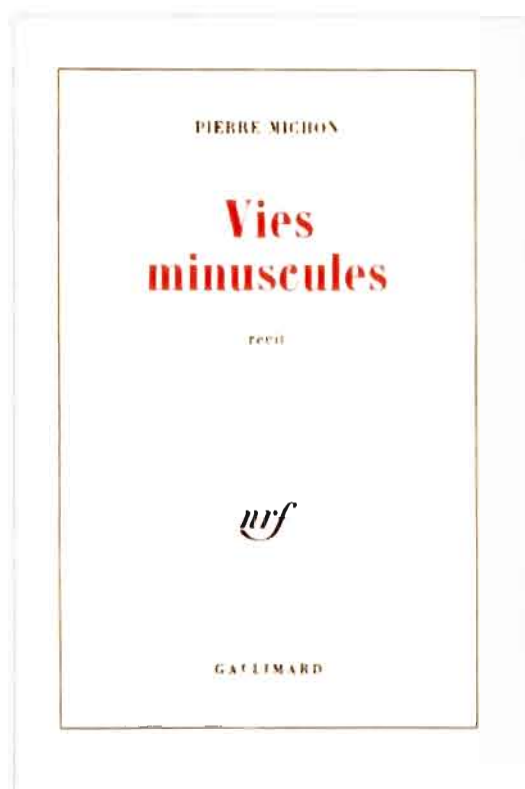
Michon poursuit en précisant le choix spécifique de la toile de Vélasquez, décrivant au passage certains éléments du tableau :

Ce Thomas de Vélasquez me paraît l'image même de la voix qui parle dans les *Vies minuscules*. Il est cramponné au livre de toutes ses forces comme si le livre allait le sauver, mais le livre devant lui comme une barrière lui est en même temps un obstacle. Entre l'obstacle vénéré du livre, le poids de la lettre et de la référence, et cette bouche ouverte et muette de paysan ivre, là, dans le fond noir du siècle d'Or, là sont les *Vies minuscules*¹¹.

L'apôtre de Vélasquez ne commente pas ici les évangiles; il n'est pas non plus en proie à une « révélation instantanée »; il doute, mais pas même comme un saint, puisqu'il est plutôt un « paysan ivre ». Ce que s'apprête ici à faire *L'apôtre* de Vélasquez n'est pas écrit dans les évangiles, ni ne se trouve dans la notice savante d'un historien de la peinture. La « bouche ouverte » et pour l'instant « muette » encore, saint Thomas se prépare à raconter un récit. Il est, nous dit Michon, « l'image même de la voix qui parle dans les *Vies* », à l'image même du narrateur : il est sur le point de nous livrer les *Vies minuscules*. Et ces *Vies*, qui se joignent dans le tableau à « l'image » de la « voix qui parle », elles sont tout entières comprises entre « l'obstacle vénéré du livre » et « la bouche ouverte » du disciple, renchérit Michon, dans ce qui se trouve juste « là, dans le fond noir du siècle d'Or », dans l'arrière-plan matériel de cette toile. Et d'ajouter que « c'est comme le fond noir de Vélasquez, l'énonciation [...], un

¹⁰ P. Michon. « Un auteur majuscule », entretien avec Thierry Bayle. *Magazine littéraire*. n° 353, avril 1997, p. 99.

¹¹ *Ibid.*



Pierre Michon
Vies minuscules

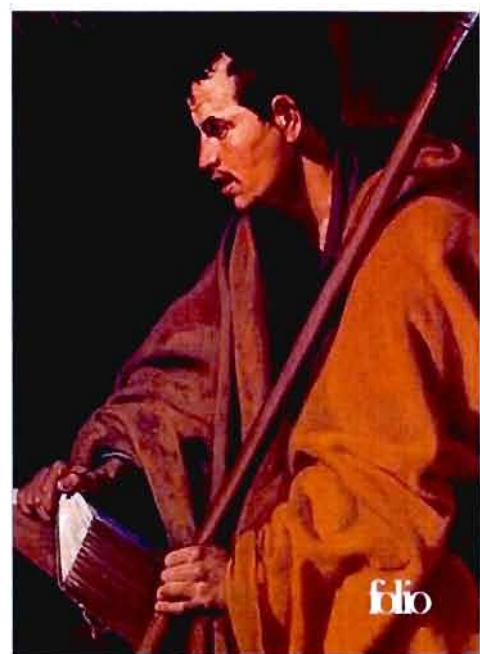


Figure 2 Couvertures de *Vies minuscules*. À gauche : la couverture de la collection « Blanche » de 1984. À droite : la couverture de la collection « Folio » de 1996.

rien violent et volontaire qui porte les figures, qui les fait tenir¹² ». Ce que s'apprête aussi à faire *L'apôtre* de Vélasquez se tient quelque part entre la représentation et ce que son fond recèle, plus encore entre *le tableau* et *ce qu'en dit Michon* : il nous met sur la piste d'un lien entre un « fond noir » et une « énonciation », d'un rapport entre tableau et écriture, sur la voie d'un « fond noir de l'énonciation » que se propose précisément d'investiguer cette étude. Parce que les tableaux sont chez Michon intrinsèquement liés à l'énonciation, des objets qu'il *privilégie* pour élaborer une approche unique du monde et de ce qui le compose, leur examen devient une *manière privilégiée* pour le lecteur d'entrer en contact avec sa pratique d'écriture.

En prenant pour point de départ *Vies minuscules*, guidés par un saint Thomas vélasquézien et ivre, nous partirons d'abord à la recherche des œuvres picturales qui peuplent les *Vies* comme ce qui nous permettrait d'avancer dans la « genèse » des prétentions du narrateur¹³. Ce premier chapitre, intitulé « Au pays des tableaux », ne cherchera pas à constituer un index des références ou à fixer définitivement le nombre de toiles que le récit contiendrait, mais plutôt, en mettant au jour les allusions picturales qui ponctuent tels des indices la description de personnages, de lieux ou d'épisodes entiers, à montrer l'ouverture des possibles qu'actualisent les tableaux par la variété de leurs usages potentiels. Du « petit lapin » d'une tapisserie médiévale au *Vase avec zinnias* de Van Gogh¹⁴, du flou représentatif à l'hybridité la plus totale, de multiples représentations seront abordées et permettront chaque fois de préciser la nature du lien qu'établit Michon entre tableau et énonciation. Lieux de nombreux déplacements, de croisements hésitants et de condensations étonnantes, les tableaux révélés seront de même une occasion de penser les modalités de composition chez Michon, qui, en questionnant la peinture comme forme historique de la représentation, ne manque pas de faire vaciller les idées de vérité, de ressemblance et d'identité qui la soutendent.

¹² *Ibid.*

¹³ Les *Vies* s'ouvrent sur cette phrase : « Avançons dans la genèse de mes prétentions. » (Coll. « Folio », Paris, Gallimard, 1996 (1984), p. 13)

¹⁴ *La dame à la licorne*, XV^e siècle. laine et soie, Paris. Musée national du Moyen Âge (Thermes et hôtel de Cluny); Vincent Van Gogh, *Vase avec zinnias*, août 1888 (Arles). huile sur toile. 64 x 49,5 cm. Lausanne. Collection Basil P. and Elise Goulandris.

Prolongeant l'enquête picturale amorcée dans le premier chapitre, nous nous dirigerons ensuite vers la ville d'Arles, où débute le récit de *Vie de Joseph Roulin* auquel sera consacré le second chapitre, « Le monde du monde ». Notre attention se concentrera, mimant celle du narrateur, sur l'objet qui a donné le coup d'envoi au texte : le *portrait* d'un facteur peint par Van Gogh. Si le « musée imaginaire » des *Vies minuscules* comptait déjà plusieurs allusions à ce peintre du Midi, il sera intéressant d'interroger le retour de cette figure dans *Vie de Joseph Roulin* et de voir comment le portrait du facteur tient lieu d'un véritable *point de suture pictural* entre les deux œuvres. De sa mise en légende à sa sublimation royale, nous examinerons les multiples emplois de ce portrait que fait Michon, qui, en refusant de fixer définitivement par le langage la figure qu'il investigate, en propose plutôt maintes versions qui dans le récit s'accumulent et se superposent, et qu'il s'agira ici de dévoiler. De déplacement en déplacement, oscillant entre la figure d'un saint, d'un père ou encore d'un Russe, se condensant parfois dans une casquette ou une barbe à la fois bouclée et raide, le portrait de Roulin sera sous tous ses angles exploré, tandis que chacune de ses facettes découvrira, tantôt dans le doute ou l'erreur du narrateur, ce que *peut* selon Michon le « portrait » comme forme de représentation.

Parce que dire de l'œuvre de Michon qu'elle est « érudite » et qu'elle « s'intéresse » à la peinture n'est pas suffisant, et que ce lieu commun de la critique ne saurait en aucun cas remplacer une étude précise des relations entre un texte et les œuvres picturales qui le composent; parce que la formule consacrée de *l'ut pictura poesis* ne peut à elle seule résumer la richesse des rapports entre les arts et la littérature, et qu'il existe au contraire autant de manières de parler des objets du monde que d'objets spécifiques, ce mémoire se propose de *préciser* les liens entre tableau et écriture que développe Michon dans *Vies minuscules* et *Vie de Joseph Roulin*. En confrontant tour à tour ces récits aux œuvres picturales qu'ils convoquent, nous mettrons au jour les usages multiples que fait Michon des tableaux, pratique qui dynamise son écriture en ce qu'elle remet chaque fois en cause l'existence de liens univoques entre le langage et les objets du monde. Par là, c'est le fond noir d'où Michon tire sa voix qui se trouvera éclairé, ce fond noir de l'énonciation où des images lumineuses

épousent parfois « dans l'air une forme combien fugace¹⁵ », « très visible[s] [...] vienne[nt] au jour, se manifeste[nt] et meure[nt]¹⁶ », ce fond noir des tableaux qu'il s'agira ici un instant de mettre en lumière, avant de le rendre à son opacité constitutive.

¹⁵ P. Michon. *Vies minuscules*, op. cit., p. 247.

¹⁶ P. Michon. *Vie de Joseph Roulin*, op. cit., p. 15.

CHAPITRE I

AU PAYS DES TABLEAUX

Si la critique a tôt fait de remarquer l'« attrait puissant » de Pierre Michon « pour les connaissances et le savoir encyclopédique¹ », d'interroger le « travail prodigieux de documentation² » dont témoignent ses textes et de qualifier plus généralement son œuvre d'« érudite », c'est bien en raison de la richesse du bagage intellectuel qu'il déploie dès *Vies minuscules* et qu'il continue de réaffirmer dans ses récits subséquents. « Grande de culture », l'œuvre de Michon accumule en effet les références culturelles et historiques, et affiche un certain « goût de l'archive », selon l'expression d'Arlette Farge³, en se rapportant abondamment aux différents legs de l'histoire pour s'élaborer : reliques familiales, documents patrimoniaux, photographies, peintures, textes littéraires, œuvres critiques. « La littérature est un acte de non-savoir mais qui doit savoir⁴ », affirme Michon. Et cette exigence d'un « devoir-savoir » réitère constamment le fantasme d'une connaissance totale des objets hérités du monde, qui sont dès lors questionnés, déplacés, mis en doute, convoqués sans relâche dans le « non-savoir » de l'acte d'écriture et qui se retrouvent ainsi dans les récits en grand nombre.

¹ Yaël Pachet, « Le roman comme superstition », entretien avec Pierre Michon, octobre 2000, in *Remue.net*, <<http://remue.net/cont/michon5yp.html>>, consulté le 16 août 2007.

² Thierry Guichard, « Pierre Michon entre inspiration et désir », entretien avec P. Michon, *Le Matricule des Anges*, n° 5, décembre 1993 – janvier 1994, pagination inconnue. In *Le Matricule des Anges*. <<http://www.lmda.net/mat/MAT00504.html>>. Consulté le 9 novembre 2007.

³ Arlette Farge, *Le goût de l'archive*, coll. « La Librairie du XX^e siècle ». Paris, Éditions du Seuil, 1989, 152 p.

⁴ P. Michon, « L'Entretien », propos recueillis par Catherine Argand. *Lire*, décembre 1998 – janvier 1999, n° 271, p. 34.

De tous ces objets hérités, la peinture nous semble mériter une attention particulière. Parce qu'elle est présente par de multiples allusions dès son premier récit, qu'elle sera le sujet central de son deuxième avec le portrait de Joseph Roulin et qu'elle continuera de travailler son imaginaire avec des textes comme *Maîtres et serviteurs* et *Le Roi du bois*, qui s'attachent tous deux à différentes figures de peintres, la peinture *insiste*, chez Michon comme dans son œuvre. Que cette insistance relève de l'évidence, Michon l'admet volontiers lorsqu'on le questionne sur ce qui fonde son rapport à l'écriture : « Il y a d'abord le plus évident puisque mon "art" est plutôt visuel, et que j'ai été très attiré par ça⁵ ». Sylviane Coyault souligne à son tour le caractère « évident » de cette attirance :

Il ne s'agit pas là d'un sujet d'inspiration anecdotique, car le modèle de la peinture travaille en profondeur l'œuvre entière, et ce. dès *Vies minuscules* : pas moins de dix peintres y sont cités nommément, sans compter les références implicites à des tableaux ou icônes, et à la peinture de manière générale⁶.

À en croire Michon quand il nous dit avoir « un peu refoulé la peinture⁷ », nous pourrions tendre vers une lecture psychanalytique qui chercherait à analyser cette « obsession » comme le symptôme d'un « retour du refoulé ». Pourtant, en questionnant plus avant la place qu'il accorde aux peintres et l'usage qu'il fait de multiples œuvres visuelles dans ses récits, nous verrons que ses renvois constants à la peinture, qu'ils soient implicites ou explicites, doivent plutôt être compris chez lui comme « une méthode quasi systématique de composition⁸ », comme un effort *conscient* de construction dans l'élaboration de cet « art plutôt visuel » que sont ses textes.

Avant de nous pencher proprement dit sur le portrait du facteur peint par Van Gogh, qui a donné le coup d'envoi à *Vie de Joseph Roulin*, et sur les autres tableaux qui structurent ce récit, nous croyons qu'un détour par *Vies minuscules* s'impose. D'abord parce que *Vie de Joseph Roulin* (1988) est le premier récit que publie Michon après *Vies minuscules* (1984), et

⁵ P. Michon, « Entretien avec Yaël Pachet », in *Pierre Michon, une autolégende*, dossier pour les librairies *Initiales*, sous la dir. d'Alain Girard-Daudon, 2003, in *Initiales : groupement de libraires*, <<http://www.initiales.org/Pierre-Michon-une-autolegende.html>>, consulté le 13 février 2008, s. p.

⁶ Sylviane Coyault, « Les *Illuminations* de Pierre Michon », in *Pierre Michon entre pinacothèque et bibliothèque. Actes de la journée d'étude organisée à l'Université de Zurich* (31 janvier 2002), sous la dir. de Ivan Farron et Karl Kürtös, coll. « Variations », Bern, New York, Peter Lang, 2003, p. 35.

⁷ P. Michon, « Entretien avec Yaël Pachet », in *Pierre Michon, une autolégende*, op. cit.

⁸ S. Coyault, op. cit., p. 39.

que cette chronologie nous permet de penser qu'il y a dans le premier texte des éléments relatifs à l'art visuel qui annoncent en quelque sorte le statut privilégié qui sera accordé à la peinture dans le suivant. Ensuite, l'étude des *Vies* nous semble nécessaire, car Michon soutient que : « Tous les livres qui ont suivi sont comme un commentaire des *Vies minuscules*⁹ », « des notes en bas de page, des gloses, des chambres d'écho¹⁰ ». Cette affirmation, qui pose *Vies minuscules* comme le récit de Michon et nivelle le reste de l'œuvre en le reléguant au second plan, nous autoriserait ainsi à lire *Vie de Joseph Roulin* comme un commentaire, c'est-à-dire une explication, une remarque à propos des *Vies*; comme une note en bas de page, un « bref éclaircissement¹¹ » nécessaire à l'intelligence du récit; comme une glose, une « annotation entre les lignes ou en marge d'un texte pour expliquer [...] un mot difficile, éclaircir un passage obscur¹² »; ou encore comme une chambre d'écho, à savoir un lieu où tout se répète, se reprend, se prolonge¹³. Nous pourrions ainsi supposer que *Vie de Joseph Roulin* explique, éclaircie, annote ou prolonge l'évidence première de l'attrance pour la peinture de Michon, comme le font à leur manière *Maîtres et serviteurs* et *Le Roi du bois*, alors que *Rimbaud le fils* relance la question de la filiation, *La Grande Beune* la question de l'origine, etc. Conséquemment, il nous paraît plus logique de tenter d'expliquer le commentaire (*Vie de Joseph Roulin*) à partir de ce qu'il commente (*Vies minuscules*) que d'essayer de déduire l'idée originale de son annotation explicative.

⁹ P. Michon, déclaration lors d'un « Hommage à Pierre Michon » (Cité du livre d'Aix-en-Provence, 6 et 7 février 1998) rapportée par Patrick Kéchichian. « Pierre Michon à Aix-en-Provence ». *Le Monde*, 13 février 1998, p. 10.

¹⁰ P. Michon. « L'Entretien », propos recueillis par Catherine Argand. *Lire. op. cit.*, p. 34.

¹¹ *Le grand Robert de la langue française*, Paris, Dictionnaires Le Robert. 2^e édition, 2001. vol. 4, p. 1983.

¹² *Ibid.*, vol. 3. p. 1376.

¹³ Le caractère « bref » du commentaire, de la note, de la glose et de l'écho n'est d'ailleurs pas sans rappeler la relative brièveté des récits qui suivront *Vies minuscules*. En effet, alors que ce dernier comptait 206 pages, les suivants feront en moyenne 90 pages.

LE MUSÉE IMAGINAIRE DES *VIES MINUSCULES*

Car un Musée Imaginaire s'est ouvert, qui va pousser jusqu'à l'extrême l'incomplète confrontation imposée par les vrais musées : répondant à l'appel de ceux-ci, les arts plastiques ont inventé leur imprimerie.

André Malraux, *Le Musée Imaginaire*¹⁴

Pour parcourir d'une extrémité à l'autre « le musée imaginaire de l'écrivain et celui de son temps » qui, selon Roland Bourneuf dans son ouvrage *La littérature et la peinture*, peuvent être reconstitués « dans chaque œuvre narrative ou poétique¹⁵ », il faudrait bien sûr se convaincre d'une parfaite connaissance des images déposées dans l'œuvre par Michon : nous n'aurons pas cette prétention. Seulement, en soulignant ici les noms de ces peintres dans le récit convoqués, en accrochant du coup quelques tableaux aux corridors de ce musée, nous arriverons peut-être, « par chance, par rapt¹⁶ », dirait Michon, à le reconstruire en partie et surtout à en comprendre le rôle.

Il est d'abord de ces peintres dont les noms apparaissent au gré des descriptions. Le narrateur, pour parler par exemple des « passages trop roses » des cuisses de son amante Marianne, explique qu'elles prenaient parfois « les teintes d'un de ces Renoir où, violemment exhibé dans l'éclat d'un soleil mais pris encore dans un demi-jour de meule, le modelé mauve des chairs surgit plus nu de s'ombrer d'or, de blé pourpre »¹⁷. Plus loin dans le récit, c'est pour décrire un paysage, plutôt qu'un corps, qu'un nom de peintre sera évoqué : « au loin reprenaient en écho les ombres cézanniennes, lucides, peuplées d'appels, des bois clairs à cinq heures de l'après-midi » (p. 239). Parallèlement, lorsqu'il sera en proie à une hallucination causée par l'ingestion d'une forte dose d'amphétamines, le narrateur imagine que « des cubes hargneux de vieux maîtres siennois hachaient la ville, ses horizons et ses climats, et [que] dans ce gel l'air impalpable se prenait en grands polyèdres froids » (p. 218).

¹⁴ André Malraux, *Le Musée Imaginaire*, coll. « Idées-Arts », Paris, Gallimard, 1965 (1947), p. 12.

¹⁵ Roland Bourneuf, *La littérature et la peinture*, coll. « Connaître », Québec, L'instant même, 1998, p. 71.

¹⁶ P. Michon, *Vie de Joseph Roulin*, Lagrasse, Éditions Verdier, 1988, p. 14-15.

¹⁷ P. Michon, *Vies minuscules*, coll. « Folio », Paris, Gallimard, 1996 (1984), p. 137-138. Dans ce présent chapitre, les références à *Vies minuscules* seront dorénavant indiquées uniquement par leurs numéros de page entre parenthèses.

Renoir, Cézanne et les peintres de l'école de Sienne, que sont entre autres Simone Martini et Giotto, sont ici tour à tour intégrés à la description d'un personnage (Marianne) ou servent à capturer l'atmosphère d'un lieu (paysage de campagne ou de ville). Roland Bourneuf explique à ce sujet qu'à plusieurs reprises dans la *Recherche* de Proust « un peintre, ou un tableau, sert de comparaison ou de métaphore pour évoquer un lieu (un paysage qui est “un Poussin”), un personnage (Odette, dont est amoureux Swann, rapprochée de Botticelli) : la référence picturale complète le portrait ou même peut en tenir lieu¹⁸. »

Ainsi, sans présupposer chez son lecteur une connaissance parfaite des peintres qu'il mêle à ses descriptions, qui n'en appellent pas ici à des tableaux précis, Michon renvoie plutôt à l'esthétique plus générale de leurs œuvres. Les éléments formels qui sont à retenir des tableaux demeurent conséquemment relativement flous : de Renoir, le lecteur de *Vies minuscules* doit connaître ou s'imaginer le « mauve modelé des chairs » de ses nombreux nus; de Cézanne, les « ombres » tardives de ses multiples paysages; des Siennois, les « cubes » et « les polyèdres » du nouvel espace tridimensionnel et perspectif de leurs représentations. Pareillement, quand le narrateur dit que tout chez Marianne, « dans sa bouche et ses mains, devenait roses, comme il arrive aux pietàs italiennes » (p. 146), il n'est pas nécessaire pour le lecteur de se représenter une toile précise, puisque du Pérugin à Titien, les pietàs italiennes se déclinent¹⁹, mais plutôt de connaître le thème biblique de la *mater dolorosa*, tenant maternellement et avec « pitié » (d'où le titre « pietà ») son Fils mort sur ses genoux. Ainsi, « [l]oin de l'arbitraire du romancier qui peut décider à sa guise d'inventer sa propre géographie, les descriptions chez Michon s'insèrent presque toujours dans un cadre référentiel préexistant et *supposé connu du lecteur*²⁰. » Et la peinture, comme les éléments

¹⁸ R. Bourneuf, *op. cit.*, p. 70.

¹⁹ On pourrait penser, en plus des pietàs du Pérugin (*Pietà*, 1495, huile sur bois, 214 x 195 cm, Florence, Galleria Palatina [Palazzo Pitti]) et de Titien (*Pietà*, 1570-1576, huile sur bois, 351 x 389 cm, Venise, Galeries dell'Accadémie), à celles de Michel-Ange (*Pietà*, 1498-1499, marbre, haut. 174 cm, larg. 195 cm, prof. 69 cm, Florence, Musco dell'Opera del Duomo Città del Vaticano), de Giotto (*La complainte sur le Christ mort*, 1303-1305, fresque, 200 x 185 cm, Padoue, Chapelle Scrovegni), ou encore de Sebastiano Luciani dit del Piombo (*Pietà*, 1517, huile sur toile, 270 x 225 cm, Viterbe, Musée Municipal) qui sont toutes de factures très différentes.

²⁰ Ivan Farron. *Pierre Michon : la grâce par les œuvres*, coll. « Écrivains », Genève, Éditions Zoé, 2004, p. 44; nous soulignons.

formels qui se dégagent de l'œuvre d'un artiste connu ou d'une thématique biblique, « peut servir de médiation à cet effet²¹ ».

Le flou représentatif : l'exemple du « petit frère du petit lapin »

Il ne faudrait toutefois pas croire que ces derniers exemples, qui n'exigeaient pas de la part du lecteur une connaissance de tableaux spécifiques, puissent instaurer une « règle d'usage » des allusions picturales dans *Vies minuscules*. La majorité des descriptions du récit qui évoquent la peinture répondent au contraire à des toiles précises, prêtes — en théorie — à être réveillées et re-visualisées dans l'imaginaire du lecteur. Dominique Viart explique à cet effet que, chez Michon, « la mention d'un tableau fait *image* dans le texte [et] [...] en appelle à la mémoire visuelle du lecteur, qui, s'il n'a pas vu le tableau lui-même, en connaît certainement une reproduction. [...] Aussi la peinture permet-elle de se *figurer* les choses²². » Cependant, si l'on consent à ce que l'allusion à un tableau fasse « *image* dans le texte » et permette de « se *figurer* les choses », il reste encore à savoir quelle est cette *image* et ce qu'elle permettrait de se *figurer* au juste. Parce que « la mémoire est *psychique* dans son processus, *anachronique* dans ses effets de montage, de reconstruction ou de “décantation” du temps²³ », faire appel à la « mémoire visuelle du lecteur » impliquerait surtout de s'en remettre à un flou représentatif, né de l'éventuelle inadéquation entre le tableau mental et le tableau muséal, qui ne saurait absolument pas garantir que l'image *figurée* soit en réalité l'image à se *figurer*.

Par exemple, pour se représenter « correctement » le lapin que frappera la voiture du narrateur, dont il nous dit qu'il « était le petit frère du petit lapin qui gambade parmi les mille fleurs des tapisseries, le conil de la *Dame à la Licorne* » (p. 172), il faudrait extraire de sa série de six une tapisserie médiévale de type « mille-fleurs » : *La dame à la licorne* (Figure 3), où « gambade », nous dit-on, un lapin. Seulement, dans le mille-fleurs original, ce

²¹ *Ibid.*

²² Dominique Viart, *Vies minuscules de Pierre Michon*, coll. « Foliothèque ». Paris, Gallimard, 2004, p. 154.

²³ Georges Didi-Huberman, *Devant le temps*, coll. « Critique ». Paris, Les Éditions de Minuit, 2000, p. 37.



Figure 3 *La dame à la licorne*, XV^e siècle, laine et soie, Paris, Musée national du Moyen Âge (Thermes et hôtel de Cluny).

dernier n'est pas seul : dix autres lapins « gambadent » avec lui dans le motif floral d'arrière-plan; alors comment savoir précisément quel « petit lapin » est le « petit frère » de celui qu'évoque le narrateur dans le récit? Cette tâche est bien sûr impossible, et ce, même si le lecteur, connaissant l'œuvre en question, en avait une reproduction à sa disposition et se la mettait sous les yeux. Ce flou représentatif, qui naît d'une description que l'on croirait pourtant précise puisque se référant à une image « réelle », n'est pas dénué de ludisme. Car en définissant le cadre référentiel de la tapisserie de *La dame à la licorne*, Michon nous laisse toutefois libres d'élire, pour objet de comparaison avec le lapin du récit, le lapin « pictural » de notre choix. L'allusion à une œuvre d'art, de ce fait, ne doit pas se comprendre dans le texte comme la garantie d'une « vérité » figurative que le lecteur aurait à restaurer, mais plutôt comme un objet pourvu du potentiel de faire « varier » la description par le biais sa mémoire visuelle, entendue comme sélective.

Dans « la manière de Greuze » : le fils prodigue au père absent

Tandis que le tableau permet au lecteur de *se figurer*, à défaut de la représentation exacte d'une œuvre, *quelque chose* de cette œuvre qui la prend pour point de départ, l'écrivain peut de même, selon Dominique Viart. « à travers la peinture se figurer les scènes qu'il s'apprête à décrire. La peinture devient ainsi un support pour l'imagination, une aide éventuelle pour reconstituer des scènes auxquelles l'on n'a pas assisté et dont rien ne témoigne avec précision²⁴. » Par exemple, lorsque le narrateur raconte le départ d'André Dufourneau pour l'Afrique, il « ressuscite », « redistribue » et « reconstruit » à rebours le tableau que sa grand-mère lui avait fait de la scène :

j'imagine aujourd'hui, ressuscitant le tableau que ma romanesque grand-mère avait tracé pour elle seule, redistribuant les données de sa mémoire autour d'un schème plus noble et bonnement dramatique qu'un réel pauvre dont l'aveu de roture l'eût lésée, tableau qui dut vivre en elle jusqu'à sa mort et s'orner de couleurs d'autant plus riches que la scène première, avec le temps et la surcharge du souvenir reconstruit, disparaissait. (p. 20)

Pour ce faire, il imaginera « noblement » :

une composition dans la manière de Greuze, quelque « départ de l'enfant avide » nouant son drame dans la grande cuisine paysanne que la fumée boucane comme un jus d'atelier et où.

²⁴ D. Viart. *Vies minuscules de Pierre Michon, op. cit.*, p. 154.

dans un grand souffle d'émoi qui défait les châles des femmes et exhausse les mains d'hommes frustes dans une gesticulation muette, André Dufourneau, fièrement campé contre une huche, le mollet saillant dans des bandes molletières ajustées et blanches comme un bas dix-huitième, tend de tout son bras une paume ouverte vers la fenêtre inondée de pâte outremer. (p. 20-21)

La composition « dans la manière de Greuze » que peint ici Michon pour se représenter le départ de Dufourneau fait certainement écho au tableau *Le fils ingrat*, du diptyque de *La malédiction paternelle* de Greuze (Figure 4). Ce diptyque propose en deux épisodes une lecture de la parabole du fils prodigue²⁵ : dans un premier temps, le fils est maudit par son père de quitter la maison pour la carrière militaire (*Le fils ingrat*), et dans un deuxième retourne auprès des siens alors qu'il apprend la mort de son père (*Le fils puni*). Dans la description du départ de Dufourneau, on retrouve sensiblement les mêmes éléments que dans la toile du *Fils ingrat* : « les châles des femmes » défaits, « la gesticulation muette d'hommes frustes », et le fils, sujet principal de la toile, qui en « bandes molletières » tend de tout son long son bras, « paume ouverte », vers une source de lumière. Aussi, Dufourneau, qui sera d'ailleurs nommé quelques pages plus loin « l'enfant prodigue » (p. 29), quitte de même la campagne pour s'enrôler, comme le personnage du tableau de Greuze. Ainsi, bien que son nom ne se retrouve pas précisément dans le texte, il est pourtant aisé de retracer la toile qui a servi de point d'appui à la narration pour décrire la scène. Michon reprend à son compte l'imaginaire du tableau du *Fils ingrat*, et du coup celui de la parabole du fils prodigue, pour composer un nouveau tableau, non pas « de Greuze » mais « dans la manière de Greuze ». qu'il nommera, probablement dans un souci de s'inscrire dans la continuité de sa source malgré les différences qu'elle présente avec sa nouvelle création : « quelque "départ de l'enfant avide" ».

Toutefois, il faut souligner que le père, qui revêtait un rôle de choix dans la parabole du fils prodigue et dans ses représentations, semble s'être complètement absenté de la version de Michon, ce qui ne manque pas de rappeler les nombreux « pères manquants » de *Vies minuscules*. Aussi, la deuxième toile du diptyque de Greuze, *Le fils puni*, restera sans écho

²⁵ Luc 15 (11-32), « La parabole du fils retrouvé ». *La Bible*, Paris, Société biblique française et Éditions du Cerf, nouvelle éd. revue. 1993, p. 1534-1535. Il est à noter que cette parabole a été désignée depuis par de multiples noms : « le fils retrouvé », « le fils prodigue », « le fils perdu », « le père prodigue », « le père et ses deux fils », etc.



Figure 4 Jean-Baptiste Greuze, *La malédiction paternelle*, diptyque. En haut : *Le fils ingrat*, 1777, huile sur toile, 130 x 162 cm, Paris, Musée du Louvre. En bas : *Le fils puni*, 1778, huile sur toile 130 cm x 162 cm, Paris, Musée du Louvre.

dans le récit puisque Dufourneau ne retournera jamais au bercail, au contraire du fils prodigue de la toile, et sera supposé mort par sa famille. Il s'agirait donc d'une toute nouvelle « histoire » que Michon imagine au détour des toiles de Greuze. Et qu'il nous dise ne pas écrire « sans images, sans peintures sous les yeux²⁶ » ne peut que confirmer le statut « d'outil de composition » de ces tableaux dont il use pour construire ses textes.

Entre fidélité et trahison : le petit chien de Carpaccio

Dufourneau, fils prodigue à la manière de Greuze, n'est pas le seul personnage de *Vies minuscules* qui sera mis en relation avec une figure peinte. Marianne, la flamme du narrateur, se voit quant à elle associée par son amant au « petit chien qui regarde si bonnement saint Jérôme écrivant dans un tableau de Carpaccio » (p. 167). Cette image est visiblement extraite du tableau *La vision de saint Augustin* de Vittore Carpaccio (Figure 5), qui montre saint Augustin dans sa cellule recevant la vision de saint Jérôme. Et au lieu du traditionnel lion « fidèle » qui figure dans les représentations classiques de cette histoire sainte, c'est un petit chien que Carpaccio choisit de lui substituer dans sa toile. Seulement, dans le récit, le narrateur dit que le petit chien regarde *saint Jérôme* écrivant, alors qu'il s'agit en réalité de *saint Augustin*... Infidélité volontaire ou erreur sur la personne? Comme nul ne saurait le dire sauf Michon, ces deux hypothèses cohabitent dans l'esprit du lecteur. L'éventualité d'une confusion volontaire entre les deux saints pourrait nous donner à penser que Michon désire faire vaciller la stabilité de la représentation, car, en la gratifiant d'un nouveau personnage, la toile n'existe plus comme telle : on ne trouve pas, dans le monde muséal des images, un « petit chien qui regarde si bonnement *saint Jérôme* écrivant dans un tableau de Carpaccio » (nous soulignons), mais seulement un petit chien qui regarde si bonnement *saint Augustin* écrivant dans un tableau de Carpaccio. Ce ne serait donc pas seulement saint Jérôme qui remplacerait saint Augustin dans l'énoncé, mais bien une toile imaginaire qui viendrait abolir, *faire mentir* dans le récit, la première. Aussi, il faut dégager le caractère ironique qui émane de cette nouvelle scène tandis que le petit chien auquel Marianne se voit comparée, qui symbolise la fidélité dans la représentation peinte de saint Augustin, provient d'une

²⁶ P. Michon, « Pierre Michon entre inspiration et désir ». propos recueillis par Thierry Guichard, *Le Matricule des Anges*, *op. cit.*, pagination inconnue.

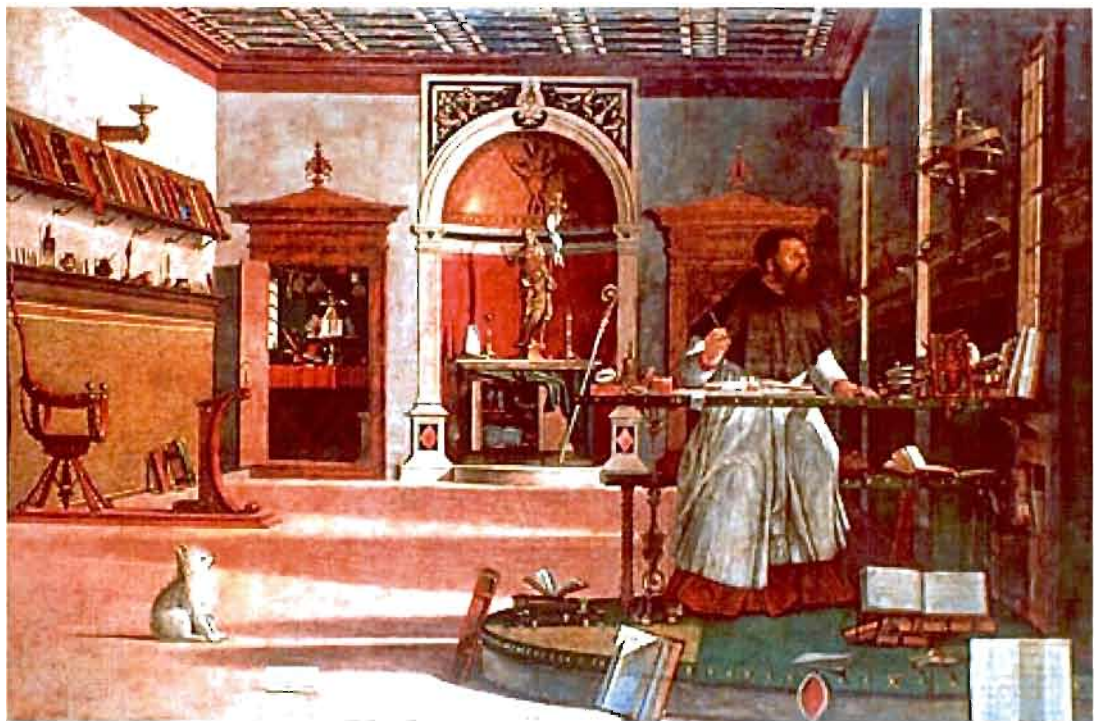


Figure 5 Vittore Carpaccio, *La vision de saint Augustin*, 1502, huile sur toile, 141 x 211 cm, Venise, Scuola di San Giorgio degli Schiavoni.

version imaginaire « infidèle » à son original... De plus, nous pourrions penser que de faire passer une version imaginaire pour une véritable référence picturale, non sans une certaine autorité (car on nous dit clairement que les éléments décrits se trouvent « dans un tableau de Carpaccio »), serait à même de faire basculer cette « autorité » de la narration, du moins en matière de peinture, alors qu'elle nous semblait pourtant si « érudite »... Bien sûr, il faut aussi considérer qu'il ne s'agit possiblement que d'une « erreur » sur la personne, bien involontaire de la part de Michon. Et comme le saint Augustin de Carpaccio écrit sa « vision de Saint Jérôme », il est aisé de concevoir qu'un glissement dans les noms ait pu se produire, pour qui connaît la scène. Car à trop vouloir faire apparaître saint Jérôme, peut-être se révèle-t-il un peu sous les traits d'Augustin...

La vraie question demeure sans doute de savoir s'il est essentiel que la référence picturale laissée en veille dans le récit soit fidèle ou non à la réalité du tableau. Dès lors qu'il est possible pour le lecteur d'identifier la toile de Carpaccio à laquelle se réfère Michon, et le « petit chien » en cause, la question ne cesserait-elle pas d'emblée de se poser? Puisqu'un tableau mensonger est tout de même capable de faire apparaître dans l'imaginaire du lecteur un tableau réel, que deviendrait alors l'importance de la « vérité » de la référence? Le petit chien continuant d'être l'élément sur lequel le narrateur insiste dans sa description comme point de comparaison avec Marianne, peu importe, à limite, qu'il s'agisse du chien de saint Augustin ou de saint Jérôme. D'ailleurs, la suite du récit accordera d'autant plus d'importance à la figure du petit chien que Marianne en tiendra littéralement lieu, prenant place dans la toile de Carpaccio remaniée par Michon :

du passe-montagne aux bas noirs, elle occupait tout l'éventail de ce qui vit, des plus pitoyables proies aux fauves les plus désirés; elle était le petit chien de saint Jérôme. Et, s'enfuyant par ma faute, la petite bête avait emporté avec elle les livres, les lutrins et l'écritoire, avait dépouillé de sa pourpre hautaine et de son camail noir le patriarche érudit, ne laissant à sa place dans le tableau calciné qu'un Judas nu, ignare et impardonné au pied de la croix dont il est coupable. (p. 175)

Marianne, figure du lecteur fidèle pour le narrateur au devenir écrivain, prend ici la forme du petit chien qui observe assidûment le saint écrivain: mais « la petite bête » est en fuite, telle Marianne dans le récit qui vient de rompre avec le narrateur et s'en va pour de bon. On reconnaît de même dans la description certains éléments du tableau de Carpaccio : « les

livres, les lutrins et l'écritoire », et le « camail noir » du « patriarche érudit ». Seulement, et là réside tout l'intérêt de la scène, en fuyant Marianne le petit chien dépouille, nous dit la narration, le saint Jérôme/Augustin « de sa pourpre hautaine et de son camail noir » et laisse « à sa place dans le tableau calciné [...] un Judas nu, ignare et impardonné au pied de la croix dont il est coupable. » La figure problématique et hésitante du saint se voit ainsi remplacée par une nouvelle figure, tout aussi problématique puisque de « traîtrise » : Judas. Faudrait-il comprendre que ce serait « trahir » la représentation de Carpaccio que d'y retirer son chien, « les livres, les lutrins et l'écritoire », puis de substituer à son saint la figure du traître apôtre, ne laissant finalement à sa place qu'un « tableau calciné »? Ou plutôt que le narrateur, d'abord associé à la figure érudite et écrivaine, se voit remplacé dans la toile par une figure « ignare et impardonnée », impardonné comme il l'est de son amante qui en vain l'abandonne? La force de ce nouveau tableau créé par Michon est certainement de combiner ces multiples possibilités dans une même image, nous rappelant de ce fait que la « vérité » d'une représentation est d'abord celle que l'on veut bien y voir, et qu'une mémoire peut toujours défigurer sa référence première. Cette combinaison des possibles que permet la création d'une nouvelle image dit bien le potentiel d'imaginaire que recèle pour Michon la peinture, dont il fait varier à sa guise, dans une « trahison » des plus positives, les thèmes, les formes et les personnages.

Sur la trace d'un « enterrement comme tous les autres »

Alors que plusieurs auteurs contemporains, s'inscrivant dans la lignée des nouveaux romanciers, mettent « l'accent [...] sur le processus de la production autant (ou plus) que sur ce qui est désigné²⁷ », faisant de « l'image picturale (tableau, photo, carte postale, etc.) [...] [un] déclencheur, “embrayeur” de la narration²⁸ », Michon, sans y mettre nécessairement « l'accent », laisserait plutôt *une trace* des images qui ont servi à imaginer les scènes qu'il décrit, pratiquement sous la forme d'*indices allusifs*. Comme l'explique Bernard Vouilloux :

[à] la dénomination explicite de la référence, l'allusion substitue des procédures de désignation implicite. Les noms en sont formellement exclus en tant que tels, mais ils

²⁷ R. Bourneuf, *op. cit.*, p. 71.

²⁸ *Ibid.*, p. 71-72.

peuvent parfois être « implicites », sous une forme altérée (un nom propre par la patronymie, un titre par le calque, etc.), à partir de laquelle il incombe au lecteur de remonter analogiquement, à la forme propre originale²⁹.

Dans le chapitre « Vies des frères Bakroot » de *Vies minuscules*, on peut ainsi retracer les premiers traits d'une référence picturale qui se dévoilera plus tard dans le récit à partir de la description initiale qui nous est donnée du cadet des deux frères Bakroot, Rémi : « le plus jeune, le mieux dégrossi, portant à la mode batave, c'est-à-dire provinciale, pluvieuse et comme de deuxième main, la collerette à l'espagnole et l'épée tolédane. » (p. 102-103) Dans cette description, retenons l'idée que Rémi, dont on nous dit plus tôt qu'il était des « Flandres » (p. 102), porte « à la mode batave », c'est-à-dire à l'allemande, une « collerette à l'espagnole » et une « épée tolédane » qui semblent « comme de deuxième main », à savoir d'occasion, usagées.

Cet imaginaire espagnol de la première image de Rémi sera repris plus loin par le narrateur tandis qu'il assiste à l'enterrement de ce dernier, mort entre-temps. Voici comment est racontée la mise en terre du défunt : « deux camarades le prirent aux aisselles et aux pieds, et le mirent bien doucement là-dedans, à gestes déférents comme on enterre en habit guerrier un comte d'Orgaz — mais mon Dieu que celui-là portait mal sa collerette. » (p. 133) La « collerette » de seconde main de la première description de Rémi fait ici retour, mais cette fois, il « portait mal sa collerette »; la narration restera d'ailleurs indécise, non sans ironie, à savoir si Rémi la « portait mal » parce qu'il était mort ou, pour qui se souvient de la description initiale de Rémi, parce qu'il la portait toujours « à la mode batave », déformant à l'allemande le style espagnol original. De plus, à la première lecture, il est difficile d'identifier qui est ce « comte d'Orgaz » enterré en habit de guerrier auquel le narrateur compare le mort. Une courte recherche biographique pourrait nous apprendre qu'il s'agit d'un homme qui a vécu au XIV^e siècle : Gonzalo Ruiz de son vrai nom, originaire de la ville de Tolède et seigneur de la ville d'Orgaz en Espagne. Et alors, si on se rappelle que l'épée de Rémi était « tolédane », cette dernière appartiendrait-elle à ce fameux comte d'Orgaz, tout

²⁹ Bernard Vouilloux, *La peinture dans le texte, XVIII^e-XX^e siècles*, Paris, CNRS Éditions, 2005 (1994), p. 19.

comme la collerette dont Rémi « le paysan » déforme l'usage, expliquant dès lors leur caractère usagé?

Ce n'est finalement que deux pages plus loin qu'un troisième indice nous permettra plus sûrement d'apprécier la référence « espagnole » en question, qui devient alors clairement *picturale* :

C'était un enterrement comme tous les autres, dans Courbet, dans Greco, à Saint-Armand-Jardoueix : l'haleine des Saint-Cyriens leur mettait aux lèvres un autre petit plumet; le bas des pantalons rouges était crotté; des paysannes avaient des mouchoirs, la rousse trop droite et un peu en retrait regardait l'arbre impalpable des fumées bleues monter des toits, croître et se perdre. vers le village là-bas. (p. 135)

Le nom du peintre le Greco et la thématique de l'enterrement (p. 135) s'ajoutant au nom de ce comte d'Orgaz (p. 133), et aussi à la « collerette à l'espagnole et l'épée tolédane » (p. 103), la chaîne référentielle se complète pour faire éclater au jour le tableau de *L'enterrement du comte d'Orgaz* (Figure 6). On y voit, comme dans la description du récit, deux hommes portant en terre un corps : saint Étienne (à gauche) et saint Augustin (à droite) tiennent « aux aisselles et aux pieds » le comte d'Orgaz, qui est en effet « en habit guerrier » et porte « une collerette ». Ce seul tableau ne suffira toutefois pas à mettre au point l'image de l'enterrement de Rémi Bakroot que désire créer Michon : car le narrateur nous dit bien que « [c]'était un enterrement comme tous les autres, dans Courbet, dans Greco »; et « dans Courbet » on peut bien sûr penser à un tableau célèbre de mise au tombeau : *l'Enterrement à Ornans* (Figure 7). De ce dernier, la narration semble retenir le caractère proprement « paysan » de la scène : la saleté des vêtements de certains personnages au premier plan (« le bas des pantalons rouges était crotté ») et les paysannes qui « avaient des mouchoirs » que l'on retrouve dans la partie de droite de la toile. On ne retrouve toutefois pas dans l'enterrement de Courbet, ni dans celui du Greco, le personnage féminin aux cheveux roux qui regarde au loin dans le récit de Michon (« la rousse trop droite et un peu en retrait regardait [...] vers le village là-bas »).

Comme la scène du départ de Dufourneau qui n'était pas *un Greuze*, mais *dans la manière de Greuze*, le tableau qui nous est brossé de la scène de l'enterrement n'est pas *un Courbet*, ni *un Greco*, mais opère plutôt un croisement entre ces deux représentations, peint



Figure 6 Le Greco, *L'enterrement du comte d'Orgaz*, 1586, huile sur toile, 488 x 360 cm, Tolède, Église Santo Tomé.



Figure 7 Gustave Courbet, *Enterrement à Ornans*, 1849-1850, huile sur toile, 314 x 663 cm, Paris, Musée d'Orsay.

un tableau « comme de deuxième main » : au premier plan de la nouvelle toile de Michon, nous pourrions voir deux personnages portant aux aisselles et aux pieds le défunt habillé en guerrier et portant la collerette (Greco). Il faut à ce sujet noter que la mention du caractère usagé du col et de l'épée tolédane de Rémi ne devient pertinente que si l'on saisit que ces deux accessoires appartenaient symboliquement à un autre homme, le comte d'Orgaz, dans un autre temps et une autre image. Suivrait, au deuxième plan de la nouvelle composition de Michon, une rangée de paysans aux pantalons salis et de paysannes aux mouchoirs (Courbet). À cela l'auteur ajoute le personnage de « la rousse » qui regarde au loin dans le paysage. Que cette nouvelle formation relève ainsi d'un « enterrement comme tous les autres » est-il alors évident? Entre le maniérisme du Greco et le réalisme de Courbet, entre la représentation des obsèques d'un comte et celle d'un homme ou d'une femme simple qui ne figure même pas sur la toile, se creuse aisément un monde de différences. Et c'est précisément de ce contraste que naît une ironie dans la représentation hybride des funérailles de Bakroot — c'est-à-dire que son enterrement n'est pas nécessairement « comme tous les autres » puisqu'on enterre parfois dans la gloire de riches comtes dont on garde le souvenir par le portrait, et dans l'humilité de pauvres paysans —, ironie à laquelle le lecteur ne pourra avoir accès que s'il est apte à reconstituer l'imaginaire pictural qui a servi à penser la scène, grâce aux indices qu'en donne le texte.

Adoration ou Tentation, lépreux ou laboureur : quand la narration hésite

Le croisement des représentations peintes qu'avait opéré la narration pour décrire l'enterrement de Rémi Bakroot prend plusieurs autres formes dans *Vies minuscules*, qui accumule ainsi entre ses lignes de multiples exemples d'images hybrides créées à l'aide de tableaux « réels ». Écoutant l'abbé Bandy donner sa messe de l'épiphanie, le narrateur décrit ainsi son camarade : « Thomas regardait le coin de ciel accroché à la poutre noire; l'ange d'une Adoration de Dürer y fondait de loin sur lui, ou les larves abjectes d'une Tentation, avec le vol ébouriffé des moineaux. » (p. 210) La description de Thomas se réfère d'abord au tableau de Dürer *L'Adoration de la Trinité* (Figure 8)³⁰, dans lequel on peut voir dans la

³⁰ Il est à noter que la narration se réfère à « une » Adoration de Dürer, et non « à » l'Adoration de Dürer, ce qui pourrait laisser croire qu'il existerait plusieurs tableaux d'Adoration produits par ce



Figure 8 Albrecht Dürer, *L'adoration de la Trinité*, 1511, huile sur panneau de chaux, 135 x 123,4 cm, Vienne, Kunsthistorisches Museum.

partie supérieure un regroupement d'anges qui soutiennent Jésus sur sa croix. Cependant, comme c'était le cas pour le « frère du petit lapin » de la tapisserie, il est non seulement impossible pour le lecteur d'identifier quel ange au juste de cette Adoration se projette sur Thomas (car on parle de *l'ange* et non *des anges* de cette représentation), mais s'y joint en plus le contenu d'un deuxième tableau, une Tentation aux « larves abjectes » et présentant le « vol ébouriffé » de moineaux. L'auteur de cette Tentation, qui n'est pas Dürer dont l'œuvre ne contient aucun tableau qui correspond à cette description³⁵, demeure malheureusement inconnu, puisque les éléments qui nous sont donnés de l'œuvre (les « larves » et le vol des « moineaux ») restent insuffisants pour arriver à identifier une toile particulière³⁶.

La narration hésite donc entre ces deux tableaux, l'un identifiable, l'autre non, par le biais de la conjonction « ou » qu'elle place précisément entre les deux représentations qui se projettent possiblement sur Thomas : « l'ange d'une Adoration de Dürer y fondait de loin sur lui, *ou* les larves abjectes d'une Tentation, avec le vol ébouriffé des moineaux » (nous soulignons). Cet emploi du « ou », qui est omniprésent chez Michon³⁷ et combien représentatif du mécanisme de l'imaginaire, de ses aléas, de ses multiples parcours, de son potentiel de construction, de déconstruction, de transfiguration, voire d'apparition, vient ici

peintre. Pourtant, *L'Adoration de la Trinité* est le seul, car bien qu'il y ait une toile (1504) et une gravure (1511) de Dürer qui se nomment *L'Adoration des mages*, elles ne sont pas en soi des « adorations », mais présentent plutôt le thème de la Nativité. De plus, ces deux versions de *L'Adoration des mages* ne comptent pas d'anges.

³⁵ En effet, la seule œuvre de Dürer que l'on pourrait à la limite relier à cette description serait sa gravure d'*Adam et Ève* (1504, gravure au burin, 24,8 x 19,2 cm) qui comporte certes un perroquet, mais qui n'est pas en vol, et un serpent, qui ne peut pas d'emblée être identifié à une « larve abjecte ».

³⁶ Il serait probablement approprié d'avancer qu'il s'agisse d'une *Tentation de saint Antoine* (plutôt que de la « tentation » d'Ève dont les tableaux se nomment plus sûrement *Adam et Ève* ou *Le péché originel*), dont les représentations à la suite de Jérôme Bosch (*Les Tentations de saint Antoine*, triptyque, vers 1500, huile sur bois, Lisbonne, Musée d'art ancien) se remplissent, au lieu des personnages féminins classiques, d'êtres monstrueux. Les plus connues représentent Saint Antoine entouré de diables ailés (Bernardo Parentino, *Tentation de Saint Antoine*, 1494, Rome, Galleria Doria Pamphilj), de monstres divers (Max Ernst, *La tentation de Saint Antoine*, 1945,) ou encore d'oiseaux-bateaux ou de poissons-volants (Pieter Bruegel l'Ancien, *La Tentation de Saint Antoine*, 1557, huile sur toile, 58,5 x 85,7 cm, Washington (DC), National Gallery of Art). Seulement, il est impossible d'affirmer avec certitude que Michon se réfère spécifiquement à l'une d'entre elles.

³⁷ L'incipit de *Rimbaud le fils* reste marquant à ce sujet : « On dit que Vitalie Rimbaud, née Cuif, fille de la campagne et femme mauvaise, souffrante, donna le jour à Arthur Rimbaud. On ne sait pas si d'abord elle maudit et souffrit ensuite, *ou si* elle maudit d'avoir à souffrir et dans cette malédiction persista: *ou si* anathème et souffrance liés comme les doigts de sa main en son esprit se chevauchaient, s'échangeaient, se relançaient [...]. » (Paris, Gallimard, 1991, p. 13; nous soulignons.)

produire deux possibilités d'images différentes, par sa double nature d'union et d'exclusion. En effet, le « ou » est d'une part inclusif, opérateur logique d'union, et permet de constituer une image fusionnelle, construite à partir de deux images distinctes. Ainsi, deux tableaux viendraient se confondre sur Thomas dont le corps se fait « canevas » : l'ange indéterminé d'une Adoration de Dürer, *et* les larves et les moineaux d'une Tentation inconnue. Dans lequel cas, la nouvelle image issue du mélange étonnant entre ces deux tableaux devenus indissociables par la projection et le « ou » d'union serait certainement surprenante, la thématique positive de l'Adoration se liant à celle plus négative de la Tentation. D'autre part, le « ou » étant aussi exclusif, il sert à présenter une alternative, un choix. Alors, une seule de ces deux images fondrait sur Thomas : l'ange *ou bien* les larves et les moineaux: l'Adoration *ou bien* la Tentation; dans lequel cas la narration hésiterait précisément à accorder un statut positif à l'image projetée, ou encore serait « tentée » de lui en donner un plus négatif.

La narration hésite de même sur l'image peinte qu'elle associera à l'aîné des frères Bakroot, Roland, qui était, nous dit-on, « peut-être ladre et précédé d'une crécelle, ou vilain labourant en braies brunes au premier plan d'une Chute d'Icare » (p. 102-103). Le « vilain³⁸ » d'une Chute d'Icare qui est pointé, avec l'expression « au premier plan » qui nous met concrètement sur la piste d'une œuvre picturale (alors que l'absence d'italiques aurait pu nous faire douter qu'il s'agisse d'un « titre » et nous mettre plus sûrement sur la voie du mythe d'Icare), est certainement celui qui laboure « en braies brunes au premier plan » de la version de Pieter Bruegel l'Ancien (Figure 9)³⁹. Seulement, comme c'était le cas précédemment pour l'image religieuse projetée sur Thomas, la description de Roland contient une conjonction « ou » qui la scinde en son centre et permet de penser qu'il était ce « paysan » de Bruegel *ou* un « ladre [...] précédé d'une crécelle ». Cette deuxième image du lépreux mendiant qui fait tinter sa cliquette pour demander la charité ou signifier sa présence

³⁸ Terme qui désignait au Moyen Âge un paysan libre, au contraire du serf.

³⁹ Les représentations plus classiques de la Chute d'Icare font quant à elles abstractions des personnages du laboureur, du pêcheur et du berger qui se trouvent dans le mythe raconté dans les *Métamorphoses* d'Ovide. De plus, Michon affirme en entretien que Breughel et « des petits hollandais du Grand Siècle » ont influencé son écriture de la *Vie des frères Bakroot*. Voir Pierre Michon, « Entretien avec Pierre Michon », propos recueillis par Daniel Nadaud, *Interlope la Curieuse*, revue de l'École des beaux-arts de Nantes, n° 5, juin 1992, repris dans Pierre Michon, *Le roi vient quand il veut. Propos sur la littérature*. Paris, Éditions Albin Michel, 2007. p. 70.

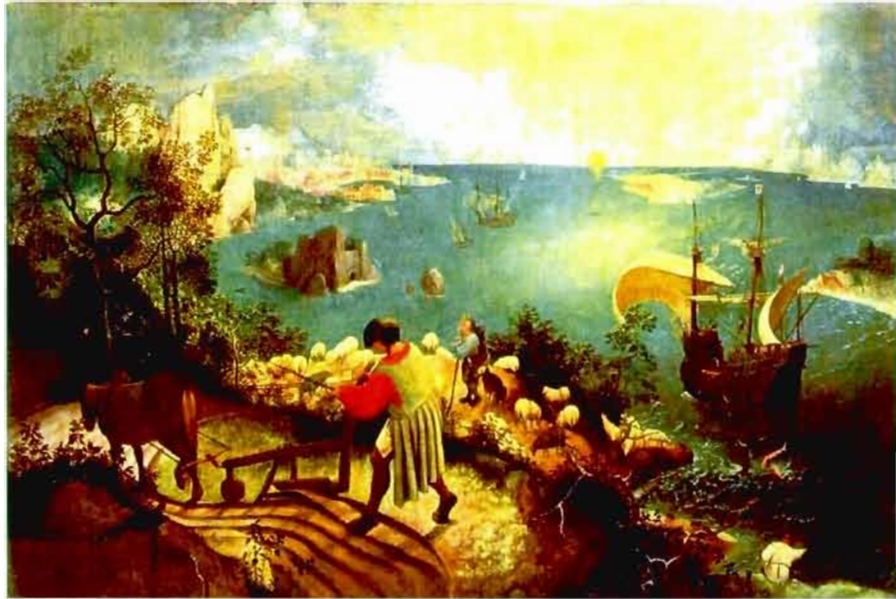


Figure 9 Pieter Bruegel l'Ancien, *La Chute d'Icare*, 1558, huile sur bois, montée sur bois, 74 x 112 cm, Bruxelles, Musées royaux des beaux-arts de Belgique.



Figure 10 Pieter Bruegel, *Les Mendiants*, 1568, huile sur toile, 18 x 21,5 cm, Paris, Musée du Louvre.



Figure 11 Pieter Bruegel l'Ancien, *Le combat de carnaval et carême*, 1559, huile sur bois, 118 cm x 164,5 cm, Vienne, Kunsthistorisches Museum.



Figure 12 Pieter Bruegel l'Ancien, *Le combat de carnaval et carême*, détails des lépreux mendiant.



Figure 13 Pieter Bruegel l'Ancien, *Le combat de carnaval et carême*, détail des enfants tintant leur crécelle.

n'est pas sans rappeler les nombreux lépreux, gueux ou mendiants qui circulent dans l'œuvre de Bruegel, même si on ne peut affirmer avec certitude que cette image en est tirée. On pourrait penser entre autres à son tableau *Les mendiants* (Figure 10) ou encore à sa toile *Le combat de carnaval et carême* (Figure 11), où figurent des groupes de lépreux qui quémangent (Figure 12), identifiables par leurs membres manquants et possiblement, les spécialistes n'étant pas tous du même avis, par les queues de renard qui ornent leurs vêtements pour les identifier. De plus, bien qu'on ne puisse reconnaître un « ladre [...] précédé d'une crécelle » dans *Le combat de carnaval et carême*, des enfants y jouent de la crécelle (Figure 13), dans le coin inférieur droit... La mention du « ladre » et de la « crécelle » dans le récit proviendrait-elle de la combinaison des deux éléments de ce tableau, renverrait-elle plus généralement à la thématique des mendiants chez Bruegel ou encore à autre chose? Ce qui est sûr, c'est que devant cette indétermination Roland Bakroot demeure tout aussi indéfini, soit *laboureur et lépreux*, soit *lépreux ou bien laboureur*...

Si Jean-Pierre Richard a affirmé le premier que « ce brouillage subjectif, cette hésitation, [...] est bien l'une des caractéristiques les plus séduisantes de l'effet-Michon⁴⁰ », d'autres auront su à sa suite thématiser cette « rhétorique de l'indécision », jusqu'à faire de l'hypothèse et de l'hésitation la « loi » de la « ressaisie du sujet » dans le roman contemporain⁴¹. Dominique Viart souligne que, spécialement chez Michon, « l'élan d'adhésion lyrique et l'expression du doute se tissent l'un à l'autre⁴² » dans les textes qui ne semblent pouvoir « se déployer que selon un régime de supputation⁴³ », tandis que « les formes discursives [se voient] soumises à une poétique de l'épanorthose où les corrections, les ajustements, les doutes, les scrupules l'emportent sur l'assertion⁴⁴ ». Quand le narrateur indécis des *Vies* cherche dans le tableau des figures — mendiants *ou* laboureuses, adorées *ou* tentées — par lesquelles « saisir » son sujet, c'est précisément cette rhétorique de

⁴⁰ Jean-Pierre Richard, « Pour lire *Rimbaud le fils* », in *Compagnies de Pierre Michon*, sous la dir. de Pierre Bergounioux, coll. « Théodore Balmoral », Lagrasse, Éditions Verdier, 1993, p. 138.

⁴¹ D. Viart, « Portraits du sujet, fin de 20^e siècle », reprise d'une conférence sur la littérature française contemporaine, in *Remue.net*, <<http://remue.net/cont/Viart01sujet.html>>, consulté le 5 février 2008.

⁴² D. Viart, « Fictions biographiques », in D. Viart et Bruno Vercier, *La littérature française au présent : héritage, modernité, mutations*, coll. « La Bibliothèque Bordas », Paris, Éditions Bordas, 2005, p. 108.

⁴³ D. Viart, « Portraits du sujet, fin de 20^e siècle », *op. cit.*

⁴⁴ *Ibid.*

l'indécision qui se déplace sur la peinture. Faisant des œuvres peintes des objets sur lesquels il est impossible d'avoir de « prise » ni de connaissance fixe, et qui correspondent toujours plus « ou » moins au sujet à circonscrire, la narration confirme par son hésitation que les figures des tableaux ne peuvent en aucun cas assurer la « saisie » d'un sujet trouvé en elles, mais en montrent plutôt l'insaisissabilité et l'indétermination constitutives.

Citer ou alluder : la question référentielle

Devant ce clignotement de l'image qui oscille par le « ou » entre la confrontation des représentations et leur mélange, devant ces images hybrides reconstituées par le lecteur à l'aide d'indices et ce flou représentatif qui ne cesse d'habiter les descriptions, peut-on être en accord avec Sylviane Coyault lorsqu'elle affirme que « la référence picturale » devrait « s'analyser dans cette œuvre de la même manière que toute "citation", renvoyant à la littérature ou à la peinture⁴⁵ »? Il nous semble bien que non. Si nous sommes comme Coyault d'avis qu'une citation opère en général « une rupture dans le texte : [qu']il s'agit d'un élément "détachable", d'abord, parce qu'exogène⁴⁶ », nous ne pouvons consentir à dire que « Pierre Michon en accentue l'effet par des italiques ou des guillemets⁴⁷ », ou encore que les citations soient extraites proprement dit de « références picturales ». D'abord, même en élargissant la définition de la citation pour la considérer comme le passage rapporté d'une œuvre, que celle-ci soit textuelle ou picturale, ce passage se doit tout de même, pour demeurer conforme à sa définition, d'être rapporté *de manière exacte*. Pour qu'il le soit, et pour qu'il puisse de fait y avoir « citation », il faut qu'il y ait « référence », sans quoi on passe littéralement de la citation à *un semblant de citation* (ou à ce qui se présente comme tel), de la référence à *l'allusion*. À ce sujet, Vouilloux explique que, concernant la peinture, un énoncé référentiel se doit d'exploiter cet élément désignateur du langage qu'est le « nom » : « Les noms recouvrent, d'une part les noms propres de peintres, d'autre part les titres de tableaux. L'un ou l'autre de ces deux types de constituants est nécessairement requis

⁴⁵ S. Coyault, *op. cit.*, p. 39.

⁴⁶ *Ibid.*, p. 40.

⁴⁷ *Ibid.*

par la référence, qui le plus souvent les combine⁴⁸. » Ainsi, le « titre comme le nom propre désignent “rigidement” le référent⁴⁹ ». Est quant à lui « allusif, et non plus référentiel, un énoncé qui réfère sans nommer, c’est-à-dire d’où sont absents les noms (le nom propre et le titre). Autrement dit, là où la référence prend le code pour point de départ et d’arrivée, l’allusion joue du code et le fait dériver⁵⁰ ».

Cependant, si le nom d’un peintre dans le récit est suffisant pour référer de manière « rigide » à la personne d’un peintre dans le « réel » (le Cézanne du récit réfère au Cézanne du « réel »), il ne l’est toutefois pas pour renvoyer à une toile précise de son œuvre (on ne peut pas déduire du nom de « Cézanne » ses tableaux). De même, si le titre d’un tableau est nommé, mais qu’il peut possiblement se référer à plus d’un peintre, il n’y a plus de référence comme telle : par exemple, l’évocation d’une Chute d’Icare n’est pas suffisante pour renvoyer spécifiquement à la toile de Bruegel, puisqu’il pourrait s’agir de la Chute d’Icare d’un autre peintre ou encore seulement du mythe de la Chute d’Icare, l’absence d’italiques nous faisant douter qu’il soit même question d’un titre. D’ailleurs, si le « statut particulier des syntagmes titulaires [d’une référence picturale] est conventionnellement marqué par ces signes diacritiques que sont les majuscules, l’italique ou les guillemets, dont la présence contribue à écarter toute équivoque⁵¹ », les « italiques » et les « guillemets » dont Coyault affirme que Michon use pour accentuer l’effet de ses dites « citations » et les « encadrer » sont-ils si présents dans le récit ? Car de tous les exemples de tableaux que nous avons donnés⁵², seul le titre de la tapisserie de la *Dame à la licorne* était en italiques, et seul le titre inventé par Michon de sa nouvelle toile dans la manière de Greuze (« départ de l’enfant avide ») était entre guillemets, dernier titre dont nous pourrions d’ailleurs argumenter qu’il n’en est pas vraiment un puisque ne se référant pas à un tableau « réel ».

⁴⁸ B. Vouilloux. *op. cit.*, p. 18.

⁴⁹ *Ibid.*

⁵⁰ *Ibid.*, p. 27.

⁵¹ *Ibid.*, p. 18-19.

⁵² Le lecteur pourra certes identifier dans certains de nos futurs exemples l’usage d’italiques dans le titre de tableaux convoqués, mais il demeure que cet usage est loin d’être une « règle d’accentuation de la citation » chez Michon puisque cette pratique n’est pas chez lui si fréquente, et les références aux tableaux plutôt diluées dans le texte qu’« accentuées ».

Le flou représentatif, qui est certes *référentiel*, d'une Chute d'Icare ou d'un « départ de l'enfant avide », et de plusieurs autres renvois à la peinture chez Michon émane ainsi non seulement d'un manque de « rigidité » dans la nomination des images, mais aussi des multiples lignes de fuite qui conséquemment se dessinent et qui minent la référence. C'est dire que quand la référence devient plurielle, se multiplie, lorsqu'il n'y a plus « référence » mais « références », et que celles-ci nous ouvrent la voie de la multiplicité signifiante, il est beaucoup plus juste d'en parler comme des *allusions* :

Avec l'allusion, la lecture ne consiste plus à reconnaître et à entériner une relation bi-univoque, mais à réactiver un sens pratiquement infini que la série des interprétants, série ouverte, ne parvient jamais à épuiser totalement. Tandis que la référence fige le texte référentiel dans le recours sans réplique à un codex (noms et titres), l'allusion le fluidifie au gré d'une démarche par associations plus ou moins libres, de connexions intra- et intertextuelles, de rapprochements analogiques induits par similitude ou par contiguïté [...] : elle fait filer (s'échapper et se dévider) l'écheveau symbolique de la langue dans un usage analogique (échevelé) du code⁵³.

Cette définition de l'allusion rend bien compte du statut de la peinture dans *Vies minuscules* : ses renvois sont loin d'y être précis (Renoir, Cézanne, les maîtres siennois), loin d'y être complets (Greco, Courbet), loin même d'y être exacts (Carpaccio), la plupart du temps imaginaires (Greuze, Bruegel), et ils se construisent surtout à l'aide des « rapprochements analogiques » opérés par le lecteur. La peinture, dans le récit, n'est pas *donnée d'avance*. *Allusive*, elle file (entre les doigts du lecteur), elle rend fluide (d'où le flou dans lequel elle plonge ses images), elle s'échappe (de la « sainte » référence) : elle dé-fige la représentation de son code. Et avant tout, elle laisse au lecteur la tâche de ré-assembler l'imaginaire pictural à l'œuvre. « Lire une allusion, nous dit Vouilloux, c'est lire deux textes superposés, déchiffrer un palimpseste : le texte allusif et le(s) texte(s) alludé(s), et maintenir l'écart où se dégage le sens, développer donc la lecture comme puissance de réécriture⁵⁴. » Et c'est précisément cette puissance d'imaginer, *de faire des images* ainsi que de les *défaire*, que lègue Michon à son lecteur.

Refuser l'invitation de Coyault à parler de « référence picturale » chez Michon et à considérer les tableaux comme des « citations » implique aussi pour nous de refuser de

⁵³ *Ibid.*, p. 28.

⁵⁴ *Ibid.*, p. 31.

concevoir qu'en « ce qui concerne la peinture, le caractère exogène [de la citation] tient surtout à ce qu'elle met en jeu un autre système sémiotique : celui de l'image⁵⁵. » Si pour Coyault il est clair qu'il existe un système sémiotique pictural autonome et indépendant du langage, il reste que pour plusieurs autres théoriciens (Cometti, Vouilloux, Morizot)⁵⁶ cette autonomie, extraite d'une pensée formaliste ou encore de la croyance phénoménologique en une « pureté perceptive »⁵⁷, est beaucoup moins claire, puisque pour eux ce système sémiotique pictural ne pourrait se penser sans l'aide de concepts langagiers, niant d'emblée la possibilité d'une systématisation des champs de connaissances.

Pareillement, nous ne pouvons aller dans le sens de Coyault quand elle explique que chez Michon, « d'exogène, la citation devient endogène et ne peut plus se détacher de l'œuvre qui l'a accueillie et a été fécondée par elle⁵⁸ » parce qu'il s'établit « un système d'échange entre la citation et le texte⁵⁹ » qui en vient à proposer « une lecture de l'œuvre originelle, en l'occurrence du tableau⁶⁰ ». Cette conception à sens unique qui fait du texte le « révélateur » du tableau, l'outil de lecture, voire de traduction par excellence du « langage pictural » (qui n'est pas sans rappeler la tradition de l'*ekphrasis*), nous paraît non seulement reconduire l'autorité du texte sur la peinture en manière de signification, mais aussi écarter cette deuxième lecture qui nous dirait *ce que le tableau nous apprend sur le texte*, en se concentrant exclusivement sur *ce que le texte nous apprend sur le tableau*. L'idée n'étant pas ici de remplacer une lecture à sens unique par une autre, mais bien de rétablir une réciprocité dans les rapports qu'entretiennent le texte et le « tableau », ce dernier compris aussi comme une « allusion » picturale capable d'éclairer le texte plutôt que strictement comme une « citation » picturale sur laquelle seul le texte pourrait nous renseigner.

⁵⁵ *Ibid.*

⁵⁶ Voir Jean-Pierre Cometti, *L'art sans qualités*, Tours, Farrago, 1999, 84 p.; Bernard Vouilloux, *Langages de l'art & relations transesthétiques*, coll. « Tiré à part », Paris, Éditions de l'Éclat, 1997, 110 p.; Jacques Morizot, *Interfaces. Texte et image : pour prendre du recul vis-à-vis de la sémiotique*, coll. « Aesthetica », Rennes, Presses universitaires de Rennes, 2004, 130 p.

⁵⁷ Les formalistes établissent pour leur part des critères conceptuels qu'il faut atteindre et vérifier empiriquement (objectivité perceptive) dans leur volonté de mettre sur pied un champ autosuffisant et autonome; les phénoménologues quant à eux n'établissent pas de critères et croient au contraire qu'il faille laisser tomber nos a priori conceptuels pour pouvoir « voir » (perception pure).

⁵⁸ S. Coyault, *op. cit.*, p. 41.

⁵⁹ *Ibid.*

⁶⁰ *Ibid.*

À LA RENCONTRE DE VINCENT VAN GOGH

On ne pourra plus ne pas en revenir à Van Gogh.

Antonin Artaud, *Van Gogh
le suicidé de la société*⁶¹

Des peintres que nous avons jusqu'à présent fait ressurgir de *Vies minuscules* — Cézanne, Renoir, les maîtres siennois, Greuze, Carpaccio, le Greco, Courbet, Dürer, Bruegel — manque encore celui auquel le texte semble, si ce n'est que par la quantité des renvois à son œuvre, accorder le plus d'importance : Vincent Van Gogh. Que ce soit par le biais de sa correspondance, de ses tableaux ou des périodes marquantes de sa production artistique, le récit lui fait en effet écho pas moins de cinq fois, renouvelant à chaque occurrence l'approche de ce peintre sur lequel Michon se penchera plus avant dans *Vie de Joseph Roulin*. L'étude de ces occurrences nous permettra de constater qu'en plus d'un intérêt marqué pour le Néerlandais, Michon connaissait manifestement les détails de son œuvre et de son mythe, voire de sa correspondance, et ce, avant d'y consacrer tout un récit. Si l'on pose entre autres choses qu'il est permis au narrateur de *Vie de Joseph Roulin*, par le biais de la fiction, de *rencontrer* Van Gogh, c'est-à-dire d'être *mis en sa présence* par l'intermédiaire du facteur, le narrateur des *Vies* partirait quant à lui, sans donc le rencontrer tout à fait, à *la rencontre de Van Gogh*.

Les « patates naines » d'un « Brabant de légende »

Pour partir comme le narrateur à *la rencontre de Van Gogh*, retournons d'abord dans le chapitre « Vies des frères Bakroot » de *Vies minuscules*. Si l'univers du peintre flamand Bruegel⁶², qui avait été convoqué dans la description de Roland Bakroot en faisant hésiter le

⁶¹ A. Artaud, *Van Gogh le suicidé de la société*, coll. « L'imaginaire », Paris, Gallimard, 2001 (1974), p. 72.

⁶² Bien que les spécialistes ne s'entendent pas à savoir si Bruegel est né dans le Brabant-Septentrional (Pays-Bas) ou dans la région du Limbourg (Belgique), on y réfère davantage comme un peintre *flamand*. Il serait toutefois probablement plus juste de dire de lui qu'il est un Brabançon, c'est-à-dire qu'il provient du Brabant, la région qui comprend le Brabant-Septentrional (Pays-Bas), le Brabant flamand, le Brabant wallon et la province d'Anvers (Belgique). Nous verrons bientôt en quoi cette précision peut être importante.

narrateur entre sa représentation des mendiants et celle de la Chute d'Icare, semblait des plus appropriés pour approcher les Bakroot, qui « étaient aussi profondément des Flandres », « les rejets égarés d'une sorte de folie médiévale, terreuse et pour tout dire flamande » (p. 102), il ne faut peut-être pas se surprendre si l'univers de Van Gogh, originaire de la ville de Groot Zundert dans le Brabant-Septentrional, Hollandais plus que Flamand mais non moins *du Brabant*, soit à son tour dans ce chapitre convoqué. Alors que les personnages du laboureur et du lépreux de Bruegel semblaient pour la narration incarner le plus justement la sorte de « folie médiévale » dont témoignaient les Bakroot, ce sera davantage dans les paysages de Van Gogh qu'elle trouvera sa matière pour reconstruire l'imaginaire terreux de « ce Brabant de légende » (p. 103). Voici donc comment le narrateur, à partir d'une mémoire à la fois événementielle et picturale, imagine cet espace brabant :

ma mémoire les tire vers ce nord; [...] [les frères Bakroot] y cheminent indéfiniment à la rencontre l'un de l'autre sur une terre de tourbes, d'étendue vaine que la mer de part en part étreint, de polders et de patates naines sous un ciel colossalement gris dans la manière du premier Van Gogh. (p. 102)

Le ciel est ici ce qui rattache le paysage réanimé à l'œuvre de Van Gogh, ce ciel gris qui, comme une certaine composition qui plus tôt n'était pas « de Greuze » mais « dans la manière de Greuze », n'est pas « de Van Gogh » (puisque bien sûr le ciel ne peut directement en provenir) mais « dans la manière du premier Van Gogh ». L'adjectif « premier » est plus encore particulièrement signifiant, car si ce n'était de lui le lecteur ne pourrait pas identifier de quel « ciel colossalement gris » on parle, la majorité des ciels peints par Van Gogh étant éminemment plus colorés. Renvoyer au « premier Van Gogh », c'est d'abord isoler une chronologie dans la production du peintre, à la suite des historiens de l'art qui ont l'habitude de diviser l'œuvre picturale d'un artiste en *périodes*. Il y aurait un « premier Van Gogh » comme un « second », peut-être un « troisième » puis un « dernier »... Il est d'autant plus significatif que cette « première période » de Van Gogh soit associée à sa période proprement hollandaise, tandis que ses suivantes seront parisiennes, puis plus généralement provençales⁶³. Parler d'un « ciel colossalement gris dans la manière du premier Van Gogh »

⁶³ La critique a quant à Van Gogh d'ailleurs privilégié une découpe spatiale de ses périodes, s'appuyant sur la correspondance de celui-ci : Amsterdam, Le Borinage, Bruxelles, La Haye, la Drenthe, Nuenen, Anvers, Paris, Arles, Saint-Rémy, Auvers-sur-Oise.

revient donc à souligner, pour qui connaît l'œuvre du peintre et sa périodisation, son caractère spécifiquement « hollandais ». Plusieurs tableaux de Van Gogh de cette période, dont *Chaumière avec tas de foin et de tourbe* (Figure 14), présentent ainsi des ciels sombres, qui seront d'ailleurs complètement abandonnés lorsque le Midi offrira au peintre, en échange de la grisaille du Brabant, la fulgurance de ses couleurs.

Un autre détail, qui n'est pas ici associé « officiellement » au peintre dans la rigidité d'une référence, mérite notre attention. Le Brabant qu'imagine le narrateur est, nous dit-il, « une terre de tourbes, [...] de polders et de *patates naines* » (p. 102, nous soulignons). Ces « patates naines » trouveront un écho une vingtaine de pages plus loin alors que la ferme des Bakroot sera décrite comme « une demeure *naine* de mangeurs de *patates* sous l'éternel colosse gris » (p. 130, nous soulignons). Cette fois-ci, l'adjectif « naine » s'est déplacé pour caractériser non plus les « patates » mais la « demeure » des Bakroot; quant à elles, les pommes de terre ont trouvé preneur et se voient attribuées des « mangeurs ». C'est plus encore le fait que « cette demeure naine de mangeurs de patates » se trouve précisément « sous l'éternel colosse gris » qui permettra au lecteur attentif de faire surgir une image de cette description. Si l'on relie cet « éternel colosse gris » à ce même « ciel colossalement gris dans la manière du premier Van Gogh », nous arrivons à la description hybride suivante : la ferme des Bakroot était « une demeure naine de mangeurs de patates sous l'éternel colosse gris » (p. 130), « de patates naines sous un ciel colossalement gris dans la manière du premier Van Gogh. » (p. 102) Et si l'on se souvient que l'expression « du premier Van Gogh » réfère à sa période dite hollandaise, un tableau peut enfin faire surface : *Les mangeurs de pommes de terre* (Figure 15), toile qui est d'ailleurs considérée par les spécialistes comme sa première « vraie » composition, c'est-à-dire comme sa première œuvre *de qualité*. Ainsi, d'un clin d'œil à l'esthétique du peintre à la périodisation de son œuvre par les historiens de l'art, en passant par les traces indicielles d'un tableau marquant de sa période initiale, le narrateur intègre Van Gogh à son récit pour peindre à sa suite le Brabant des Bakroot, leur chaumière⁶⁴,

⁶⁴ Car la ferme des Bakroot telle quelle est décrite, et pouvant abriter ces « mangeurs de pommes de terre », devient clairement une « chaumière », à l'image des nombreuses chaumières peintes par Van Gogh lors de son séjour dans la Drenthe et à Nuenen. La figure 14 en constitue d'ailleurs un exemple.



Figure 14 Vincent Van Gogh, *Chaumière avec tas de foin et de tourbe*, octobre-novembre 1883 (Drenthe), huile sur toile, 37,5 x 55,5 cm, Amsterdam, Van Gogh Museum.



Figure 15 Vincent Van Gogh, *Les mangeurs de pomme de terre*, avril 1885 (Nuenen), huile sur toile, 81,5 x 114,5 cm, Amsterdam, Van Gogh Museum.

sa « légende », et le contraste qui « colossalement » se dégage de la petitesse de la demeure « naine » de ces mangeurs de patates « naines » sous cet « éternel colosse » qu'est le ciel.

Au pays des tableaux : une église sous la neige

L'imaginaire hollandais de Van Gogh continue de même de hanter les « Vies des frères Bakroot » jusqu'à la toute fin, tandis que le narrateur assiste à l'enterrement de Rémi lors de l'épisode que nous avons abordé plus tôt. Voici comment est décrite l'église derrière laquelle sera enterré le défunt : « sous son chapeau de neige, il y avait au milieu du cimetière une petite église écrasée comme j'imagine qu'on en voit dans le Borinage, à La Drenthe ou Nuenen, au pays des tableaux et des tourbes. » (p. 133-134) À première vue, cet extrait ne semble pas receler d'allusions picturales, bien que le mot « tableaux » puisse ici attirer notre attention. Bernard Vouilloux explique de fait que ce terme doit être compris comme un « dénominateur », un substantif « renvoyant, sans les “nommer”, à l'artiste ou à l'œuvre, tels que *maître, artiste, tableau, toile, peinture, portrait, paysage*, etc.⁶⁵ » Pour construire une description qui pourra *faire allusion*, ces termes dénominateurs doivent se joindre aux « notations descriptives »; celles-ci

empruntent à toutes les classes grammaticales (et en premier lieu à la classe des adjectifs), et leur amplitude varie de la simple incidence adjectivale à l'objet textuel désigné nommé « description »; elles sont axées soit sur des aspects picturaux (style, motif, composition, couleur, lumière), soit sur les aspects péripicturaux (circonstances afférant à la production et à la réception de l'œuvre)⁶⁶.

Cela dit, des éléments « péripicturaux » viendront justement dans la description s'accoler au substantif « tableaux », soit la mention de trois lieux : le Borinage, la Drenthe et Nuenen. Si ces régions (le Borinage, la Drenthe) et cette ville (Nuenen) font partie du « Brabant de légende » (p. 103) convoqué par la narration et ne constituent donc pas de prime abord des éléments péripicturaux, ces lieux sont aussi, et peut-être davantage, associés précisément à l'*itinéraire artistique* de Van Gogh, à cette *périodisation spatiale* qui, comme nous l'avons mentionné plus tôt, est ponctuée par sa correspondance⁶⁷. Du Borinage, où il tentera de

⁶⁵ B. Vouilloux. *op. cit.*, p. 19.

⁶⁶ *Ibid.*

⁶⁷ Voir note 49.

dévenir pasteur comme l'était son père et découvrira l'univers des travailleurs miniers, à la province de la Drenthe et sa ville de Nuenen, où il cherchera à la suite de Millet son modèle à peindre au cœur de la vie paysanne et produira ses trois versions des *Mangeurs de pommes de terre* : ces lieux resteront, pour qui connaît la biographie mythique du peintre hollandais, à jamais marqués par ses pas.

Mais cela ne serait certes pas suffisant pour conclure à une allusion à Van Gogh si un second élément, l'expression « au pays des tableaux », ne venait s'ajouter à la mention initiale de ces lieux. Cette formule, on pourrait presque la dire *consacrée* par la « mise-en-légende⁶⁸ » de Van Gogh, puisqu'elle a été de nombreuses fois reprises par les commentateurs de son œuvre. à partir d'une lettre à son frère : « *loin du pays, j'ai souvent le mal du pays pour le pays des tableaux*⁶⁹ ». Dans cette lettre, qu'il a d'ailleurs écrite lors de son séjour dans le Borinage, Van Gogh dit ainsi s'ennuyer, reclus dans une région minière, de l'univers des tableaux qu'il a quitté lorsqu'il travaillait à La Haye à la Maison Goupil, qui se spécialisait dans la vente de tableaux, où travaillait à cette époque toujours son frère. Le « pays des tableaux » de Van Gogh réfère donc plus généralement à l'univers artistique des toiles et des marchands d'art, et non à un lieu particulier (La Haye plutôt que le Borinage).

Dans la description du narrateur des *Vies minuscules*, l'expression « au pays des tableaux » en viendra quant à elle à désigner deux choses distinctes, mais qui deviendront dès lors indissociables. D'abord, le « pays des tableaux », c'est pour le narrateur la région du Brabant avec ses « tourbes » : le Borinage, la Drenthe et Nuenen (« on en voit dans le Borinage, à La Drenthe ou Nuenen, au pays des tableaux et des tourbes. ») Cet usage, qui sert à caractériser un pays « réel » (le Brabant), entre donc en contradiction avec le sens premier d'où l'expression est extraite, tandis qu'elle évoquait dans la correspondance du peintre un pays « imaginaire » (l'univers artistique). Pour que leurs sens se réconcilient, il faut se rappeler ce que la description du narrateur des *Vies* visait à peindre au juste, c'est-à-dire *une*

⁶⁸ Expression de Nathalie Heinich dans *La gloire de Van Gogh : essai d'anthropologie de l'admiration*, coll. « Critique », Paris. Les Éditions de Minuit, 1991. p. 92. À propos de cette « mise-en-légende », voir le chapitre « La légende dorée : de la biographie à l'hagiographie » (p. 59-92).

⁶⁹ Van Gogh. « Lettre à Théo. 133F, Borinage, juillet 1880 », in *Correspondance complète de Vincent van Gogh*, trad. de M. Beerblock et L. Roelandt, introd. et notes de Georges Charensol, Paris, Grasset, 1960. vol. I. p. 189; en italique dans le texte original.

église : « sous son chapeau de neige, il y avait au milieu du cimetière une petite église écrasée comme j’imagine qu’on en voit dans le Borinage, à La Drenthe ou Nuenen, au pays des tableaux et des tourbes. » (p. 133-134) Si la « petite église écrasée », le narrateur peut se l’imaginer dans le pays « réel » des tableaux qu’il désigne comme le Brabant, il peut aussi, et plus sûrement peut-être, la tirer du pays « imaginaire » des tableaux de Van Gogh, c’est-à-dire de son *univers artistique* et renouer ainsi d’emblée avec le contexte original de la formule « au pays des tableaux ». Car des tableaux d’églises tirées plus généralement de l’œuvre de Van Gogh, on en trouve plusieurs, et plus précisément du Brabant : pour ne citer que ceux-là, on peut penser à *L’Église au crépuscule* (Figure 16), ou encore à *La vieille Tour du cimetière à Nuenen* (Figure 17) dont le peintre a d’ailleurs accumulé les versions. L’une d’elles nous intéressera ici particulièrement : *L’Église de Nuenen sous la neige* (Figure 18).

Ce tableau, pour des raisons que le lecteur aura peut-être pu déduire de notre démonstration, semble faire écho à la description du narrateur : on y retrouve en effet « sous son chapeau de neige » « une petite église », qui est plutôt courte, comme « écrasée », « au milieu du cimetière » de « Nuenen », à la fois au pays « réel » des tableaux, soit dans le Brabant, et dans le pays « imaginaire » des tableaux, c’est-à-dire extraite de l’univers pictural de Van Gogh. Plus encore, les principaux vocables du titre de la toile en question *L’Église de Nuenen sous la neige* se voient redistribués dans la description; nous soulignons : « *sous son chapeau de neige*, il y avait au milieu du cimetière une petite *église écrasée* comme j’imagine qu’on en voit dans le Borinage, à La Drenthe ou *Nuenen*, au pays des tableaux et des tourbes. » Ainsi, la narration s’appuie sur la correspondance de Van Gogh, de ses toiles et de sa « mise-en-légende » pour reconstruire à sa guise la scène de l’enterrement de Rémi Bakroot. Jouant sur les deux acceptations de l’expression « au pays des tableaux », elle mine la « référence » en ne mentionnant pas le nom de Van Gogh et en disséminant le titre de sa toile dans l’espace d’une description, mais prend soin d’en laisser les traces, à Nuenen, dans la neige, pour que puisse renaître l’allusion.

Avant de quitter Nuenen pour de bon, ajoutons cette nouvelle image brabançonne à l’imaginaire pictural évoqué plus tôt à propos de l’enterrement de Rémi Bakroot :



Figure 16 Vincent Van Gogh, *L'Église au crépuscule*, octobre 1883 (Drenthe), huile sur carton sur bois, 36 x 53 cm, collection privée.



Figure 17 Vincent Van Gogh, *La vieille Tour du cimetière à Nuenen*, mai 1884 (Nuenen), huile sur toile sur bois, 47,5 x 55 cm, Zurich, Fondation Collection E.G. Bührle.



Figure 18 Vincent Van Gogh, *L'Église de Nuenen sous la neige*, janvier 1885 (Nuenen), huile sur toile sur carton, 30 x 41,5 cm, Athènes, Collection Straros S. Niarchos.

[S]ous son chapeau de neige, il y avait au milieu du cimetière une petite église écrasée comme j'imagine qu'on en voit dans le Borinage, à La Drenthe ou Nuenen, au pays des tableaux et des tourbes. (p. 133-134)

[D]eux camarades [...] prirent [Rémi] aux aisselles et aux pieds, et le mirent bien doucement là-dedans, à gestes déférents comme on enterre en habit guerrier un comte d'Orgaz — mais mon Dieu que celui-là portait mal sa collerette. (p. 133)

C'était un enterrement comme tous les autres, dans Courbet, dans Greco, à Saint-Armand-Jardoueix : l'haleine des Saint-Cyriens leur mettait aux lèvres un autre petit plumet; le bas des pantalons rouges était crotté; des paysannes avaient des mouchoirs, la rousse trop droite et un peu en retrait regardait l'arbre impalpable des fumées bleues monter des toits, croître et se perdre, vers le village là-bas. (p. 135)

Faut-il ajouter que le frère du défunt, Roland, qui était, rappelons-nous, « peut-être ladre et précédé d'une crécelle, ou vilain labourant en braies brunes au premier plan d'une Chute d'Icare » (p. 102-103) était aussi présent à cette cérémonie? Ainsi, l'univers flamand de Bruegel et la Hollande de Van Gogh se greffent à l'Espagne du Greco et au réalisme français de Courbet pour reconstituer dans l'hybridité la plus totale cet épisode funèbre, puisqu'il se constitue par la condensation de multiples tableaux (*L'Église de Nuenen sous la neige*, *L'enterrement du comte d'Orgaz*, *Enterrement à Ornans*, *La Chute d'Icare*) dont les sujets, qui appartiennent à des sphères sociales parfois opposées (paysannerie *versus* noblesse), sont représentés dans des lieux géographiques distincts (Nuenen, Pays-Bas; Tolède, Espagne; Ornans, France), par des peintres différents (Van Gogh, le Greco, Courbet, Bruegel), qui proviennent d'époques (XVI^e et XIX^e siècles) et de périodes artistiques diverses (impressionniste, maniériste, réaliste). Se greffant à la scène décrite, ces tableaux évoqués doivent finalement, dans un effort d'hybridation hors du commun du narrateur, en venir à représenter l'enterrement d'un Saint-Cyrien à Saint-Armand-Jardoueix, et font certainement de cette séquence, ironiquement « comme toutes les autres », l'une des plus « allusives » de *Vies minuscules*.

La leçon d'anatomie du père Foucault : portrait de Van Gogh ou de Rembrandt?

La « Vie du père Foucault » sera également l'occasion pour le narrateur d'en appeler à une image de Van Gogh, cette fois pour brosser le portrait de son personnage principal, un analphabète rencontré dans un hôpital :

Les tilleuls traçaient des ombres cursives, frémissantes, sur sa tête chauve et toujours étonnée; il contemplait ses mains épaisses, le ciel, ses mains encore, la nuit enfin; il se couchait abasourdi. L'homme assis de Van Gogh n'est pas plus massivement endolori; mais il est plus complaisant, pathétique, assurément moins discret. (p. 150)

Si l'expression l'« homme assis de Van Gogh » peut faire allusion à n'importe quel de ses portraits d'homme assis⁷⁰, le fait que l'on décrive ici un vieil homme chauve et « massivement endolori » nous porte toutefois à déduire qu'il s'agit du tableau *Vieillard assis*⁷¹ (Figure 19). Aussi connue sous le nom d'*Au seuil de l'éternité* et de *Vieil homme triste*, titres qui ne sont pas sans faire écho à la situation du père Foucault qui, pris d'un cancer de gorge, attend la mort dans le mutisme le plus total, cette toile semble condenser dans le récit à la fois la thématique de la vieillesse (la « tête chauve »), de la douleur (« massivement endolori ») et de la mort prochaine (*Au seuil de l'éternité*), et celle, plus formelle, de l'« homme assis ». Seulement, on sent déjà dans cette description qu'une inadéquation demeure dans la juxtaposition de l'homme assis de Van Gogh et du père Foucault car, nous dit-on, le vieillard du tableau « est plus complaisant, pathétique, assurément moins discret » que le vieil homme du récit.

Ce sentiment de disparité provoquera conséquemment un doute chez le narrateur au sujet de l'imaginaire pictural à mettre en parallèle avec le père Foucault, incertitude qu'il évoquera dans une parenthèse dont il fera immédiatement suivre sa description première :

(Van Gogh? Certains lettrés de Rembrandt, pareillement enfenestrés, rivés à leur siège d'ombre mais la face baignée des larmes du jour, et même ment stupéfaits de leur propre impouvoir, lui ressemblent davantage: mais ce sont des lettrés: le vieux, autant qu'on en pût

⁷⁰ On pourrait penser entre autres à ces deux portraits trois quarts du *Père Tanguy* (automne 1887 [Paris], huile sur toile, 92 x 75 cm. Paris, Musée Rodin: hiver 1887-1888 [Paris], huile sur toile, 65 x 51 cm, Athènes, Collection Straros S. Niarchos), à ce portrait du *Zouave assis* (juin 1888 [Arles], huile sur toile, 81 x 65 cm. Argentine, collection privée) ou encore à certains portraits trois quarts de *Joseph Roulin* qui le montrent assis, soit une peinture (début août 1888 [Arles], huile sur toile, 81,2 x 65,3 cm, Boston, Museum of Fine Arts) et deux dessins extraits de sa correspondance (31 juillet-3 août 1888 [Arles], New York, collection privée; 4-8 août 1888 [Arles], Los Angeles, Los Angeles County Museum of Art).

⁷¹ Nous sommes ainsi en accord avec Jacques Chabot qui avait de même proposé l'allusion à cette toile dans son article « *Vie de Joseph Roulin : une "vie minuscule"* » in *Pierre Michon, L'écriture absolue, Actes du 1^{er} colloque international Pierre Michon, Musée d'art moderne de Saint-Étienne* (8-10 mars 2001), sous la dir. d'Agnès Castiglione, Saint-Étienne, Publications de l'Université de Saint-Étienne, 2002, p. 25.

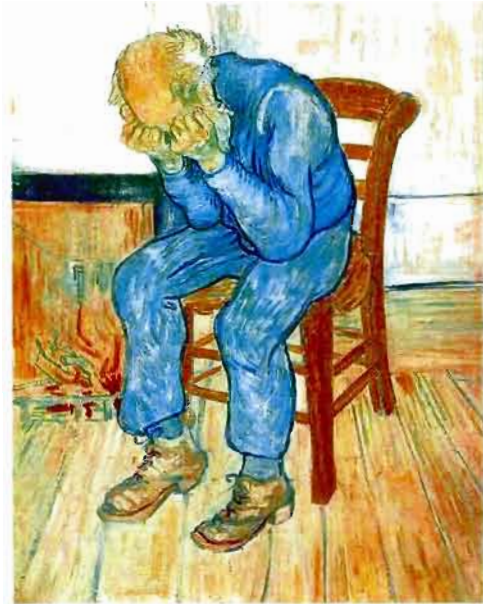


Figure 19 Vincent Van Gogh, *Vieillard assis (Au seuil de l'éternité ou Le vieil homme triste)*, avril-mai 1890 (Saint-Rémy), huile sur toile, 81 x 65 cm, Otterlo, Rijksmuseum Kröller-Müller.

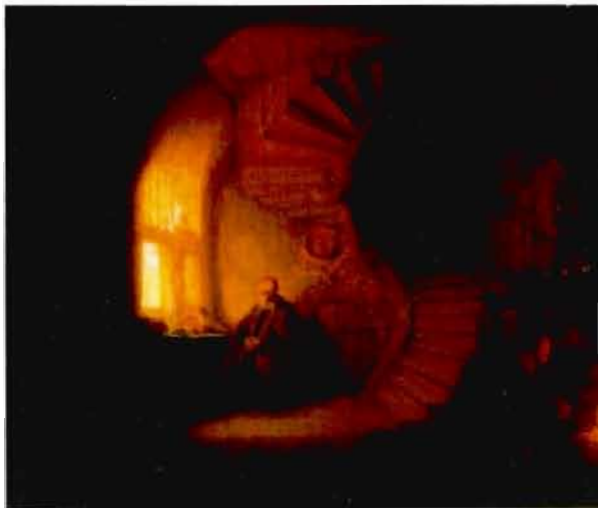


Figure 20 Rembrandt, *Philosophe en méditation*, 1631, huile sur panneau, 29 x 33 cm, Paris, Musée du Louvre.



Figure 21 Rembrandt, *Jérémie pleurant la destruction de Jérusalem*, 1630, huile sur panneau, 58 x 46 cm, Amsterdam, Rijksmuseum.

juger sur son pantalon de velours et sa veste de droguet, la pesanteur de ses mimiques aussi, était du petit peuple.) (p. 150)

Rembrandt vient de la sorte se joindre, le temps d'une parenthèse, à Van Gogh, alors que sont convoqués certains de ses « lettrés [...] rivés à leur siège d'ombre », soit certains de ses nombreux tableaux de *Vieillards assis*, qui s'accumulent dans son œuvre et dont plusieurs représentent effectivement des érudits⁷². Devant la pluralité des vieillards assis de Rembrandt et la diversité des ressemblances possibles avec le père Foucault, la toile du *Philosophe en méditation* (Figure 20) ressort toutefois du lot : le vieillard y est « pareillement enfenestré », c'est-à-dire pareillement « encadré », « découpé » et reclus à la fenêtre⁷³. Il correspond de plus à la catégorie des portraits de « vieux lettrés cloîtrés de Rembrandt, alchimistes ou philosophes⁷⁴ » dont Michon dit en entrevue s'être inspiré lors de la rédaction de « Vie du père Foucault ». Seulement, c'est plus encore le tableau de *Jérémie pleurant la destruction de Jérusalem* de Rembrandt (Figure 21), mentionné par Michon dans le même entretien, auquel le narrateur semble ici faire allusion. Jérémie, ce prophète du Nouveau Testament que le peintre représente se lamentant de sa prédiction qui n'avait pourtant pas su empêcher

⁷² Il existe une trentaine de portraits de vieillards assis chez Rembrandt. Sept d'entre eux représentent clairement des « lettrés », philosophes ou savants (*Portrait d'un savant à son bureau*, 1641, huile sur panneau, 104 x 76 cm, localisation inconnue; la figure 20 en est aussi un exemple) et quatre des vieillards qui méditent ou lisent (*Ermite lisant*, 1630, huile sur panneau, 59 x 46 cm, Paris, Musée du Louvre; *Philosophe en méditation*, 1628, huile sur panneau, 55,1 x 46,5 cm, Londres, National Gallery). Ces dernières toiles de « méditants » ne sont d'ailleurs pas sans rappeler le caractère « contemplatif » du père Foucault, dont le narrateur des *Vies* évoque à plusieurs reprises la « parfaite contemplation » (p. 159) et le « recueillement » (p. 154) : « il contemplait ses mains épaisses. Le ciel, ses mains encore, la nuit enfin » (p. 150). Autrement, plusieurs portraits de vieillards assis de Rembrandt montrent saint Paul (*Saint Paul dans sa prison*, 1627, huile sur panneau, 72.8 x 60.3 cm, Stuttgart, Staatsgalerie; *Saint Paul en méditation*, 1630, huile sur panneau, 47 x 39 cm, Nuremberg, Germanisches Nationalmuseum) ou encore des rabbins (*Portrait de vieux rabbin*, 1661, huile sur toile, 104,5 x 86 cm, Florence, Galleria degli Uffizi), et la plupart figurent des vieillards en général (*Portrait de vieillard assis*, 1635, huile sur toile, 124 x 95 cm, Washington, Corcoran Gallery of Art; *Vieillard assis dans un fauteuil*, 1653, huile sur toile, 111 x 88 cm, Londres, National Gallery). Voir Rembrandt, *Tout l'œuvre peint de Rembrandt*, Introd. de Jacques Foucart et documentation par Paolo Lecaldano. Coll. « Classiques de l'art ». Paris : Flammarion, 1971. 144 p.

⁷³ Il faut noter que le terme « enfenestré » est un néologisme que crée Michon à partir du préfixe -en- (du latin *in-*, de *in* « dans ») et du mot latin « fenestra » (fenêtre). Contrairement à l'expression « défenster » qui veut dire « faire passer par la fenêtre », l'adjectif « enfenestré » tel qu'ici employé semble pouvoir référer à la fois au cadrage du sujet peint (il est dans une fenêtre, un tableau) et à sa position dans l'espace (il est à la fenêtre).

⁷⁴ P. Michon, « Entretien avec Pierre Michon », propos recueillis par Daniel Nadaud, *Interlope la Curieuse*, *op. cit.*, repris dans P. Michon, *Le roi vient quand il veut*, *op. cit.*, p. 69-70.

l'anéantissement de la ville sainte par les troupes du roi de Babylone, est précisément celui que caractérise un « impouvoir » et auquel des « larmes », une « face baignée de larmes », peuvent être associée⁷⁵.

Ces deux vieillards assis de Rembrandt paraissent du coup, pour des raisons à la fois identiques et différentes, correspondre tout autant l'un que l'autre au portrait que désirait faire Michon de son personnage : ils affichent semblablement le même âge que le père Foucault (celui de la « vieillesse ») et toujours la position assise (ils sont « rivés à leur siège d'ombre »); le *Philosophe* est à la fenêtre (ils sont « pareillement enfenestrés »); et *Jérémie* affiche une inchangée douleur (ils sont « mêmelement stupéfaits de leur propre impouvoir »). Mais, contrairement à l'homme assis de Van Gogh dont le visage est caché par ses mains, les sujets de Rembrandt ont « la face baignée des larmes du jour », baignée de larmes mais aussi de lumière, et sans doute est-ce leur visage à découvert qui permet à la narration d'affirmer qu'ils ressemblaient *davantage* au père Foucault, en ce qui concerne du moins sa physionomie. Par ailleurs, les portraits de vieillards assis de Rembrandt sont surtout ceux de « lettrés », comme ne l'est sûrement pas le *Vieillard assis* de Van Gogh et comme l'est encore moins le père Foucault, cet homme analphabète « du petit peuple ». La narration est conséquemment placée devant un choix : convoquer le tableau de Van Gogh et laisser un peu de côté la ressemblance physique, ou renvoyer aux toiles de Rembrandt et fermer les yeux sur le fait que ses sujets soient des « lettrés ».

À son habitude, le récit ne résoudra pas son hésitation : la parenthèse, tout aussi fermée soit-elle, demeure ouverte à une oscillation représentative. Néanmoins — mais serait-ce suffisant pour conclure à un « choix »? —, le narrateur affirmera qu'à l'heure de sa mort le père Foucault « aura plus que jamais été fidèle aux vieilles épaves lettrées de Rembrandt; [car] nul dérisoire écrit, nulle pauvre demande griffonnée sur un papier n'aura corrompu sa parfaite contemplation. » (p. 159)⁷⁶ Dans le même ordre d'idées, « Vie du père Foucault »

⁷⁵ Dans la « Plainte du prophète », Jérémie se lamente ainsi : « Qui changera ma tête en fontaine, mes yeux en source de larmes pour pleurer jour et nuit les victimes de mon peuple? » (Jérémie 8 (23), *La Bible, op. cit.*, p. 570)

⁷⁶ Ici, ce n'est plus seulement à certains tableaux de vieillards assis de Rembrandt auxquels le père Foucault serait fidèle, mais bien aux « vieilles épaves lettrées de Rembrandt » en général. S'ajoute

compte deux autres renvois à l'œuvre de Rembrandt, regroupés dans l'épisode qui présente le vieillard visité par des médecins :

Le père Foucault était assis à sa place favorite; il s'était levé, on l'avait fait rasseoir; et le soleil, qui laissant dans la pénombre les têtes bavardes des médecins restés debout, inondait son crâne dur et sa bouche close, obstinément : on eût dit que les docteurs de la *Leçon d'anatomie* avaient changé de toile, s'étaient massés dans l'ombre derrière l'*Alchimiste* à sa fenêtre, et emplissaient l'espace habituel de son recueillement de leurs puissantes présences empesées de blanc. (p. 154)

L'usage d'italiques est notamment ce qui permet d'identifier dans cet extrait deux œuvres de Rembrandt, soit la célèbre *Leçon d'anatomie du docteur Tulp* (Figure 22) et sa gravure *L'Alchimiste* (appelée communément *Faust*)⁷⁷ (Figure 23). Le récit opère de même un croisement entre les deux images en redistribuant leurs éléments, ce qui permet de faire surgir une nouvelle composition qui montrerait au premier plan un « *Alchimiste* à sa fenêtre » (qui est non moins représentatif des « vieillards » de Rembrandt et relance ainsi l'allusion à l'homme assis de Van Gogh), et au second plan « les docteurs de la *Leçon d'anatomie* ». Cela dit, bien que le premier réflexe de la narration ait été de convoquer l'imaginaire de Van Gogh pour présenter celui du père Foucault, il semble qu'au final ce soit celui de Rembrandt, par la quantité de ses œuvres dans ce seul chapitre convoquées, qui l'emporte.

ainsi à la catégorie déjà vaste des vieillards assis celle des portraits de vieillards dont on ne peut dire qu'ils sont « assis », étant par exemple cadrés de plus près, soit environ une vingtaine d'autres tableaux. C'est donc au final à une cinquantaine de vieillards peints par Rembrandt, à une multiplicité de portraits auxquels le père Foucault se devrait d'être « fidèle », ce qui n'est pas sans rappeler la relativité de la « fidélité représentative » chez Michon, illustrée plus tôt avec l'exemple du saint Augustin/Jérôme de la toile de Carpaccio.

⁷⁷ Le titre de *L'Alchimiste* renvoie en fait à la première interprétation qui a été donnée de l'estampe dans l'inventaire des planches de Rembrandt de Clément de Jonghe (1679), où elle est alors appelée *Practiserende Alchemist*, c'est-à-dire *Alchimiste au travail*, probablement en raison de l'importance du cercle lumineux représenté en arrière-plan. L'estampe sera par la suite connue sous le titre de *Docteur Faust*, puis *Portrait d'un philosophe ou docteur, connu en Hollande sous le nom de Dr Fautrieus*, pour finalement, après que Goethe la choisisse comme couverture de son ouvrage, prendre souvent le nom plus court de *Faust*. À ce sujet, voir la notice d'Elena Santiago Páez sur le site internet de l'exposition des œuvres gravées de Rembrandt, *Rembrandt. La lumière de l'ombre*, organisée par la Fundació Caixa Catalunya, la Biblioteca Nacional de España et la Bibliothèque nationale de France (2005-2007), in *BNF*. <<http://expositions.bnf.fr/rembrandt/grand/093.htm>>, consultée le 23 octobre 2007.



Figure 22 Rembrandt, *La Leçon d'anatomie du docteur Tulp*, 1632, huile sur toile, 169 x 216 cm, La Haye, Mauritshuis.



Figure 23 Rembrandt, *L'Alchimiste* (appelé communément *Faust*), 1652, eau-forte et pointe sèche, Vevey, Musée Jenisch.

La chambre aux possibles zinnias de Van Gogh à Arles

Il subsiste encore une dernière allusion à Van Gogh à dégager des *Vies minuscules*, qui se donne quant à elle à lire dans une scène du chapitre « Vies d'Eugène et de Clara », alors que le narrateur visite à Mazirat ses grands-parents. Citons d'abord un long extrait qui relate l'installation du narrateur dans la chambre d'invités, et son réveil le lendemain matin :

On me mit à coucher dans une petite chambre à l'odeur moisie, au couvre-lit blanc et édredon rose crevette, à fenêtre exigüe et fraîche comme celle de Van Gogh dans Arles; et y pendaient aussi, comme sous la plume d'Artaud la décrivant, « de vieux gris-gris paysans », serviettes rêches et buis béni; ma grand-mère avait disposé des fleurs, des zinnias peut-être, dans un verre ébréché [...]. Au matin, [...] [quand elle] vint m'éveiller [...] quelque chose eut lieu, qui fut bien près d'un événement, et que ma mémoire relate comme tel [...]. Un rayon de soleil me mit-il en joie? L'indécision du réveil me fit-elle prendre le souvenir pictural d'une autre chambre pour délices de me trouver en celle-ci? [...] m'habillant, je percevais toutes choses avec chaleur : ces zinnias étaient là aussi, de couleurs immédiates et de pétales durs, vivaces, volontaires et comme perdurables; par la fenêtre ouverte, le monde venait à moi, vert ombreux et bleu, visible sur l'horizon d'or comme à Byzance une icône: nul n'aurait mis en doute la présence magistrale du soleil. (p. 85-86)

Cette chambre de Van Gogh dans Arles, qui est comparée à la chambre de Mazirat, il nous est d'abord donné de la connaître par la correspondance du peintre, où il la décrit longuement et à de multiples reprises; elle constitue aussi un des lieux communs de son mythe — avec les tournesols, l'oreille coupée, la folie, etc. —, et consiste plus sûrement en un tableau, connu tout autant que *Les mangeurs de pommes de terre* mais datant de sa période arlésienne : *La Chambre de Van Gogh à Arles* (Figure 24). Il serait donc impossible de conclure derechef que la comparaison de la chambre d'invités des grands-parents avec « la chambre de Van Gogh » est *picturale* si le narrateur ne mentionnait pas plus loin qu'il s'agissait du « souvenir pictural » d'une autre chambre, renvoyant dès lors à sa représentation peinte.

En outre, il est intéressant de noter qu'en plus de faire appel au souvenir pictural du tableau de *La Chambre de Van Gogh à Arles*, la narration convoque aussi le souvenir, *littéraire* celui-là, de « la plume d'Artaud la décrivant ». Il s'agit bien sûr du texte mythique d'Artaud, *Van Gogh le suicidé de la société*, où il dit de la chambre qu'elle lui « faisait penser au Grand Œuvre avec son mur blanc de perles claires, sur lequel une serviette de



Figure 24 Vincent Van Gogh, *La Chambre de Van Gogh à Arles*, octobre 1888 (Arles), huile sur toile, 72 x 90 cm, Amsterdam, Van Gogh Museum.



Figure 25 Vincent Van Gogh, *Vase avec zinnias*, août 1888 (Arles), huile sur toile, 64 x 49,5 cm, Lausanne, Collection Basil P. and Elise Goulandris.

toilette rugueuse pend comme un vieux gri-gri paysan, inapprochable et réconfortant⁷⁸. » Dans l'extrait des *Vies minuscules*, le narrateur affirme que pendaient de même dans la pièce, comme l'avait écrit Artaud, « “de vieux gris-gris paysans”, serviettes rêches et buis bénit », expression qu'il encadre d'italiques pour marquer un emprunt au texte de ce dernier. Pourtant, il s'agit davantage pour Artaud d'un « gri-gri paysan » (au singulier), associé précisément à la « serviette de toilette rugueuse », tandis que pour le narrateur il est question de « vieux gris-gris paysans » (au pluriel), qu'il relie à des « serviettes rêches » et à un « buis bénit ». Il y aurait donc un décalage, de l'ordre d'une multiplication des éléments, entre le texte d'Artaud (au singulier) et ladite citation d'Artaud (au pluriel), discordance qui fait de l'allusion du narrateur à Van Gogh (qui condense le souvenir « visuel » de son tableau avec le souvenir littéraire d'un texte le décrivant, tous deux ne pouvant coïncider qu'en partie avec la toile qui n'est quant à elle qu'une représentation de la chambre « réelle » du peintre) un véritable *souvenir* pictural, dans tout ce que le mot « souvenir » recèle comme potentiel de déplacement, voire d'imaginaire⁷⁹.

Le narrateur des *Vies* note parallèlement que dans cette chambre qui selon son souvenir pictural faisait écho à celle de Van Gogh sa « grand-mère avait disposé des fleurs, des zinnias peut-être, dans un verre ébréché ». Si la variété des fleurs ici mentionnées peut bien être fortuite, le lecteur qui s'imagine à la suite du narrateur la chambre à partir de celle de Van Gogh peut-il s'empêcher de se rappeler que les « zinnias » chez ce peintre *font motif*, presque tout autant que ses tournesols? Car nombreuses sont en effet ses natures mortes parisiennes qui représentent des zinnias⁸⁰; mais seulement une de ses toiles arlésiennes nous en montre : *Vase avec zinnias* (Figure 25). Il semblerait bien que le récit nous mette ici devant la *possibilité d'un tableau dans le tableau* (possibilité plus qu'évidence puisque sa grand-mère dans la chambre avait « disposé des fleurs », mais seulement « peut-être » des zinnias), bien

⁷⁸ A. Artaud, *op. cit.*, p. 69.

⁷⁹ Nous avons précédemment abordé la question de la mémoire et de ses aléas dans la section « Le flou représentatif : l'exemple du “frère du petit lapin” » du présent chapitre.

⁸⁰ *Vase avec zinnias*, été 1886 (Paris). huile sur toile, 61 x 48 cm, Washington, D.C., Collection David Lloyd Kreeger; *Vase avec zinnias et géraniums*, été 1886 (Paris). huile sur toile. 61 x 45,9 cm, Ottawa, National Gallery of Canada; *Vase avec zinnias et autres fleurs*, été 1886 (Paris). huile sur toile. 50,2 x 61 cm, Ottawa, National Gallery of Canada; *Vase avec oeillets et zinnias*, été 1886 (Paris), huile sur toile, 61 x 50,2 cm, collection privée.

que les zinnias s'y trouveraient dans un « verre ébréché » plutôt que dans un vase coloré. Ce tableau dans le tableau, qu'il ne faut pas confondre avec une mise en abîme car les toiles sont ici différentes, n'est pas sans nous rappeler les multiples compositions picturales hybrides qui peuplent *Vies minuscules*, condensant parfois les toiles de deux peintres distincts (l'*Enterrement* du Greco et celui de Courbet) ou deux œuvres du même peintre (*La leçon d'anatomie* et l'*Alchimiste* de Rembrandt), et ajoutant chaque fois des éléments propres au récit du narrateur (une « rousse trop droite et un peu en retrait » [p. 135], « un verre ébréché » [p. 85], etc.).

Ainsi, dans sa chambre aux *possibles* zinnias, « fraîche comme celle de Van Gogh dans Arles », le narrateur peut dormir enfin : il est intéressant de constater qu'à son réveil, ces deux allusions picturales à la *Chambre* et aux *Zinnias* de Van Gogh ne sont plus seulement des objets de comparaison ou de possibilité, mais semblent s'être superposées, voire substituées pour de bon à l'imaginaire de la chambre d'invités de Mazirat. Dans l'« indécision du réveil », il n'est plus question de *possibles* zinnias mais de leur véritable présence, « immédiate », « volontaire », « perdurable » : « ces zinnias étaient là aussi, de couleurs immédiates et de pétales durs, vivaces, volontaires et comme perdurables ». Aussi, l'univers des tableaux semble s'y être réalisé dans le « visible » puisque « par la fenêtre ouverte, nous dit-il, le monde venait à [...] [lui], vert ombreux et bleu, visible sur l'horizon d'or comme à Byzance une icône »⁸¹ et que, comme dans un tableau de Van Gogh à Arles, « nul n'aurait mis en doute la présence magistrale du soleil. » Ce sera conséquemment grâce à cette substitution mentale attribuable à l'« indécision du réveil », indécision qui emprunte en quelque sorte aux mécanismes de figuration, de condensation et de déplacement du rêve, que le narrateur pourra se trouver « en joie », en « délices » de visiter ses grands-parents et percevoir de même « toutes choses avec chaleur ».

⁸¹ Cette « fenêtre ouverte » n'est pas dans rappeler ces mots d'Alberti, qui affirmait que toute œuvre de la Renaissance était une « fenêtre ouverte par laquelle on puisse regarder l'histoire » (Leon-Battista Alberti, *De la peinture/De pictura* (1435), trad. de Jean Louis Schefer, coll. « La littérature artistique », Paris, Macula/Dédale, 1992, p. 115). Tel que l'explique Didi-Huberman, le mot « histoire » doit dans ce contexte être compris comme « le monde imaginaire de fables dont elle [l'œuvre renaissante] essaierait de nous convaincre grâce à ses outils de vraisemblance optique », jouant du coup, comme le permet « la fenêtre ouverte » des *Vies*, de la difficile dissociation du monde « réel » et de celui des tableaux (G. Didi-Huberman, « L'armoire à mémoire », *Phasmes*, coll. « Paradoxe », Paris, Les Éditions de Minuit, 1998, p. 137).

La chambre d'écho

Devant l'ouverture des possibles que propose l'allusion picturale qui délivre la représentation de son code et mine la référence par la multiplication des imaginaires se trouve *Vies minuscules*. Cette ouverture des possibles, elle y prend parfois les teintes d'un Renoir, se revêt d'ombres cézanniennes, creuse le récit d'une perspective siennoise; elle y prend la forme du frère d'un petit lapin qui dans un flou représentatif rend le récit ludique; d'une composition dans la manière de Greuze qui permet à l'auteur de construire à sa guise ses descriptions; d'un tableau mensonger de Carpaccio qui questionne la nécessaire vérité de la référence et tantôt d'un conte espagnol nommé Bakroot dont on recompose comme une enquête l'enterrement chez Courbet. Elle y prend quelquefois encore la forme de la conjonction « ou », qui permet au narrateur d'hésiter entre une Adoration et une Tentation, de confronter les images oscillantes d'un lépreux et d'un laboureur chez Bruegel; d'un paysage brabançon au ciel sombre qui se recompose pour abriter des mangeurs de pommes de terre issus d'une périodisation géographique; plus encore d'une église sous la neige dont l'appellation est disséminée dans le corps du texte; et tantôt celle d'un vieil homme muet qui dans une hybridité picturale se donne à voir comme un Van Gogh ou un Rembrandt, offrant du coup au lecteur, en véritable alchimiste, une humble leçon d'anatomie.

Surtout, elle y prend toujours la forme d'une chambre arlésienne aux possibles zinnias, d'une chambre des possibles, d'une chambre d'écho : car cette dernière allusion de *Vies minuscules* à la chambre de Van Gogh, si elle fait à la fois écho à la correspondance du peintre, à son mythe et à l'un de ses tableaux, trouvera aussi plus tard un « écho », dans l'œuvre même de Michon. Cette chambre dont la « fenêtre exigüe » paraît donner sur l'univers entier des tableaux, « visible sur l'horizon d'or comme à Byzance une icône » (p. 86), en plus de constituer un *lieu commun* de l'œuvre de Van Gogh, est précisément un *lieu* qu'ont en *commun* les récits de *Vies minuscules* et de *Vie de Joseph Roulin*. Lorsque l'ouverture des possibles dans *Vie de Joseph Roulin* prendra la forme d'« un personnage de bien peu de profit quand on se mêle d'écrire sur la peinture » et endossera « la grande vareuse

et la casquette des Postes⁸² », elle nous ouvrira aussi la porte de la maison jaune de Van Gogh, donnant à voir par l'ouverture exigüe des yeux du facteur l'univers mythique d'Arles, et nous offrira une image fuyante du peintre dans l'intimité du regard de son modèle.

Alors que nous avons avancé en début de chapitre l'hypothèse selon laquelle les récits qui suivent *Vies minuscules* se donnent à lire comme « des notes en bas de page, des gloses, des chambres d'écho⁸³ », il semblerait ici qu'on ait affaire à un point de suture entre les deux œuvres, point de suture qui prend la forme d'une chambre arlésienne, d'une *chambre d'écho*, un lieu où tout se reprend, se répète, se prolonge. Une reprise que permettra l'écho par le tableau, car Michon dans *Vie de Joseph Roulin* réitérera sa connaissance du peintre, de son œuvre, de son mythe; une répétition, aussi, puisque l'auteur y réaffirmera de manière plus marquée son attrait premier pour Van Gogh; un prolongement, surtout, puisqu'il continuera de peupler le musée imaginaire déjà bien fourni des *Vies minuscules*, en ne partant plus à la *rencontre de Van Gogh* mais le rencontrant enfin, le temps du récit de la *Vie* d'un facteur.

⁸² P. Michon. *Vie de Joseph Roulin. op. cit.*, p. 14.

⁸³ P. Michon, « L'Entretien ». propos recueillis par Catherine Argand, *Lire, op. cit.*, p. 34.

CHAPITRE 2

LE MONDE DU MONDE

Décrire un tableau de Van Gogh, à quoi bon!

Antonin Artaud,
*Van Gogh le suicidé de la société*¹

« Après *Vies minuscules*, où j'avais mis tellement de moi-même, j'ai été longtemps en panne, j'ai cru que je ne pourrais plus écrire². » « Je me suis dit : c'est fini, je n'ai plus qu'à me relire³ », affirme en entrevue Michon pour expliquer son difficile retour à l'écriture et l'impression persistante d'« avoir tout dit » au lendemain de la publication de son premier récit. « [E]t il a fallu que j'en passe par la peinture. C'est étrange⁴. » « [Mais] c'est en partie grâce à [...] [elle] que j'ai pu redémarrer. Je me suis dit : ce détour que j'ai si souvent fait par la peinture, pourquoi ne pas le mettre à l'orée du texte, en faire le départ, le support, le prétexte du texte même?⁵ » Et c'est ce qu'il a fait : l'attrait premier devenu parti pris, la peinture s'écrira d'abord dans *Vie de Joseph Roulin*, puis dans *Maîtres et serviteurs* et *Le Roi du bois*, où Van Gogh, Watteau, Goya, Piero della Francesca et Claude le Lorrain seront

¹ A. Artaud. *Van Gogh le suicidé de la société*. coll. « L'imaginaire », Paris, Gallimard, 2001 (1974). p. 61.

² Pierre Michon. « Entretien avec Pierre Michon », propos recueillis par Daniel Nadaud, *Interlope la Curieuse*, revue de l'École des beaux-arts de Nantes, n° 5, juin 1992, repris dans P. Michon, *Le roi vient quand il veut. Propos sur la littérature*, Paris, Éditions Albin Michel, 2007, p. 70.

³ P. Michon, « L'Oeil de la lettre », entretien avec Marianne Alphant, Olivet, juillet 1993, repris dans P. Michon. *Le roi vient quand il veut, op. cit.*, p. 104.

⁴ *Ibid.*

⁵ P. Michon, « Entretien avec Pierre Michon », propos recueillis par D. Nadaud, *op. cit.*, repris dans P. Michon. *Le roi vient quand il veut. op. cit.*, p. 70.

autant des prétextes au récit que leurs toiles les plus célèbres. Michon explique ailleurs comment s'est opéré le choix de ces peintres :

J'ai par exemple écrit, avec *Maîtres et serviteurs* et *Vie de Joseph Roulin*, des livres sur des peintres. Je les ai choisis pour des raisons ponctuelles à l'époque. Aujourd'hui, je pourrais sans doute me demander pourquoi j'ai fait une telle sélection? La commande me réclamait une série sur les peintres. Bon! Choisissons des peintres⁶.

Dans un autre entretien, il prend de même ses distances à l'égard des figures auxquelles il a consacré ses récits :

Pour les peintres, le choix a été plus libre, plus fabriqué aussi [...]; mais je n'ai pas de prédilection particulière pour les peintres dont j'ai fait mes héros. Simplement, il me fallait trouver des œuvres qui soient à chaque fois une modalité très différente du visible; et, parallèlement, un tempérament d'artiste très différent, une préhension différente du monde, un levier différent d'appropriation du visible⁷.

Et d'ajouter que pour effectuer cette sélection, il « y avait des modèles à la pelle⁸ » : « Au lieu de Van Gogh, ç'aurait pu être par exemple Caravage; au lieu de Watteau, Bronzino ou Titien; au lieu de Goya, Courbet; au lieu de Piero della Francesca, Raphaël, Manet ou Poussin⁹ ».

S'il est amusant de penser qu'au lieu de *Vie de Joseph Roulin*, Michon aurait pu écrire la *Vie d'Alof de Wignacourt*, grand maître de l'Ordre de Malte, ou encore la *Vie du garçon au panier de fruits*, à la suite de l'œuvre du Caravage¹⁰, le désintéressement qu'affiche Michon envers le choix des peintres qu'il a pris pour objet nous questionne, particulièrement en ce qui concerne la figure de Van Gogh. Car comme Rimbaud dont il dit qu'il « est quasiment un personnage des *Vies minuscules*, ou une figure possible de certains héros de ce texte¹¹ », une

⁶ P. Michon, « Entretien avec Pierre Michon », propos recueillis par Jean-Louis Tallan, avril 2002, in *HorsPress. webzine culturel*, <<http://pagesperso-orange.fr/crato/horspress/michon.htm>>, consulté le 9 novembre 2007.

⁷ P. Michon, « Entretien avec Tristan Hordé », *Recueil*, n° 21, printemps 1992, repris dans P. Michon, *Le roi vient quand il veut*, *op. cit.*, p. 37-38.

⁸ *Ibid.*, p. 38.

⁹ *Ibid.*

¹⁰ Il s'agit des tableaux suivants du Caravage : *Portrait d'Alof de Wignacourt*, 1607-1608, huile sur toile, 195 x 134 cm, Paris, Musée du Louvre; *Garçon avec un panier de fruits*, 1593, huile sur toile, 70 x 67 cm, Rome, Galleria Borghese.

¹¹ P. Michon, « Entretien avec Tristan Hordé », *op. cit.*, repris dans P. Michon, *Le roi vient quand il veut*, *op. cit.*, p. 37.

individualité qu'il a « très tôt intériorisé[e] comme frère, père ou fils, modèle et rival¹² », « un pion dans [s]a lignée directe¹³ », Michon souligne ailleurs l'importance particulière qu'avait Van Gogh dans sa jeunesse :

Van Gogh fut pour moi, comme pour tout le monde, un amour de jeunesse. Comme Rimbaud en poésie, Van Gogh est l'incarnation d'un art et d'une théorie des arts à un moment donné, à ce moment où les arts deviennent fous et solitaires, où ils s'engouffrent dans le solipsisme dont on n'est pas sorti¹⁴.

Et bien qu'Alain Girard-Daudon soutienne que, dans *Vie de Joseph Roulin*, « [c]'est une chose nouvelle dans l'œuvre de Michon que l'apparition de cette figure majeure et reconnue du peintre hollandais, qui achève de se désespérer sous le ciel de Provence¹⁵ », le précédent chapitre nous a montré en quoi Van Gogh, et l'ensemble de sa légende, avait déjà commencé à travailler l'œuvre de Michon, et ce, bien avant son deuxième récit, trouvant pas moins de cinq échos dans *Vies minuscules*.

Faudrait-il alors se rabattre sur le constat, d'abord émis par Michon, selon lequel « l'ambivalence » serait « au cœur de [s]a mythologie personnelle¹⁶ », ambiguïté qui expliquerait l'écart possible entre l'écriture répétée de la figure du hollandais et son intériorisation? Ou plutôt se rappeler qu'« [a]utant de biais, de ruses, de précautions [et] de saisies latérales¹⁷ » sont nécessaires pour appréhender un sujet, que chez lui l'« ange, ou le cyclope, ou la littérature ne se laissent pas saisir de face¹⁸ »? D'autres entretiens nous permettent de mieux penser cet écart. Lorsque Daniel Nadaud le questionne sur sa « pratique du portrait », Michon en vient à dresser une liste des tableaux qui lui ont provoqué ses « plus

¹² *Ibid.*

¹³ *Ibid.*

¹⁴ P. Michon. « Michon le fils ». propos recueillis par Xavier Person. *Atlantiques*, n° 66, janvier 1992, repris dans P. Michon. *Le roi vient quand il veut*, *op. cit.*, p. 33.

¹⁵ Alain Girard-Daudon, « Une heure avec Pierre Michon ». *Encres de Loire*, revue trimestrielle des métiers du livre en Pays de Loire, n° 20, octobre 2001, pagination inconnue. in *Éditions Verdier*, <http://www.editions-verdier.fr/v3/pg-michon_rencontre1.html>, consulté le 9 novembre 2007.

¹⁶ P. Michon. « L'Entretien ». propos recueillis par Catherine Argand, *Lire*, décembre 1998 – janvier 1999, n° 271, p. 38.

¹⁷ P. Michon, « Entretien avec Tristan Hordé », *op. cit.*, repris dans P. Michon. *Le roi vient quand il veut*, *op. cit.*, p. 37.

¹⁸ *Ibid.*

grandes émotions muséales¹⁹ ». On y trouve : *L'Homme aux yeux glauques* de Titien, *La Marquise de la Solana* de Goya, le *Baudelaire* de Courbet, un gentilhomme de Pourbus l'Ancien, les princes élisabéthains de Bronzino, des « vivants spectraux » de Manet et de Rembrandt, et surtout, puisque c'est ce qui nous intéresse ici, *L'Arlésienne* de Van Gogh et le facteur Roulin. Lors de la même entrevue, il explique qui plus est que « son Van Gogh » est né tout entier « de la contemplation du *Portrait de Joseph Roulin* », d'« une contemplation active, [d']une immersion²⁰ » dans cette toile. Pareillement, Michon soutient ailleurs que Van Gogh et Watteau lui « ont été “donnés” par leurs modèles, le curé et le facteur²¹ », et non par eux-mêmes.

Ce paratexte nous porte à croire que ce n'est pas la figure de Van Gogh qui constitue le point de départ de *Vie de Joseph Roulin* mais bien un des portraits du peintre, pris dans toute sa matérialité visible. Comme la chambre arlésienne de Van Gogh dans les *Vies minuscules* qui se faisait *chambre d'écho*, Michon affirme plus encore que ce qui permet de relier les deux récits, et spécifiquement le premier avec « la peinture », est nul autre que le portrait de Roulin : « c'est le point de suture entre les *Vies minuscules* et la peinture : c'est un tout petit bonhomme comme les ivrognes dont parlait mon grand-père, et c'est en même temps un homme dont l'image est sauvée²² ».

Le présent chapitre sera l'occasion de penser comment l'usage des tableaux qu'introduit Michon dans *Vies minuscules* évolue dans *Vie de Joseph Roulin*, s'y déplace, s'y prolonge, d'abord parce qu'il choisit d'y pratiquer un détour plus évident que jamais *par* la peinture, dès lors qu'il l'opère aussi *dans* la peinture, par le biais d'une « immersion » active dans un tableau. Car ce n'est pas Van Gogh qui lance le projet d'écriture, en tant que figure intériorisée, mais bien le seul portrait du facteur, la *figure* de Roulin. Cet objet tableau, il est « à l'orée du texte », cadrant le récit, le bordant sans en être toutefois la limite, ainsi que le

¹⁹ P. Michon, « Entretien avec Pierre Michon », propos recueillis par D. Nadaud. *op. cit.*, repris dans P. Michon, *Le roi vient quand il veut*, *op. cit.*, p. 65.

²⁰ *Ibid.*, p. 70.

²¹ P. Michon, « Entretien avec Tristan Hordé », *op. cit.*, repris dans P. Michon, *Le roi vient quand il veut*, *op. cit.*, p. 38.

²² P. Michon. « Châtelus, Bénévent, Mégara », propos recueillis par Michel Jourde et Christophe Musitelli, *Les Inrockuptibles*, n° 46, juin 1993. repris dans P. Michon. *Le roi vient quand il veut*, *op. cit.*, p. 92.

point de « départ » de la narration, attendu que la *Vie* de Roulin est née de sa « contemplation active ». Il est également le « support » du récit, qu'il structure dans le visible de sa couleur et de ses motifs. Et surtout, le « prétexte du texte même », objet qui à la fois précède chronologiquement l'écriture (le *pré*-texte), tout en se constituant comme son alibi, sa raison d'être (un prétexte); il est en somme un objet du monde qui ouvre sur le monde. Car « [l]e monde, et les images, [...] sont comme le monde du monde²³ », nous rappelle Michon. En questionnant la place qu'il accorde au *Portrait de Joseph Roulin* à la fois comme objet du monde, objet de contemplation, objet d'un détour, et encore d'un récit proprement dit, nous verrons comment l'entrée dans « le pays des tableaux » qu'il effectue dans la *Vie* du facteur donne lieu à une surenchère picturale, à de vertigineuses multiplications de tableaux, à des condensations inédites qui résulteront en de nombreuses « variantes » de Roulin, et ce, tout en continuant d'entrer en écho avec le récit fondateur que sont les *Vies minuscules*.

Entrer dans la légende : une question de juxtaposition

Sur le bandeau publicitaire qui orne la couverture de l'édition Verdier de *Vie de Joseph Roulin*²⁴ (Figure 26), cinq éléments s'ajoutent à la seule mention du titre du récit et de son auteur : le portrait d'un homme barbu en uniforme de facteur, une citation qui mentionne le nom de Roulin (« ... j'ai été dîné avec Roulin au restaurant joyeusement, tout à fait rassuré et ne redoutant pas une nouvelle angoisse »), un lieu (Arles), une date (17 janvier 1889), un nom de peintre (Vincent Van Gogh)²⁵. Pour qui d'emblée ne saurait pas qui est le *Joseph Roulin* dont le titre annonce la *Vie*, ce bandeau publicitaire permet d'identifier sans équivoque le personnage en question. Tandis que la mention de la ville d'Arles et de la date du 17 janvier 1889 accolée au nom de Van Gogh nous autorise à lui attribuer la citation, que

²³ P. Michon, « L'Oeil de la lettre », *op. cit.*, repris dans P. Michon, *Le roi vient quand il veut. op. cit.*, p. 104.

²⁴ P. Michon, *Vie de Joseph Roulin*, Lagrasse, Éditions Verdier, 1988. 65 p. Dans ce présent chapitre, les références à *Vie de Joseph Roulin* seront dorénavant indiquées entre parenthèses uniquement par leurs numéros de page.

²⁵ D'autres bandeaux publicitaires ont été imprimés pour des récits de Michon chez Verdier : celui de *Mythologies d'hiver* arbore une photographie noir et blanc de Michon; celui de *Trois Auteurs* contient le nom des « trois auteurs » dont il sera question, soit Balzac, Cingria, Faulkner; ceux de *La Grande Beune* et du *Roi du bois* ne répètent quant à eux que la mention du titre, de l'auteur et de l'édition. Ainsi, le bandeau de *Vie de Joseph Roulin* ressort d'emblée comme étant le plus « fourni ».

Pierre Michon

Vie de Joseph Roulin



« ...j'ai été dîner
avec Roulin
au restaurant joyeusement,
tout à fait rassuré
et ne redoutant pas
une nouvelle angoisse. »
Vincent Van Gogh,
Arles, 17 janvier 1889.

Verdier

Figure 26 Couverture de *Vie de Joseph Roulin* avec son bandeau publicitaire.

l'on devine tirée de sa correspondance, le passage choisi nous avise plus encore que le peintre connaissait bel et bien ce « Roulin ». Il ne reste enfin qu'à achever le raisonnement déductif pour que se complète la chaîne référentielle de l'identité de Joseph Roulin, dont le nom peut au final être rapporté à l'image du facteur, au tableau en tant que tel.

À l'instar d'un usage muséal qui juxtapose à chaque œuvre exposée une légende standardisée, un carton sur lequel on lit habituellement l'auteur de la toile, son titre, l'année de sa réalisation, son support et son médium, le portrait de Roulin qui se voit « exposé » sur le bandeau de la couverture, à « l'orée du texte », trouve également sa légende, mais dans la perspective d'un usage publicitaire qui *met en légende*. Il est facile d'imaginer les raisons stratégiques qui ont pu pousser Verdier, par le biais de ce bandeau publicitaire, à vouloir provoquer un certain « effet Van Gogh », incitation que décrit notamment Nathalie Heinich dans son essai sur *La Gloire de Van Gogh*²⁶. En choisissant un extrait de la correspondance du peintre qui fait mention de Roulin, mais surtout du *topos* classique de l'« angoisse » de l'artiste, et en redoublant certaines informations livrées par Michon dans la quatrième de couverture, la tentative de Verdier pour mousser le succès d'un livre qui tombe à point sur le « marché de l'art » littéraire et artistique, cent ans exactement après l'arrivée de Van Gogh dans le midi²⁷, nous semble marquée d'évidence. Pourtant, le narrateur de *Vie de Joseph Roulin* nous met bien en garde contre ce genre de « légendisation », et ce, dès la première page du récit, alors qu'il dit que, si on connaît de la vie de Joseph Roulin « quelques bricoles », ce dernier « serait bien étonné de [les] voir paraître là, sous sa propre figure, dans les notes de livres très savants. » (p. 11)

Du reste, si ce sont aux mots de Van Gogh, extraits de sa correspondance, auxquels revient dans un premier temps la tâche de constituer la « légende publicitaire » du portrait sur le bandeau, ces derniers ont été savamment *choisis* par Verdier et par cette sélection dès lors *légendés*. Aussi, il faut noter que la légende du bandeau, au contraire de sa version muséale, n'apporte ici aucune précision sur l'objet tableau en tant que tel, ni sur son « sujet », le

²⁶ N. Heinich, *La gloire de Van Gogh : essai d'anthropologie de l'admiration*. coll. « Critique », Paris, Les Éditions de Minuit, 1991, 257 p. L'expression « effet Van Gogh » est tirée de l'introduction de cet ouvrage.

²⁷ Van Gogh débarque à Arles en février 1888; Michon publie *Vie de Joseph Roulin* en 1988.

facteur : elle est un exemple probant de la rhétorique biographique qu'a développée une certaine critique d'art qui, justement à l'époque de Van Gogh, commençait de chercher dans la vie des artistes une explication de leur œuvre, vie qu'il s'agissait précisément de « juxtaposer » au tableau pour que s'éclaire la « vérité » du peintre et du peint, ce qui explique entre autres choses le succès éditorial colossal qu'a connu et que connaît encore la correspondance de Van Gogh.

À cette légende standardisée des musées et à la légende publicitaire qui colle au récit Michon ajoute la sienne. Car *Vie de Joseph Roulin* est aussi sans conteste une légende : une *légende dorée* (une « vie », telle qu'était racontée jadis celle des saints) et surtout une *légende de tableau* (un « texte qui accompagne une image et lui donne un sens²⁸ ») qui prendra la forme, comme nous l'annonçait Michon à propos de « [t]ous les livres qui ont suivi [...] *Vies minuscules*²⁹ », d'une longue liste explicative, d'une volumineuse « note en bas de tableau ». Seulement, cette légende ne cherchera pas le sens de son tableau dans les mots ou la vie de son créateur (Van Gogh), mais bien dans *la vie de son modèle* (Roulin), et surtout par le biais des tableaux sur lesquels il figure, créant dès lors un déplacement qui empêchera le texte de tomber dans la simple rhétorique biographique du bandeau publicitaire. Cette légende qui prolonge l'œuvre, elle est aussi conforme à l'approche du récit par Michon qui, comme nous le mentionnions plus tôt, part d'abord de la contemplation d'un tableau pour aller vers le texte, lequel est donc *second*, comme l'est pour une toile exposée sa légende muséale.

« Quatre ou cinq » berceuses ou prières?

Qu'un écrivain choisisse un tableau pour engager l'écriture d'un texte n'a rien pour nous surprendre. Comme le rappelle Roland Bourneuf dans son ouvrage *La littérature et la*

²⁸ *Le grand Robert de la langue française*, Paris, Dictionnaires Le Robert, 2^e édition, 2001. vol. 4, p. 731.

²⁹ P. Michon. déclaration lors d'un « Hommage à Pierre Michon » (Cité du livre d'Aix-en-Provence, 6 et 7 février 1998) rapportée par Patrick Kéchichian, « Pierre Michon à Aix-en-Provence », *Le Monde*, 13 février 1998, p. 10.

peinture, « [l]e procédé qui consiste à tirer un récit d'une œuvre visuelle a été utilisé sous des formes variées depuis Balzac (*Sarrasine*) entre autres³⁰ » :

Flaubert a écrit *La tentation de saint Antoine* d'après le tableau de Bruegel qui porte ce titre. Pascal Lainé a intitulé l'histoire d'une brave fille, modeste, silencieuse et appliquée, *La dentellière* (1974), d'après l'œuvre célèbre de Vermeer. Dans *La chute* de Camus (1956), *Les juges intègres* de Van Eyck est à la fois l'objet volé dont le narrateur est le receleur et un symbole ironique (désignant ce que, dans ce roman, les juges ne sont pas)³¹.

Si la spécificité de *Vie Joseph Roulin* ne peut ainsi résider dans le fait de prendre un portrait pour point de départ, elle apparaît toutefois dans la spécificité de ce portrait même. Ce que nous avons jusqu'ici volontairement omis de souligner, c'est qu'il n'existe pas qu'un seul portrait de Joseph Roulin, facilement repérable, sur lequel la narration s'appuierait, mais bien plusieurs portraits. Les premières lignes du récit le précisent d'ailleurs : « Ces deux hommes [Van Gogh et Roulin] si dissemblables se plurent; en tout cas l'apparence de l'un, l'aîné, plut assez à l'autre pour qu'il la peignît quatre ou cinq fois » (p. 11). Il existe en vérité non pas « quatre ou cinq » représentations du facteur Roulin par Van Gogh, mais bien neuf (Figures 27 à 35), dont six sont des tableaux à l'huile et trois des dessins à l'encre³². Les trois premières toiles, réalisées en août 1888, sont des portraits trois quarts, où Van Gogh montre Roulin assis sur une chaise en canne, portant son uniforme bleu de postier. Les trois représentations subséquentes (Figures 30 à 32), auxquelles le peintre s'adonne durant le

³⁰ Roland Bourneuf, *La littérature et la peinture*, coll. « Connaître », Québec, L'instant même, 1998, p. 72.

³¹ *Ibid.*

³² Il faut noter qu'il était dans l'habitude du peintre de faire plus d'un portrait d'un même modèle, et plus encore de réaliser plusieurs versions d'un même tableau, ce qui lui donnait entre autres l'avantage de garder une version d'une toile qui était par exemple destinée à son frère pour une exposition ou une possible vente. Cette pratique des « versions » permettait aussi à Van Gogh de rémunérer ses modèles, à qui il offrait parfois une version de leur portrait au lieu d'un salaire (ce qu'il fit notamment avec Augustine Roulin, la femme du facteur : « J'ai fait la "Berceuse" trois fois, or Mme Roulin étant le modèle et moi n'étant que le peintre, je lui ai laissé choisir entre les trois, elle et son mari, seulement en condition que de celle qu'elle prenait j'en ferais encore une répétition pour moi, laquelle actuellement j'ai en train » (Vincent van Gogh, « Lettre à Théo, 576F, Arles, 3 février 1889 », in *Correspondance complète de Vincent van Gogh*, trad. de M. Beerblock et L. Roelandt, introd. et notes de Georges Charensol, Paris, Grasset, 1960, vol. 3, p. 302). Et Van Gogh d'ajouter, dans une lettre subséquente : « elle a eu bon œil et a pris la meilleure, seulement je la refais dans ce moment et je ne veux pas que celle-là soit inférieure » (« Lettre à Théo, 578F, Arles, 22 février 1889 », in *ibid.*, p. 306). Il reproduisait aussi certaines de ses toiles, à l'encre, pour en donner dans sa correspondance une idée à son frère Théo, avant qu'elles ne sèchent, soient « roulées » et mises à son intention « à la petite vitesse ».



Figure 27 Vincent Van Gogh, *Portrait de Joseph Roulin, assis*, début août 1888 (Arles), huile sur toile, 81,2 x 65,3 cm, Boston, Museum of Fine Arts.



Figure 28 Vincent Van Gogh, *Joseph Roulin, assis dans une chaise en canne, trois quarts*, 31 juillet-3 août 1888, (Arles), plume et encre de chine, New York, collection privée.



Figure 29 Vincent Van Gogh, *Le facteur Joseph Roulin*, 4-8 août 1888 (Arles), dessin sur papier, encre brune sur craie noire, 51,44 x 42,23 cm, Los Angeles, Los Angeles County Museum of Art.



Figure 30 Vincent Van Gogh, *Portrait de Joseph Roulin*, août 1888 (Arles), plume et encre de chine, 31,8 x 24,3 cm, Malibu (Cal.), J. Paul Getty Museum.



Figure 31 Vincent Van Gogh, *Portrait de Joseph Roulin*, début août 1888 (Arles), huile sur toile, 64 x 48 cm, Detroit, Collection Walter B. Ford II.



Figure 32 Vincent Van Gogh, *Portrait de Joseph Roulin*, novembre-décembre 1888 (Arles), huile sur toile, 65 x 54 cm, Winterthur, Kunstmuseum Winterthur.



Figure 33 Vincent Van Gogh, *Portrait de Joseph Roulin*, avril 1889 (Arles), huile sur toile, 64 x 54,5 cm, New York, The Museum of Modern Art.



Figure 34 Vincent Van Gogh, *Portrait de Joseph Roulin*, avril 1889 (Arles), huile sur toile, 64 x 54 cm, New York, Otterlo, Rijksmuseum Kröller-Müller.



Figure 35 Vincent Van Gogh, *Portrait de Joseph Roulin*, avril 1889 (Arles), huile sur toile, 67,5 x 56 cm, Merion Station (Pa.), The Barnes Foundation.

même mois, prennent quant à elles la forme plus classique du portrait cadré aux épaules. Huit mois plus tard, Van Gogh travaille finalement à réinterpréter le portrait de la figure 31 pour en donner trois autres versions (Figures 33 à 35), qui se distinguent des précédentes par le motif floral en arrière-plan que le peintre ajoute alors, de même que dans de nombreuses toiles de la même période³³.

Tandis que parmi ces trois dernières représentations de Roulin on peut reconnaître celle qu'a choisie Verdier pour orner son bandeau publicitaire, soit le portrait de la figure 33, le récit de Michon n'effectue en aucun cas une telle sélection. De même que le nombre de tableaux peints de Roulin par Van Gogh reste flou, indéterminé dans la narration, qui place d'emblée cette information sous le signe de l'hésitation et du régime central du « ou », il est impossible d'identifier précisément le portrait auquel la narration se réfère, même provisoirement. Une telle indétermination se donnera aussi à voir dans les descriptions de chacun des membres de la famille Roulin, descriptions qui se feront en grande partie par le biais de leurs portraits. Voyons un peu ces tableaux : le narrateur débute en parlant de la toile que Van Gogh peint d'« Armand [Roulin] qui avait dix-sept ans, [...] le menton un peu veule, le nez épaté de son père » (p. 33), que le peintre « fit très digne, orgueilleux à très juste titre, comme épris d'étiquette, de point d'honneur, avec la cravate blanche et la veste jaune mimosa » (p. 34) et dont le portrait « est accroché à Rotterdam » (p. 33). S'il existe en fait, au contraire de ce que la précédente description laisse entendre, *deux* représentations d'Armand Roulin (Figures 36 et 37), seule l'une d'elles signifie toutefois par son titre l'âge de l'adolescent et le montre « avec la cravate blanche et la veste mimosa », soit le *Portrait d'Armand Roulin à dix-sept ans* (Figure 37). Seulement, ce n'est pas ce portrait d'Armand qui est « accroché à Rotterdam », mais l'autre, celui où il porte une veste marine. Ajoutons pour l'instant cette « erreur » à celle du nombre hésitant de portraits peints par Van Gogh du facteur.

³³ On pourrait par exemple penser au *Portrait du docteur Félix Rey* (janvier 1889 [Arles], huile sur toile, 64 x 53 cm, Moscou, Musée Pouchkine), ou encore à certains portraits d'Augustine Roulin dont notamment *La Berceuse (Madame Augustine Roulin)* (janvier 1889 [Arles], huile sur toile, 93 x 73 cm, Chicago, The Art Institute of Chicago).



Figure 36 Vincent Van Gogh, *Portrait d'Armand Roulin*, novembre-décembre 1888 (Arles), huile sur toile, 65 x 54 cm, Rotterdam, Museum Boymans-van



Figure 37 Vincent Van Gogh, *Portrait d'Armand Roulin à 17 ans*, novembre-décembre 1888 (Arles), huile sur toile, 65 x 54,1 cm, Essen, Museum Folkwang.



Figure 38 Vincent Van Gogh, *Portrait de Camille Roulin*, novembre-décembre 1889 (Arles), huile sur toile, 43 x 35 cm, Philadelphia, The Philadelphia Museum of Art.



Figure 39 Vincent Van Gogh, *Portrait de Camille Roulin*, novembre-décembre 1889 (Arles), huile sur toile, 40,5 x 32,5 cm, Amsterdam, Van Gogh Museum.



Figure 40 Vincent Van Gogh, *Le Collégien (Camille Roulin)*, novembre-décembre 1889 (Saint-Rémy), huile sur toile, 63,5 x 54 cm, São Paulo, Museu de Arte de São Paulo.

Le narration présentera de même le portrait du deuxième fils de Roulin, « le petit enfant, le pauvre Camille qui n'est que limon mal pétri coiffé d'une casquette de collégien, baignant dans la pourpre d'un mur; et dans la pourpre, boueux » (p. 34), comme s'il ne s'en trouvait qu'une seule version, ce qui n'est pas le cas : Van Gogh a plutôt peint par *trois fois* le jeune Camille (Figures 38 à 40). Les indices que nous en donne le narrateur nous permettent toutefois d'identifier avec certitude le tableau qui a servi à la description, car une seule des représentations du jeune homme le montre « baignant dans la pourpre d'un mur », au contraire des deux autres qui le placent sur un fond jaune. Ce portrait (Figure 40), qui est aussi le dernier que Van Gogh a fait du gamin, s'appelle à propos *Le Collégien*, alors que les deux autres portent simplement le titre de *Portrait de Camille Roulin*, confirmant du fait le renvoi.

Quant à la mère Roulin, le narrateur nous dit que Van Gogh la peignit « avec dans ses bras la petite Marcelle, le paquet de linge sale né en juillet, née des reins de Roulin » (*ibid.*), et qu'« une autre fois [il peignit] Augustine seule, Roulin née Pellicot, *celle qui berce*, massive, mélo, vieille comme les chemins, [...] ses mains terreuses priant » (*ibid.*). Le narrateur ne précise pas le nombre de portraits d'Augustine « avec dans ses bras la petite Marcelle » que Van Gogh a réalisés, bien qu'il s'en trouve *deux* (Figures 41 et 42), auxquels la narration renvoie ainsi de manière indéterminée; et d'Augustine seule, il existe non pas *un* portrait, comme le récit nous le laisse croire (« une autre fois »), mais *six* (Figures 43 à 48), dont les *cinq* derniers nous montrent « ses mains terreuses ». Et, au contraire de ce que dit la narration, les mains d'Augustine ne sont dans aucun de ses portraits « priant », car ce n'est pas un chapelet qu'elle tient dans « ses mains terreuses », mais bien la corde du berceau de la petite Marcelle, d'où le titre *La Berceuse* choisi par Van Gogh. Cette confusion crée dès lors une opposition entre l'expression « celle qui berce » et la compréhension effective du tableau par le narrateur, qui voit à la fois dans le portrait de la mère Roulin « celle qui berce » et « celle qui prie »... Si on pouvait dans un premier temps penser que l'expression « celle qui berce » était utilisée pour faire écho à la correspondance de Van Gogh, où le peintre se justifie du titre du portrait de la mère Roulin (« Je l'ai baptisé "La Berceuse", ou, comme nous dirions [...] dans le hollandais de van Eden [...] "Ons wiegelied" ou "De wiegster" »



Figure 41 Vincent Van Gogh, *Augustine Roulin et son bébé*, novembre-décembre 1889 (Arles), huile sur toile, 63,5 x 51 cm, New York, The Metropolitan Museum of Art.



Figure 42 Vincent Van Gogh, *Augustine Roulin avec son bébé*, novembre-décembre 1889 (Arles), huile sur toile, 92 x 73,5 cm, Philadelphia, The Philadelphia Museum of Art.



Figure 43 Vincent Van Gogh, *La Berceuse (Madame Augustine Roulin)*, mars 1889 (Arles), huile sur toile, 91 x 71,5 cm, Amsterdam, Van Gogh Museum.



Figure 44 Vincent Van Gogh, *La Berceuse (Madame Augustine Roulin)*, décembre 1888 (Arles), huile sur toile, 92 x 73 cm, Otterlo, Rijksmuseum Kröller-Müller.



Figure 45 Vincent Van Gogh, *La Berceuse (Madame Augustine Roulin)*, janvier 1889 (Arles), huile sur toile, 92 x 73 cm, Chicago, The Art Institute of Chicago.



Figure 46 Vincent Van Gogh, *La Berceuse (Madame Augustine Roulin)*, janvier 1889 (Arles), huile sur toile, 93 x 74 cm, Rancho Mirage (Cal.), Collection M. et Mme Walter H. Annenberg.



Figure 47 Vincent Van Gogh, *La Berceuse (Madame Augustine Roulin)*, février 1889 (Arles), huile sur toile, 92,7 x 72,8 cm, Boston, Museum of Fine Arts.



Figure 48 Vincent Van Gogh, *La Berceuse (Madame Augustine Roulin)*, mars 1889 (Arles), huile sur toile, 91 x 71,5 cm, Amsterdam, Van Gogh Museum.

(“Notre berceuse” ou “Celle qui berce”)³⁴ », la mention de « ses mains terreuses priant » ne vient pas rompre complètement la possibilité de ce renvoi, mais en atténue manifestement la justesse, puisque le narrateur y renverrait sans en comprendre le contexte, celui du tableau. S’agirait-il d’une erreur, d’un déplacement volontaire de l’action de « bercer » vers celle de « prier » qui viendrait à point renforcer le caractère saint que le narrateur voudra plus tard accoler à l’ensemble de la famille Roulin?³⁵ Ajoutons encore que des trois portraits du bébé Marcelle sans sa mère³⁶, le récit ne mentionne jamais l’existence.

Serions-nous devant l’obligation de rectifier cette affirmation de Michon en entrevue qui soutient que « la littérature est un acte de non-savoir mais qui doit savoir³⁷ » pour dire plutôt que la littérature serait chez lui un acte de non-savoir mais qui doit *donner l’impression* de savoir? Car à l’exactitude des références à Van Gogh le récit substitue ici l’indétermination, l’erreur et la confusion des portraits, jouant davantage d’allusions qui « flue[nt], fui[en]t, et décri[ven]t des trajectoires³⁸ » et rangent le sens du côté du mouvement et de la perte. Des nombreux portraits des Roulin peints par Van Gogh, seuls ceux de Joseph Roulin seront utilisés dans leur « multiplicité » pour constituer le récit et se donneront à voir dans leurs maintes contradictions.

« Je regarde ses portraits, contradictoires »

Pour aborder les « quatre ou cinq » portraits du facteur dont il prend acte, le narrateur procédera d’abord, pour les décrire, à un balayage visuel des tableaux, passant de l’un à l’autre, multipliant les interprétations de la figure de Roulin :

³⁴ V. van Gogh, « Lettre à A. II. Koning. 571aN, Arles, 1889 ». in *Correspondance complète de Vincent van Gogh, op. cit.*, vol. 3, p. 293.

³⁵ Nous aborderons cette question dans la section « Roulin le père, Van Gogh le fils : une histoire de “sainte famille” » de ce présent chapitre.

³⁶ Soit : *Le Bébé Marcelle Roulin*, décembre 1888 (Arles), huile sur toile, 35 x 24 cm, Washington, National Gallery of Art); *Le Bébé Marcelle Roulin*, décembre 1888 (Arles), huile sur toile, 35 x 24,5 cm, Amsterdam, Van Gogh Museum; *Le Bébé Marcelle Roulin*, décembre 1888 (Arles), huile sur toile, 36 x 25 cm, Vaduz, Fondation Socindec.

³⁷ P. Michon, « L’Entretien », propos recueillis par Catherine Argand, *op. cit.*, p. 34.

³⁸ Bernard Vouilloux, *La peinture dans le texte, XVIII^e-XX^e siècles*. Paris, CNRS Éditions, 2005 (1994), p. 28.

Je regarde ses portraits, contradictoires, et *sur tous* pourtant je reconnais ses bras bleus, son œil noyé, sa sainte casquette. *Ici*, on dirait un sujet d'icône [...]; *là*, c'est plutôt un satrape; [...] *ailleurs* il descend un peu plus près, il se retient de rigoler, c'est mon grand-père [...]; *une fois* enfin il est au bord du trou où tombent les ivrognes sur les neuf heures du soir. Mais *partout* il a cet air désarmé, entêté dans son dénuement et dans ce dénuement installé somme toute douillettement [...]; c'est *toujours* ce moujik dévoué, rouspéteur [...]; je le vois *aussi* planté devant des tableaux dans la maison jaune, bayant aux corneilles, ni pour ni contre (p. 12-14; nous soulignons).

Devant la multiplicité des portraits du facteur que la narration se propose d'observer et pour lesquels elle doit constituer non pas *la* mais *les* légendes, la description se spatialise (« sur tous », « ici », « là », « ailleurs », « partout ») et se temporalise (« une fois », « toujours », « aussi »). Elle passe aussi de la synthèse (« sur tous », « partout », « toujours ») à ce qui se veut spécifique (« ici », « là », « une fois », « aussi ») mais qui reste marqué par le général, puisqu'on ne peut savoir tout à fait à quel tableau le « ici » ou le « là » renvoient. De plus, l'utilisation d'un adverbe comme « ailleurs » (« ailleurs [...], c'est mon grand-père ») aura fini d'installer le flou de la référence, pouvant signifier autant « dans une autre toile » que « dans un autre lieu », espace qui se situerait en dehors de la toile, là où l'imaginaire de l'auteur l'emporterait sur la seule matérialité de l'œuvre picturale.

Qui plus est, même s'ils représentent tous la même personne (Roulin), dans la même position (assise), variant seulement en fait de cadrage et d'arrière-plan, les portraits du facteur sont présentés comme « contradictoires » par le narrateur. Au contraire d'une tradition artistique qui, du Quattrocento à la fin du XIX^e siècle, rapportait tout à la « figure », soit à la possibilité d'associer *ipso facto* une « forme peinte à un être ou à un objet du monde³⁹ » selon un « principe constitutif [basé sur] la ressemblance, la similitude, l'imitation, la *mimèsis*⁴⁰ », il semblerait ici que la « figure » de Roulin ne soit plus seulement le « support de la verbalisation » d'un tableau, « de sa narrativisation comme de sa description⁴¹ », mais aussi un *objet de contradiction*. Signes d'une inconséquence dans la relation entre ces deux termes que sont le tableau et son modèle, les représentations de Roulin en viennent pour le narrateur à se contredire les unes les autres, donnant à voir chacune une facette *différente* du *même* modèle, repoussant dès lors les concepts d'identité et de ressemblance qui sous-tendent la

³⁹ B. Vouilloux, *op. cit.*, p. 86.

⁴⁰ *Ibid.*

⁴¹ *Ibid.*

pratique figurale. Les portraits marquent de même le lien paradoxal, inconciliable, qui s'établit entre le tableau et la tentative de le saisir par le discours : ici, la question de la reconnaissance de l'image (« je reconnais ses bras bleus, son œil noyé ») par le langage n'est plus garante d'une connaissance durable du sujet peint, mais d'une certitude ponctuelle qui relève en fait de la seule « croyance » : « On croit donc connaître les traits qu'il avait cette année-là, à quarante-sept ans » (p. 11), avance ainsi le narrateur.

Le récit ne range cependant pas les portraits, bien que « contradictoires », du côté de l'« innommable », de cette impossibilité à « dire » le tableau qu'une certaine tradition critique, confrontée d'abord aux œuvres de Manet et de Cézanne, et par la suite aussi à celle de Van Gogh, a accolée à toute la production « moderne ». Selon cette tradition, l'ambition de cette peinture nouvelle s'exprimait dans le désir de « délier la peinture de la figure⁴² », notamment par le biais de la couleur et de la matière, liquidant « [d]ès lors [...] les conditions qui rendaient possible la verbalisation du tableau⁴³ » et, se suffisant à elle-même, confrontant au final « la description [...] à l'infini, à l'infini de la peinture⁴⁴ ». Pour le narrateur de *Vie de Joseph Roulin*, parler des tableaux ne peut se réduire à identifier strictement une figure ni à célébrer le caractère ineffable d'une production moderne qui témoignerait par la matière d'une vérité inénarrable. S'il s'agit dans un premier temps de reconnaître l'importance de la référence du portrait, l'existence d'un objet tableau qui renvoie à un être du monde, cette seule identification univoque ne suffit plus. Et puisqu'affirmer qu'une toile est « innommable », c'est déjà en dire quelque chose, la narration de Michon nous propose par le récit de « délier » bien autrement que par cette impasse « la peinture de la figure ».

Pour ce faire, la narration prend acte du potentiel de verbalisation des portraits de Joseph Roulin qui rend possible une certaine reconnaissance du sujet représenté, mais sans faire de cette reconnaissance un principe mimétique qui induirait d'emblée la manière d'en discourir autant que ce qu'il faut en dire, selon une logique figurale de continuité et de similitude qui fixerait une fois pour toutes la « vérité » du tableau. Et c'est entre autres le fait de travailler à partir de *plusieurs portraits* qui permet au narrateur de déjouer les discours d'identité stricte

⁴² *Ibid.*, p. 88.

⁴³ *Ibid.*

⁴⁴ *Ibid.*

et de faire, dans toutes les « contradictions » que cela suppose, « varier la figure qu'il compose, de la recouvrir de prédicats ou d'analogies qui, accumulés, la brouillent et la révèlent à la fois⁴⁵. » En partant de plusieurs portraits, dont l'identité n'est pas dans une similitude donnée d'avance, c'est à la possibilité d'une multitude d'associations que s'ouvre le récit. Conséquemment, ce qu'on « croit donc connaître » de Roulin à partir de ses portraits, « cela suffit » (p. 11). Et c'est pareillement parce que, « [d]errière sa tolérance ou son doute, on ne sait pas ce qu'il y a », parce qu'il est à la fois « exténué et peut-être gai comme la forme », et qu'« [i]l est vide comme un rythme » que le facteur est pour le narrateur « un personnage de bien peu de profit quand on se mêle d'écrire sur la peinture », qu'« il en valait bien un autre » (p. 36) et que, pour ces raisons, il lui « convient » (p. 14). Ainsi seulement « la scansion vaine, despotique et sourde qui soutient ce qu'on écrit, l'alimente et l'épuise » peut au final devenir dans *Vie de Joseph Roulin* « tout à fait arbitraire, comme d'habitude » (p. 15), rendant à ses portraits contradictoires l'« infidélité » nécessaire à leur verbalisation.

Le culte iconolâtre de Roulin le saint

Légende dorée s'il en est, c'est à des images saintes que la narration associera d'abord un premier portrait, toujours indéterminé, de Joseph Roulin. Pour comprendre ce choix, peut-être faut-il au préalable se souvenir de cette affirmation de Michon en entrevue : « Je suis iconolâtre, j'ai "le culte des images", comme disait Baudelaire⁴⁶ ». Cette iconolâtrie, qui n'est pas sans faire écho à une lointaine « Querelle des Images⁴⁷ », le narrateur en montrerait ici les implications, en ralliant un portrait de Roulin à des représentations iconiques de sujets religieux. Pour ce faire, il reliera plus particulièrement le facteur à *trois sujets d'icône* : « Ici, on dirait un sujet d'icône, quelque saint au nom compliqué, Népomucène ou Chrysostome, Abbacyr qui mêle sa barbe fleurie aux fleurs des cieux » (p. 12-13). Or, si ces trois figures

⁴⁵ Dominique Viart, « Pierre Michon : un art de la figure », in *Pierre Michon entre pinacothèque et bibliothèque. Actes de la journée d'étude organisée à l'Université de Zurich* (31 janvier 2002), sous la dir. de Ivan Farron et Karl Kürtös, coll. « Variations », Bern, New York, Peter Lang, 2003, p. 23.

⁴⁶ P. Michon, « Entretien avec Pierre Michon », propos recueillis par D. Nadaud, *op. cit.*, repris dans P. Michon, *Le roi vient quand il veut, op. cit.*, p. 67.

⁴⁷ La Querelle des Images (VII^e-IX^e siècles) marque l'opposition au sein de l'Église chrétienne entre les iconoclastes (dits les « briseurs d'images »), qui rejettent toutes les images religieuses et s'élèvent devant leur « culte », et les iconophiles (ou iconodules), qui croient en l'importance de représenter le divin. Cette querelle resurgira notamment, avec Jean Calvin, lors de la réforme protestante.

iconiques sont similaires de par leur caractère « saint », elles diffèrent toutefois en d'autres endroits : saint Jean Népomucène (XIV^e siècle), confesseur de la reine Jeanne dont il avait refusé de divulguer les secrets au roi qui l'accusait d'adultère, et pour cause torturé et jeté du pont Charles (Prague) dans la rivière Vltava, est désigné pour ces raisons comme « le martyr du secret de la confession » (Figure 49). On retient au contraire de saint Jean Chrysostome d'Antioche (IV^e siècle) son esprit réformateur et sa grande éloquence, qui lui a conséquemment valu le surnom de « Chrysostome », qui signifie en grec ancien « Bouche d'or » (Figure 50)⁴⁸. S'ajoute aux figures antinomiques de Népomucène, gardien du secret, et de Chrysostome, rhéteur à la bouche d'or, celle de saint Abbacyr (ou saint Cyr), médecin d'Alexandrie du IV^e siècle qui profitait de sa profession pour prêcher les païens, et qui pour cela fut persécuté et mis à mort (Figure 51).

Ce ne serait donc pas proprement dite la « vie » de ces différents saints, dont les similitudes avec celle du facteur demeurent vagues et surtout tues par le narrateur, qui pousse la narration à les associer à un portrait de Roulin, mais plutôt le fait qu'en plus de posséder tous les trois des « noms compliqués », ils sont des « sujets d'icône », les modèles d'une *représentation* religieuse, pleinement *picturale* : « L'icône est une dévotion peinte, une propagation de la foi par images, une théologie devenue image⁴⁹. » Et c'est bien à cette icône qui « représente » que le narrateur fait allusion, quand il mentionne par exemple le portrait du facteur qui « le représente en Népomucène dans les champs célestes » (p. 52)⁵⁰. Ainsi, Roulin

⁴⁸ Cette étymologie du surnom de saint Jean Chrysostome réapparaîtra dans un texte subséquent de Michon, *Abbés*. À la fin du récit le qui concerne (chapitre III), l'abbé Théodolin apprend qu'un « marchand italien, à l'heure de sa mort, a publiquement confessé parmi d'autres crimes qu'il était un faussaire; [et] que ce n'était pas la tête du Baptiste qu'il avait vendue à Audouin [un autre abbé]; que c'était celle d'un autre Jean, Jean d'Édesse ou *Jean Bouche d'or, le rhéteur d'Antioche* » (Lagrasse, Éditions Verdier, 2002, p. 69; nous soulignons), faisant de la dent que Théodolin avait précédemment volée, pour la produire un jour à la gloire de son abbaye, une *fausse*.

⁴⁹ Erzsébet Nagy, « L'Harmonie du "logos" divin et de l'image dans la littérature et la peinture de l'Orient chrétien médiéval », in *De la palette à l'écritoire. Actes du Centre d'études du roman et du romanesque, Université de Picardie Jules Verne*, sous la dir. de Monique Chefedor, Nantes, Joca seria, 1997, p. 37.

⁵⁰ Il est à noter que les expressions « dans les champs célestes » (p. 52) et « sa barbe fleurie aux fleurs des cieux » (p. 13), de même que la description d'un portrait réalisé par Van Gogh d'Augustine Roulin, où il est dit qu'elle a été peinte « sur des dahlias Véronèse, des mille-fleurs, le même pacage céleste qu'Abbacyr son saint mari » (p. 34), nous permettent plus sûrement d'avancer que Michon fait allusion à l'un des trois portraits de Joseph Roulin qui arborent un motif floral en arrière-plan, ce qui



Figure 49 Jan Brokoff, *Statue de saint Jean Népomucène*, vers 1683, bronze, Prague, Le pont Charles.



Figure 50 *Saint Jean Chrysostome*, détail d'une représentation des *Trois Hiérarques*, date inconnue, Cargese, Église grecque.



Figure 51 *Saint Abbacyr mendiant avec sa boîte à médecine et sa spatule*, VII-VIII^e siècle après J.-C., fresque, Rome, Santa Maria Antiqua.

ne serait pas tant *un saint* par sa vie que *représenté en saint* par le tableau : c'est du caractère saint de la représentation dont il est ici question, de l'« iconisation » de Roulin par l'objet tableau, et non de la sainteté du modèle *a priori*. Par le tableau, cette « matière un peu moins mortelle que l'autre » (p. 31) qui le représente *comme* un saint, *en* saint, Roulin en vient à *ressembler* à un saint. Cette ressemblance, si elle ne se trouve pas inscrite d'emblée dans le modèle, se donne plutôt à voir dans l'espace matériel de l'objet tableau : ce sera conséquemment par le biais de certains de « ses attributs » (p. 35), de ses particularités corporelles et vestimentaires fixées par la toile que le facteur prendra pour le narrateur la forme d'une icône : comme saints Chrysostome, Népomucène et Abbacyr, Roulin a l'« œil [...] saint » (p. 36; nous soulignons) et « mêle sa *barbe* fleurie aux fleurs des cieux » (p. 13; nous soulignons). Et comme saint Chrysostome sur le pont Charles, il a une « sainte *casquette* » (p. 12; nous soulignons). Les similitudes entre les trois représentations (voir figures 49 à 51), et entre ces trois figures et les portraits de Roulin, auront fini de confirmer le lien qu'opère la narration, qui pour « iconiser » le facteur se détache un instant du caractère sacré des icônes pour en montrer les qualités plus « profanes », qui ne ressortent, quant à elles, plus de l'icône, mais du mode de représentation plus général de la figure qu'est le portrait.

Par ailleurs, il faut dire que s'il est possible de faire abstraction du caractère religieux de l'icône pour en considérer seulement la forme, il reste que selon l'usage premier auxquels les peintres d'alors la destinaient, elle « est un moyen de toucher au suprême mystère de la vérité divine⁵⁵ ». L'association d'un portrait de Roulin à des icônes pourrait en venir à évoquer deux ressemblances distinctes : les qualités plus matérielles du modèle de l'icône, soit le saint représenté dans toute sa « corporalité » visible, mais aussi le caractère plus « mystérieux » qui émane des représentations religieuses, voire de l'ensemble des objets saints. Car, autant dans *Vies minuscules* que dans des récits postérieurs à *Vie de Joseph Roulin*, les différents narrateurs affichent une pareille incertitude envers les « restes » des saints — matériels ou

expliquerait l'emploi d'un lexique botanique (« champs », « fleurie », « fleurs », « dahlias », « mille-fleurs », « pacage »). Ce faisant, l'allusion se voit restreinte à une possibilité de *trois* tableaux (Figures 33 à 35), alors que ces expressions végétales sont justement utilisées — fortuitement? — pour relier Roulin à *trois* noms de saints.

⁵⁵ E. Nagy, *op. cit.*, p. 37.

picturaux, reliques ou icônes — et évoquent un malaise semblable à celui du narrateur de *Joseph Roulin* lorsqu'il dit du portrait du facteur que, « [d]errière sa tolérance ou son doute, on ne sait pas ce qu'il y a » (p. 14). Ainsi, le narrateur de *Vies minuscules*, regardant la relique familiale, cette « petite Vierge à l'enfant en biscuit, souverainement inexpressive sous un boîtier de verre et de soie qui recèle, dans un double fond cacheté, les restes infimes d'un saint⁵⁶ », déclare à propos de ce « trésor » inexpressif :

J'avais beau le regarder : [...] mais son insignifiance le faisait déchirant, comme ce récit : dans l'un et l'autre, l'insuffisance du monde devenait folle. Quelque chose s'y dérobaît sans cesse que je ne savais lire, et je pleurais ma défectueuse lecture : quelque mystère s'y éclipsait d'un saut de puce, y avait l'allégeance divine à ce qui fuit, s'amenuise et se tait⁵⁷.

Et c'est pareillement en raison de leur défaut de sens que « quelques paquets de café vert⁵⁸ », envoyés par Dufourneau et conservés précieusement par sa famille, deviendront pour le narrateur des *Vies* une « image pieuse », une relique qui appelle le verbe : le café « était le précieux alibi de ce souvenir, de cette parole; il était image pieuse ou épitaphe, [...] le cadeau d'un roi mage⁵⁹. » Dans un passage du même ordre, le narrateur d'*Abbés* affirme :

Nous béons devant ces châsses au fond d'églises froides, il faut mettre une pièce de monnaie pour qu'elles sortent de l'ombre, nous béons devant le petit cartel qui résume la vie du saint, toujours la même en somme, les nuances nous échappent comme elles ont échappé au rédacteur du cartel [...]. Nous avons vu les signes, qui ne signifient plus rien⁶⁰.

Ces « signes, qui ne signifient plus rien », c'est aussi plus généralement les tableaux de notre musée imaginaire, cette « sainte marchandise enroulée » (p. 46) de laquelle de multiples interprétations à travers les âges ont été donnée, comme de la vie de leur créateur. Tel que le soutient sagement Jean-Yves Pouilloux, « pour Michon, “voir la peinture” c'est d'abord interroger la sédimentation compacte des images toutes faites qui au fil du temps se sont superposées ou substituées aux tableaux pour composer un imaginaire plus ou moins admis, plus ou moins collectif⁶¹ ». Dire que Roulin est *représenté en saint*, ou encore qu'il *ressemble*

⁵⁶ P. Michon, *Vies minuscules*, coll. « Folio », Paris, Gallimard, 1996 (1984). p. 36.

⁵⁷ *Ibid.*, p. 34.

⁵⁸ *Ibid.*, p. 27.

⁵⁹ *Ibid.*, p. 28.

⁶⁰ P. Michon, *Abbés*, *op. cit.*, p. 57.

⁶¹ Jean-Yves Pouilloux. « Une prose de voyant », *Critique*, n° 534, novembre 1991. p. 868.

à des sujets d'icône, questionne justement cette superposition de caractères diffus sur la figure, comme celui du divin par exemple, et interroge de même l'ensemble des images substitutives, auxquelles participent précisément les représentations des saints iconisés, garantes d'une mystérieuse « présence ».

Roulin le père, Van Gogh le fils : une histoire de « sainte famille »

Associée initialement à un portrait de Joseph Roulin, la sainteté des images iconiques substitutives de Népomucène, Chrysostome et Abbacyr trouvera dans le récit son prolongement, tandis que le narrateur sera amené à parler de la famille du facteur. Cette dernière, parce qu'elle « accueillait [Van Gogh] à bras ouverts » (p. 33), tentait de charmer sa misère « par de petites magies, les confitures, le vin, le repas du dimanche » (p. 36), sera présentée par la narration comme une « sainte famille » : « la sainte famille [...] lui offrait des confitures, du vin, les petites joies dominicales qui empêchent de mourir » (p. 32-33), car « si l'artiste lui-même est obscurément un prolétaire, comme l'affirment les feuilles les plus rouges, alors le nourrir est un acte pieux » (p. 36). Cette expression de « sainte famille », qui renvoie au ménage formé par Marie, Joseph et leur fils Jésus, et incarne le type idéal de la famille chrétienne, il semble aisé pour la narration de l'accoler à la famille accueillante et nourricière des Roulin, composée notamment d'Augustine et de *Joseph* Roulin qui, comme le couple saint, viennent de mettre au monde un enfant, la petite Marcelle. Mais la « sainte famille » est aussi, pour rendre plus effective encore son exemplarité, un thème récurrent en peinture, où ses représentations sont à juste titre nombreuses (la figure 52 en est un exemple).

Au cours du récit, la narration laissera planer le doute à savoir si elle compare les Roulin à l'idée plus abstraite de la famille sainte ou à une image plus concrète d'une *Sainte Famille* matérialisée par le tableau. Cette ambiguïté de la « provenance » du caractère saint de la famille se dégage notamment de cette phrase, où il est justement question de peinture : « il [Van Gogh] peignit un à un tous les membres de cette sainte famille prolétaire comme l'Autre, généreuse et souffrante » (p. 32). À la lecture de cette phrase, il devient impossible pour le lecteur de déterminer ce que subordonne au juste la conjonction « comme », c'est-à-dire si le narrateur désire signifier que Van Gogh a peint la sainte famille des Roulin



Figure 52 Rembrandt, *La Sainte Famille*, 1634, huile sur toile, 123 x 183 cm, Munich, Alte Pinakothek.

généreuse et souffrante *comme était* généreuse et souffrante l'Autre sainte famille, ou si Van Gogh a peint la sainte famille des Roulin généreuse et souffrante *comme on a peint* généreuse et souffrante l'Autre sainte famille⁶².

Une même indétermination apparaît lorsque le narrateur affirme que les Roulin, en échange de leur générosité, « tous en retour [...] apparaissent sur des petites toiles de quinze, dispersés loin d'Arles dans les capitales du monde, donnés en exemple aux vivants, pas à cause des confitures offertes, à cause de la peinture » (p. 33). Ce dernier énoncé, dans lequel on reconnaît entre autres l'expression « toiles de quinze » qui est issue de la correspondance du peintre (« j'ai fait des portraits de *toute une famille*, celle du facteur dont j'ai déjà précédemment fait la tête — l'homme, la femme, le bébé, le jeune garçon et le fils de 16 ans [...]. Toiles de 15⁶³ »), renvoie spécifiquement aux *portraits* réalisés par Van Gogh de l'ensemble de la famille. Il demeure toutefois impossible de savoir si les Roulin sont par le tableau donnés en exemple aux vivants « à cause de la peinture » *comme était aussi par le tableau* donné en exemple aux vivants « à cause des confitures offertes » le tableau d'une *Sainte Famille*, c'est-à-dire si la narration compare le caractère exemplaire de deux objets de la même « famille », soit des tableaux (les portraits des Roulin *versus* un tableau de *La Sainte Famille*) ou si elle compare l'exemplarité picturale des Roulin avec celle d'une représentation abstraite de la sainte famille, qui a existé *sans le tableau*. Dans ce dernier cas, les Roulin seraient simplement donnés en exemple aux vivants par le tableau *comme était* donnée en exemple aux vivants *d'une manière plus générale* la sainte famille.

Marquant la difficile dissociation d'une idée et de sa représentation (car la sainte famille peut-elle vraiment se dégager de toutes les images que les siècles en ont données?), et soulignant au passage la question de l'« exemplarité » de l'œuvre, l'image de la sainte famille pour présenter les Roulin, qu'elle soit abstraite ou picturale, aura au final pour conséquence de cristalliser dans l'ambiguïté de sa provenance la figure christique de Van Gogh. Car dans

⁶² Il est à noter que la phrase pourrait encore vouloir dire que Van Gogh aurait peint la sainte famille des Roulin généreuse et souffrante *comme il aurait peint* l'Autre, généreuse et souffrante. Seulement, cette possibilité se doit d'être écartée puisqu'il n'existe pas de représentation de la *Sainte Famille* chez Van Gogh.

⁶³ V. van Gogh, « Lettre à Théo. 560F. Arles, novembre 1888 », in *Correspondance complète de Vincent van Gogh, op. cit.*, vol. 3, p. 268.

la logique narrative qui fait se déplacer les personnages de la sainte famille les Roulin, Joseph Roulin devient *Joseph, père de Jésus*; Augustine incarne *Marie*; et c'est Van Gogh qui prend la place du *Fils*, celui que la famille accueille et nourrit. L'extrait suivant marque clairement ce glissement des figures :

Mais ce fut le plus souvent le père [...] [que Van Gogh] peignit [...]. Et le père qui dans les séances de pose ne tenait pas en place, venait jeter un coup d'œil sur l'épaule de Vincent, s'esclaffait ou se renfrognait, affairé comme un moujik, fatigant, le père regardait ce fils roux tombé du ciel le peindre, très étonné. (p. 35)

Ce « fils roux tombé du ciel » que Joseph regarde sur l'épaule nous rappelle non seulement la structure de plusieurs *Sainte Famille*, mais confirme aussi le lien que développe la narration entre Van Gogh et le Christ. Comme l'explique Nathalie Heinich à propos du récit que plusieurs ont fait de la vie du peintre hollandais : « Au motif sanctificateur de la vocation et de l'ascèse, et au motif martyrologique de la mort violente, s'ajoute [...] [volontiers] dans la vie légendaire de Van Gogh la projection d'une figure christique, mixte de christologie ordinaire et de tradition savante⁶⁴ ». Et d'ajouter que « le glissement paraît dès lors aisé, de la figure du martyr à celle de ce martyr parmi les martyrs qu'est le Christ⁶⁵. » Une allusion à l'épisode de la coupe de l'oreille, où le narrateur ne manque pas de souligner la date de l'événement, soit la soirée du 24 décembre, qui sera dite « sans Messie », précède d'ailleurs de peu l'extrait qui fait mention du « fils roux tombé du ciel » : « il [Van Gogh] rentra seul et ivre dans la nuit sans cigales ni Messie du 24 décembre, se coupa comme on le sait l'oreille et en fit ce qu'on sait » (p. 32). De plus, la « rousseur » attribuée au fils fait évidemment penser aux cheveux roux de Van Gogh, bien que le Christ ait parfois été représenté tel⁶⁶. Cette rousseur n'est de même pas sans rappeler une *Pietà* qu'a réalisé Van Gogh d'après Delacroix

⁶⁴ N. Heinich, *op. cit.*, p. 75.

⁶⁵ *Ibid.*

⁶⁶ Alors que dans les représentations chrétiennes la rousseur est typiquement réservée à Judas ou à d'autres personnages de trahison, une certaine iconographie montrera parfois, à partir du XII^e siècle, un Jésus aux cheveux roux. Cette pratique demeurera rare, bien que plusieurs tableaux qui le représentent tel sont devenus des classiques, par exemple : Fra Angelico, *L'arrestation du Christ*, vers 1450, fresque, 182 x 181 cm, Florence, Museo di San Marco; Giovanni Battista di Jacopo dit Rosso Fiorentino, *Pietà*, 1530-40, huile sur bois transposée sur toile en 1802, 127 x 163 cm, Paris, Musée du Louvre; Joss van Clève, *Le Christ en sauveur du monde*, vers 1516-1518, 54 x 40 cm, Paris, Musée du Louvre. À propos de l'histoire et l'archéologie des couleurs, notamment dans les représentations religieuses, voir Michel Pastoureau, *Une histoire symbolique du Moyen-Âge occidental*, coll. « La Librairie du XX^e siècle », Paris, Seuil, 2004, 240 p.



Figure 53 Vincent Van Gogh, *Pietà* (d'après Delacroix), avec le détail du visage, septembre 1889 (Saint-Rémy), huile sur toile, 73 x 60,5 cm, Amsterdam, Van Gogh Museum.

(Figure 53), où on peut voir le Christ arborer une barbe rousse; tableau à propos duquel plusieurs commentateurs n'ont d'ailleurs pas manqué de soulever la ressemblance entre le Christ représenté et Van Gogh⁷¹.

S'il est aisé de voir dans ces glissements un clin d'œil critique à l'« hagiographisation de la biographie⁷² » de Van Gogh, il faut aussi comprendre que la récupération de cette structure père/fils, qu'elle soit religieuse ou non, procède encore d'un intérêt plus global chez Michon. Souvenons-nous par exemple de la parabole du fils prodigue, décrite par Luc dans *Le Nouveau Testament*, à laquelle le narrateur des *Vies minuscules* fait référence à travers un tableau rêvé de Greuze pour traiter de la relation problématique entre le personnage de Dufourneau et son père⁷³. Le récit des *Vies* n'est d'ailleurs nul autre que celui d'un fils en quête de son père. Dans *Vie de Joseph Roulin*, si Van Gogh est *le fils*, Rimbaud le deviendra dans un récit subséquent (*Rimbaud le fils*). Cette attention portée aux « fils de la modernité », ces fils desquels il faut parfois à travers le récit chercher le père, le narrateur la transpose dans la *Vie* du facteur, où c'est Roulin qui incarnera le père symbolique du peintre. D'ailleurs, cette relation plus « profane » du père avec son fils est suggérée dans la correspondance de Van Gogh, que n'ignore sans doute pas Michon : « Roulin tout en n'étant pas tout à fait assez âgé pour être pour moi comme un père, toutefois il a pour moi des gravités silencieuses et des tendresses comme serait d'un vieux soldat pour un jeune⁷⁴. » Finalement, cette paternité symbolique est aussi une manière déviée de questionner la « paternité de l'œuvre », car si Van Gogh est d'un point de vue symbolique le *fils* de Roulin et d'un point de vue mythologique son *Fils*, il incarne aussi son *père/Père*, c'est-à-dire « celui qui le fit exister » (quatrième de couverture), celui par le biais duquel il « eut des figures, s'inscrivit dans le visible » (p. 26), « devint tableau, matière un peu moins mortelle que l'autre » (p. 31).

⁷¹ Les mêmes commentateurs ont postulé la possible représentation de Van Gogh dans la figure à la barbe rousse de Lazare, dans un tableau qui date de la même période (*La Résurrection de Lazare* [d'après Rembrandt], mai 1890 [Saint-Rémy], huile sur papier, 50 x 65 cm, Amsterdam, Van Gogh Museum). À ce sujet, les notices de ces deux tableaux religieux (*Pietà* et *La Résurrection de Lazare*) sur le site du musée Van Gogh d'Amsterdam sont éclairantes : <<http://www.vangoghmuseum.nl>> (consulté le 5 décembre 2007).

⁷² N. Heinich, *op. cit.*, p. 63.

⁷³ Voir chapitre 1, « Dans "la manière de Greuze" : le fils prodigue au père absent ».

⁷⁴ V. van Gogh, « Lettre à Théo, 583F, Arles, début d'avril 1889 », in *Correspondance complète de Vincent van Gogh*, *op. cit.*, vol. 3, p. 316.

Il faut également ajouter que cette quête paternelle du récit s'inscrira plus fortement encore lorsque le narrateur projetera dans un des portraits contemplés de Roulin la figure de son grand-père : « ailleurs il descend un peu plus près, il se retient de rigoler, c'est mon grand-père, c'est un chouan, un employé des Postes, c'est un jour où le peintre et lui avaient trop trinqué » (p. 13). Il est à noter que ce n'est pas tant « ici » ou « là », dans un portrait ou un autre, que Roulin ressemble au grand-père du narrateur mais « ailleurs », rendant à la projection toute sa force symbolique. Parce qu'il est « un chouan », parce qu'il est tel que le raconte Van Gogh dans sa correspondance, un « [r]épublicain enragé comme le père Tanguy⁷⁵ », « un terrible républicain et socialiste », « révolutionnaire, [...] bon républicain parce qu'il déteste cordialement la république de laquelle nous jouissons, et parce qu'en somme il doute un peu et est un peu désenchanté de l'idée républicaine elle-même⁷⁶ » ; parce qu'il est « un employé des Postes », *un travailleur*, mais aussi parce qu'il est peut-être un « un peu alcoolique⁷⁷ », Roulin sera relié au grand-père du narrateur. Ce grand-père, qui est décrit dans *Vies minuscules* comme un homme « jovial, accueillant, bon prince et paysan médiocre⁷⁸ », trouve ici son semblable dans le portrait du facteur et devient conséquemment « à sa manière un portrait d'ancêtre⁷⁹ », comme le note Gérard Macé. Ainsi, que ce soit par le biais d'une structure père/fils religieuse ou profane, ou par le biais de l'« ailleurs » d'une figure d'ancêtre, le narrateur prend acte des multiples liens de correspondance qu'il peut tirer des portraits de Roulin et qui lui permettent d'aborder des questions de paternité et d'héritage, ou encore de restituer par projection certains rapports filiaux. Car en inscrivant par le récit Van Gogh dans une famille, voire par le tableau dans une *Sainte famille*, et en faisant ensuite du père symbolique du peintre, Roulin, la figure de son grand-père, le narrateur parvient au final à penser une filiation qui est indissociablement familiale et culturelle.

⁷⁵ V. van Gogh, « Lettre à Théo, 516F, Arles. début août 1888 », in *ibid.*, p. 152.

⁷⁶ V. van Gogh, « Lettre à Théo, 520F, Arles. 1888 », in *ibid.*, p. 165.

⁷⁷ V. van Gogh, « Lettre à Émile Bernard. B14F, Arles, début août 1888 », in *ibid.*, p. 159.

⁷⁸ P. Michon, *Vies minuscules*, *op. cit.*, p. 16.

⁷⁹ G. Macé. *La Nouvelle revue française*, juillet-août 1988, in *Éditions Verdier*. <<http://www.editions-verdier.fr/v3/œuvre-josephroulin.html>>. consulté le 9 novembre 2007.

Avoir l'air d'un Russe

Déplaçons-nous maintenant « sous le gros soleil de la Sainte Russie » (p. 13) pour questionner une autre image qu'associe le récit aux tableaux de Joseph Roulin, celle du Russe. Car après avoir vu dans un de ses portraits indéterminés des sujets d'icône, puis un *Père* aimant au sein d'une « sainte famille », le narrateur ajoutera à son bassin des figures contradictoires que le facteur « avait l'air d'un Russe » (p. 12, nous soulignons). Ce caractère russe de Roulin n'est pas amené fortuitement par la narration, qui s'inspire vraisemblablement de la correspondance de Van Gogh, lequel écrit à son frère Théo que les Roulin étaient « tous des *types* et bien français quoique cela ait l'air d'être des Russes⁸⁰. » Et c'est précisément parce que la description de Van Gogh rend compte d'une certaine « typologie » (« tous des types ») et plus encore d'un « avoir l'air », qui implique dans sa définition une « manière d'être », une « apparence », un « aspect », voire une « ressemblance », c'est-à-dire des relations d'ordre matériel, que le narrateur pourra incorporer ce commentaire du peintre à sa propre expérience d'intellection du portrait.

Plus encore, quand le narrateur affirme que le facteur « avait l'air d'un Russe », il poursuit en disant que « Van Gogh ne précise pas si c'était moujik ou barine : et [que] les portraits restent indécis sur ce point, eux aussi. » (p. 12) À la première relation, qui affiche une volonté de *conséquence* (si Van Gogh dit que le facteur « a l'air d'être un Russe », cet aspect devrait être représenté sur ses portraits), s'en ajoute une deuxième, qui ne sera plus d'adéquation mais d'*imprécision*, d'*indécision* : Roulin « a l'air d'être un Russe », mais on ne connaît pas la spécificité de son « air », c'est-à-dire s'il est « moujik ou barine », et les portraits ne nous en disent pas davantage. Cette difficulté à spécifier la nature du caractère russe du portrait, particularisation qui concerne la hiérarchie sociale du modèle — moujik (paysan) ou barine (seigneur) — aura pour conséquence de généraliser la caractéristique « russe », qui se verra dès lors attribuée non pas à un seul portrait de Roulin, mais à l'ensemble de ses représentations : « partout il a [...] cet œil guilleret et abruti qu'on devine aux petits personnages des romans russes hésitant toujours entre le Père céleste et la bouteille

⁸⁰ V. van Gogh, « Lettre à Théo. 560F, Arles, novembre 1888 », in *op. cit.*... p. 268; nous soulignons.

d'ici-bas » (p. 13, nous soulignons)⁸¹. L'irrésolution de l'aspect russe trouvera de même plusieurs prolongements dans le récit, comme si le narrateur cherchait à travers maints exemples à *préciser*, justement, cette faille de la représentation, mais en lui donnant de *multiples formes*, plutôt qu'en fixant définitivement la figure qu'il investigate.

Ce sera plus fréquemment l'air du « moujik » que le récit attribuera à Roulin. Notant au passage « ses cabrioles de moujik » (p. 51), le narrateur utilisera à plusieurs reprises cette figure, notamment pour spécifier, comme nous le montre cet exemple, l'« air » de Roulin : « le facteur prit un air sérieux, finaud comme un moujik qui va rouler un barine » (p. 69). L'imaginaire russe issu des portraits du facteur contaminera de même la femme de Roulin, Augustine, qui deviendra une « baba », terme issu du russe qui signifie une « vieille femme », une « bonne femme paysanne » : « dans leur cuisine [...] le moujik et sa baba parlaient de Vincent parfois » (p. 47), explique le narrateur, qui mentionnera aussi que, sur son portrait, on peut voir Augustine « comme à par soi chantonnant de son isba du fond d'Arles pour de lointains gabiers » (p. 34). L'idée que les Roulin constituent une famille de « moujik », proprement *paysanne*, installée dans « une isba du fond d'Arles », est aussi renforcée par la paysannerie d'une autre représentation, qui avait déjà fait surface dans *Vies minuscules* et qui dans *Vie de Joseph Roulin* trouve aussi dans une « cuisine » son prolongement : le tableau des *Mangeurs de pommes de terre* (Figure 15). Voici comment sont décrits Augustine et Joseph Roulin dans leur salle à manger :

C'était déjà l'heure du dîner, et ils dînaient, et même sans doute plus d'une fois sous les deux espèces vincentiennes de la patate jaune et du café noir, vincentiennes de la première période de Vincent que Roulin ne connaissait pas: mais la troisième espèce, *la blanche*, qu'on appelle aussi la verte, infernale et solaire, jaune de chrome numéro trois. Joseph seul en prenait avant manger. (p. 48-49)

Ces « deux espèces vincentiennes » de la « patate jaune » et du « café noir », que l'on peut facilement identifier dans le tableau des *Mangeurs*, lequel est en effet issu de la « première

⁸¹ Il est à noter que de nombreux « petits personnages » de romans russes pourraient ici mériter d'être reliés à Joseph Roulin, mais peut-être particulièrement celui du « maître de Poste », qui figure dans *Les Récits de feu Ivan Pétrovitch Belkine* d'Alexandre Pouchkine (« Le Maître de Poste », *Les Récits de feu Ivan Pétrovitch Belkine*, in *Œuvres en prose : drames, romans, nouvelles*, coll. « Classiques slaves », Lausanne. L'Âge d'homme, 1998. p. 341-353).

période de Vincent », « que Roulin ne connaissait pas »⁸², les Roulin en dînent ici, associés dans leur paysannerie et leur misère aux « mangeurs de pommes de terre » de la représentation. Seulement s'ajoute dans cette version revisitée des *Mangeurs* une « troisième espèce », qui ne figure pas dans le tableau, et qui n'était pas non plus présente à la table imaginée de la « demeure naine de mangeurs de patates⁸³ » des Bakroot dans *Vies minuscules* : « la blanche, qu'on appelle aussi la verte », c'est-à-dire l'absinthe, que boit fréquemment le facteur « avant manger ». Cette espèce blanche et verte sera plus encore associée à une autre période du peintre, colorée, « infernale et solaire, jaune de chrome numéro trois », c'est-à-dire la période arlésienne, que Roulin *connaît*, non pas dans sa « théorie » mais directement, puisque ses portraits en sont autant d'exemples. Ainsi, « dans leur cuisine [...] le moujik et sa baba » (p. 47), dans leur « isba du fond d'Arles » (p. 34) « dînaient [...] sous les deux espèces vincentiennes de la patate jaune et du café noir » (p. 48), comme des paysans russes « mangeurs de pommes de terre », mettant au jour une condensation picturale d'une grande complexité.

Par ailleurs, si le narrateur attribue plus souvent dans le récit la figure du « moujik » à Roulin, c'est bien parce qu'il réserve celle du « barine » à Van Gogh, comme l'atteste l'exemple suivant, où il note que sur ses portraits

[Roulin] est toujours ce moujik dévoué, rouspéteur, qui conduit le traîneau de son barine avec des prières fortes et des demi-blasphèmes, en faisant tinter les petits grelots : et alors ce seigneur pâlichon emmitoufflé derrière, dans l'astrakan avec sa barbe rousse, c'est Van Gogh, riche par hasard et par nature taciturne, sous le gros soleil de la Sainte Russie qu'il ne peint pas. (p. 13)

Le traîneau qui sert ici à illustrer la relation moujik/barine participe d'ailleurs aussi d'un imaginaire russe, où la troïka du courrier et la clochette du chasseur font partie intégrante de ce pays de légende. Cela dit, la figure du « barine » accolée à Van Gogh le suivra jusqu'à la fin du récit, alors que le narrateur explique que Roulin ne reçut pas du peintre des lettres d'Auvers, « car le barine alors était trop emballé vers sa fin, son traîneau sans moujik cavalant vers les polders du début, les tombes de Zundert » (p. 17). L'image des « polders du

⁸² Sur la périodisation de l'œuvre de Van Gogh, voir chapitre 1, « Les "patates naines" d'un "Brabant de légende" ».

⁸³ P. Michon, *Vies minuscules*, op. cit., p. 130.

début », c'est-à-dire de la Hollande, et celle des « tombes de Zundert », qui fait allusion au lieu de repos des frères Van Gogh, se joignent ainsi à la figure du « barine » pour évoquer la mort du peintre. Il faudra attendre de même la mort du facteur pour que Van Gogh puisse retrouver celui qui conduisait de son vivant son traîneau, pour que le barine (Van Gogh) puisse retrouver son moujik (Roulin) : « et tout à coup il [Roulin] est mort, aussitôt ailleurs il conduit son barine dans des champs de dahlias, quand ils passent près de vous on entend tinter les petits grelots. » (p. 72) La relation moujik/barine se poursuit ainsi alors que le narrateur les imagine dans l'au-delà traînant « dans des champs de dahlias », dans un « ailleurs » qui prend les motifs floraux des toiles du peintre.

Permettant de déplacer les relations conducteur/passager sur celles de père/fils, frère/frère, peintre/modèle, devant/derrière, relations qui sont toutes dans le récit ponctuellement interchangeable, le traîneau russe est en ce sens un pivot relationnel, qui peut à tout moment renverser ses pôles, confondre les rôles. Car, comme nous le rappelle le narrateur, pour Théo, Van Gogh « était en quelque façon son barine à lui aussi » (p. 18), et de même « le facteur Roulin peut conduire un traîneau — [mais] pourrait aussi bien être derrière. Boyard moins distingué, plus rustique que le rouquin » (p. 13-14). Et si Van Gogh est bien le *Fils* symbolique de Roulin, avons-nous envie d'ajouter, il pourrait aussi bien être son *Père*. Imprécision d'un « avoir l'air » qui donne au final aux portraits de Roulin « un brin d'apparence » (p. 27), sous la forme d'une figure de « moujik » prête à tout moment à se renverser en celle d'un « barine », d'un facteur russe à l'air indécis.

Entre barbe et couronne : la « seconde peau » de Roulin

Si les précédents exemples laissent entrevoir que Roulin aurait pu être un seigneur, un « barine », mais que dans cette éventualité il aurait tout de même été « moins distingué, plus rustique » (p. 14) que Van Gogh, le narrateur revêtira ailleurs les portraits du facteur d'une fibre plus noble et autoritaire. Et ce sera par le biais du vêtement que le narrateur investira dans un premier temps Roulin d'un certain pouvoir, alors qu'il décrira « cette seconde peau liturgique qu'on lui voit, dalmatique ou pschent, dans les enceintes sacrées de Boston ou New York » (p. 22). Cette « seconde peau liturgique » que présente le narrateur est ici frappée

d'une hésitation que marque la conjonction « ou », qui à la fois unit les éléments et les oppose, spécifiant avec ambiguïté la nature du vêtement liturgique, lequel est soit « dalmatique » (tenue réservée aux diacres) ou « pschent » (coiffure des pharaons formée d'une double couronne). Si le vêtement dalmatique s'insère dans une certaine continuité, par sa référence catholique, avec les images des sujets d'icônes et de la sainte famille, la caractéristique « pschent » accolée ici au portrait du facteur nous semble quant à elle mériter une attention particulière.

Renvoyant plus généralement à l'imaginaire de l'Égypte ancienne, la couronne pschent du roi égyptien que substitue le narrateur à sa simple casquette d'employé des Postes fait non seulement de Roulin un pharaon couronné, mais en vient à « égyptiser » ses représentations et les lieux dans lesquels elles s'insèrent. Ainsi, tandis que le mot « pschent » affabule spécifiquement Roulin d'une double couronne, l'image plus globale de la seconde peau liturgique du pharaon pourrait aussi transformer la barbe rousse du facteur en une « barbe postiche », accessoire symbolisant la royauté que l'on fixait systématiquement au menton du pharaon lors des cérémonies (Figures 54 et 55). Une certaine similitude dans les attributs (chapeau et barbe) des sujets représentés est peut-être ce qui a poussé le narrateur à « égyptiser » les portraits de Roulin, et à voir en lui, tel qu'il est « exposé dans les enceintes sacrées de Boston ou New York » (p. 22), un pharaon tel qu'il est représenté aussi dans ces enceintes sacrées que sont les pyramides.

Cela dit, si le facteur devient par le portrait un roi-pharaon, le narrateur multipliera conséquemment les allusions égyptiennes aux divers lieux que fréquente Roulin. Par exemple, l'église de son quartier, la Vieille Charité, prendra de la sorte des airs de pyramide : « le soleil ruisselait en face sur la Vieille Charité comme sur un flanc de pyramide » (p. 63). De même, la demeure des Roulin, et plus particulièrement leur cuisine dans laquelle un portrait de Roulin que lui a offert Van Gogh est exposé, sera décrite comme une pyramide : on regardait « sa cuisine, comme d'en bas on considère quelque chose d'énorme et de très vieux, les pyramides d'Égypte » (p. 52). Lieu de repos du pharaon Roulin, mais aussi lieu d'exposition d'un de ses portraits, la cuisine-musée des Roulin se transforme ainsi en pyramide, recelant dans ses murs « très vieux » un univers qui plus sûrement les dépasse :

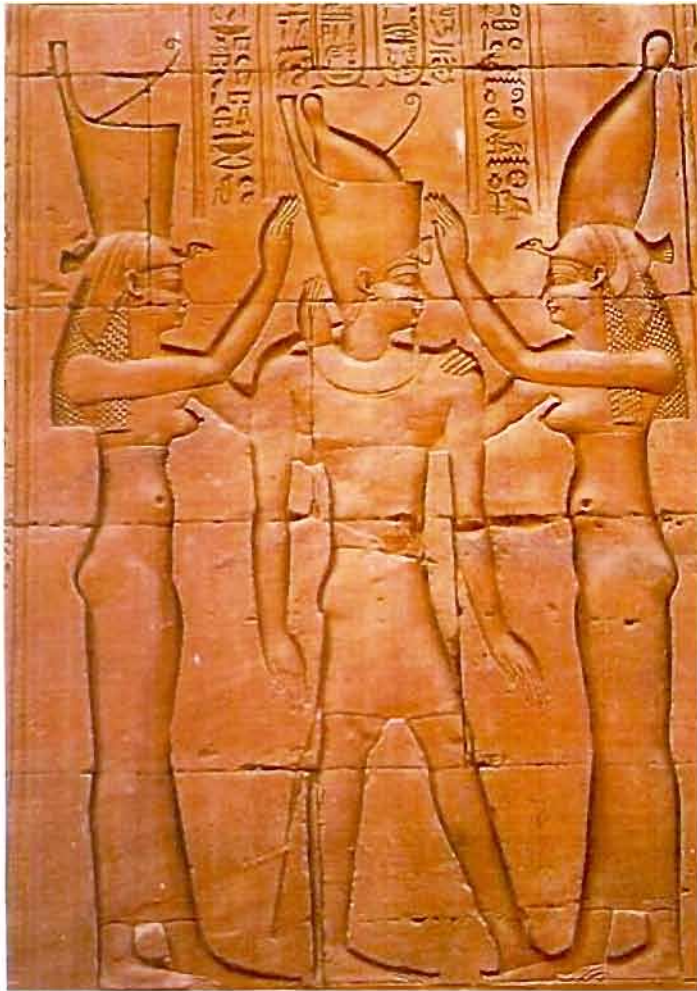


Figure 54 Les déesses Nekhbet et Oudjet remettant la double couronne au pharaon Ptolémée IX, 237-57 av. J.-C., bas-relief, Tell el-Balamoûn, Temple d'Edfou.



Figure 55 La reine Hatchepsout, portant le pschent et la barbe postiche, 1478-1458 av. J.-C., sculpture, Deir el-Bahari, Temple d'Hatchepsout.

celui des débuts de la création du mythe de Van Gogh⁸⁴, et surtout, celui des débuts de l'art en Égypte. Cette idée du lieu d'origine de l'art est notamment suggérée par la narration lorsqu'elle présente le facteur au port, observant l'horizon :

la mer est ouverte au-delà des quais de la Joliette, et tout droit de l'autre côté c'est l'Égypte, d'où vinrent les arts et les marchands, la peste, où il y a des tours aussi hautes que celles de Manhattan, avec dans leurs sous-sols cadenassés des rois en cendres dans l'or, de l'or, comme partout sous les tours. (p. 45)

Cadenassés comme « des rois en cendres dans l'or », « toiles perchées » dans « des tours aussi hautes que celles de Manhattan » (p. 72) sont ainsi selon le narrateur les portraits de Roulin. Car de l'Égypte sont venus les arts, mais aussi les « marchands, la peste », nous rappelle le récit, qui « cadenassent » par la loi du marché les œuvres en les réservant à ceux qui brassent de l'or dans les tours boursières; et c'est bien ce que rappelle aussi la seconde peau cérémoniale pschent de Roulin, évoquant par son lieu d'origine les débuts de ces mystérieuses lois du marché.

Par ailleurs, à la barbe de Roulin qui pouvait dans le précédent exemple rappeler la barbe postiche pharaonique, le narrateur adjoindra dans le récit une autre caractéristique, qui renforcera la volonté de faire du facteur non plus un simple travailleur mais un dirigeant, celle du *satrape*. Voici comment la narration décrit un de ses portraits : « là, c'est plutôt un satrape avec la barbe d'Assur, carrée, brutale, mais il est las de tout ce sang versé, on sent bien que ses yeux si ouverts voudraient se fermer, son âme se rendre, son regard s'inverser dans tout ce jaune qui est derrière lui » (p. 13). Mentionnons d'abord qu'à la difficulté première d'identifier précisément le portrait du « satrape » en question s'ajoute l'indice de « ce jaune qui est derrière lui », qui nous donne à penser qu'il s'agirait ici du portrait de la figure 32 qui, au contraire des autres portraits du facteur le montrant sur un fond bleu (Figures 27 et 31) ou fleuri (Figures 33 à 35), affiche clairement un arrière-plan de couleur jaune⁸⁵. De plus, ce portrait de Roulin au fond jaune, dont il est vrai que les lignes sont plus

⁸⁴ C'est en effet dans la cuisine des Roulin que le portrait légué par Van Gogh à Roulin sera donné par le facteur à un mystérieux marchand d'art, qui le mettra au fait de l'intérêt que commence maintenant à porter la critique à son ami le peintre, qui n'avait connu du temps d'Arles aucun succès.

⁸⁵ Certains pourraient peut-être argumenter que l'arrière-plan du tableau de la figure 35 est aussi « jaunâtre », bien qu'il soit à nos yeux davantage « verdâtre » et comporte surtout un motif floral, que

abruptes, les couleurs en aplat plus marquées que dans les autres tableaux du facteur, notamment dans le rendu de la barbe, pourrait bien être celui qu'oppose ailleurs le narrateur à d'autres portraits de Roulin, lorsqu'il dit qu'on « reconnaissait partout sa barbe trop verte ou trop bouclée, ici raide comme la justice au contraire ». Le contraste de la barbe « bouclée » de la majorité des portraits de Roulin, et plus particulièrement des portraits au fond fleuri, et de la barbe, « ici raide », est probablement ce qui a initié la comparaison de ce tableau du facteur à la figure d'Assur, dont le narrateur dit qu'il a comme lui la barbe « carrée, brutale », particularité qu'attestent d'ailleurs les différentes représentations des rois assyriens de l'époque (la figure 56 en est un exemple).

Ce portrait de Roulin en satrape, réitéré ailleurs par le narrateur qui le voit avec une « barbe de jeune satrape » (p. 22) qui « apparaît en plein, assyrienne » (p. 56), associe de la sorte le facteur à la figure d'Assur, qui incarnait, dans cet ancien empire au nord de la Mésopotamie qu'est l'Assyrie, la divinité de la ville d'Assur, que représentait le roi. La caractéristique assyrienne dont le narrateur investit la barbe de Roulin se déplacera ailleurs sur son caractère, qui deviendra aussi, dans la lignée du peuple assyrien dont on retient la puissance de l'armée et les exploits militaires, celui d'un *satrape*. Toutefois, à l'habitude de la narration qui préfère à la fixité des références des allusions mouvantes qui font et défont le sens au gré des images qu'elles entremêlent, le portrait de Roulin en satrape est contradictoire : si le facteur est décrit comme un despote puissant, il y a un « mais » : « là, c'est plutôt un satrape, [...] *mais* il est las de tout ce sang versé, on sent bien que ses yeux si ouverts voudraient se fermer, son âme se rendre, son regard s'inverser dans tout ce jaune qui est derrière lui » (p. 13, nous soulignons). Ainsi, le facteur a la barbe d'un satrape, *mais* ses yeux trahissent pour le narrateur une autre nature, plus pacifique, empêchant du coup le lecteur d'associer trop rigidement le facteur à un prince tyrannique. La conjonction « mais », qui traduit un rapport d'*opposition* entre les éléments coordonnés, se joint dans le récit à la récurrente conjonction « ou », caractérisée quant à elle par sa double nature d'union et d'exclusion. Dans la phrase suivante par exemple : « il avait l'air d'un Russe, *mais* Van Gogh ne précise pas *si* c'était moujik *ou* barine » (p. 12, nous soulignons), le narrateur émet

le narrateur a autrement l'habitude de décrire lorsqu'il évoque ces portraits de Roulin (voir à ce sujet la note 48).

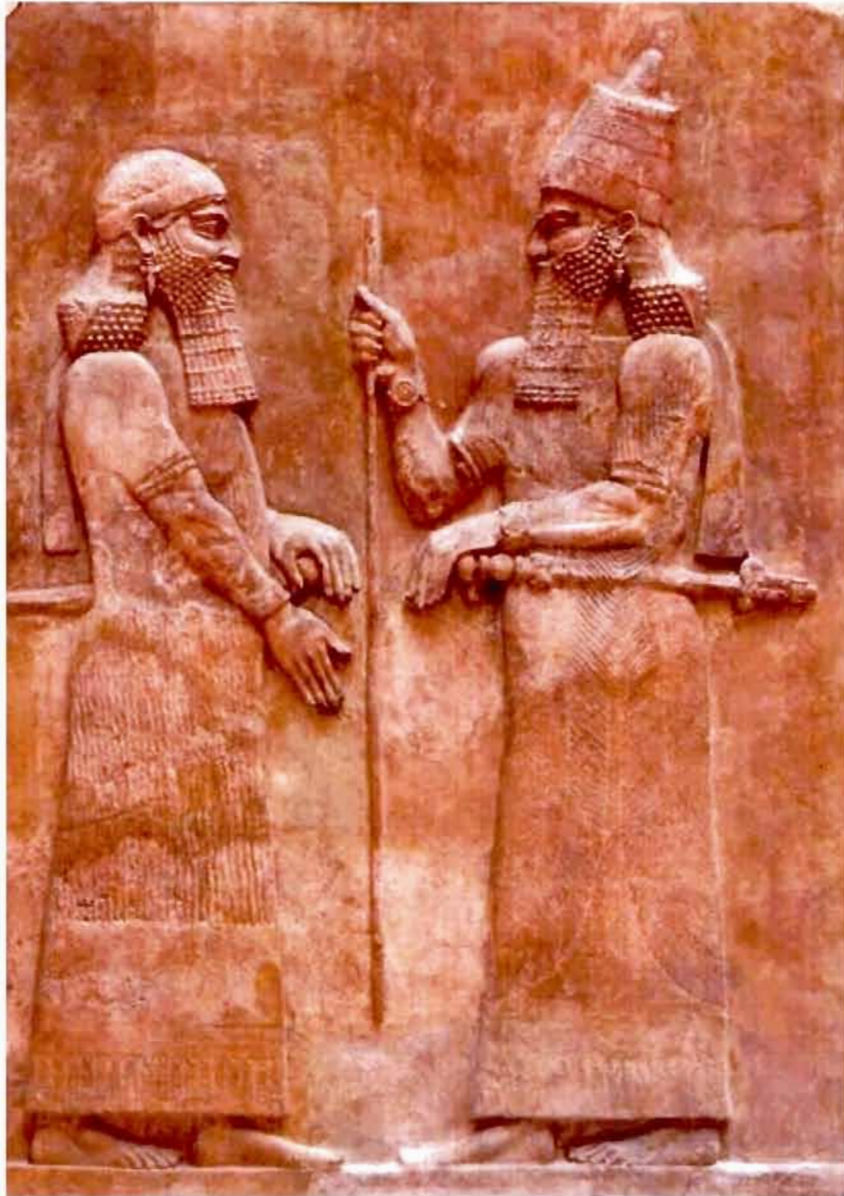


Figure 56 *Le roi Sargon II et un dignitaire*, bas-relief du mur L du palais de Sargon II à Dur Sharrukin en Assyrie (maintenant Khorsabad en Iraq), entre 713–716 av. J.-C., h. 330 cm, l. 230 cm, prof. 33 cm, Paris, Musée du Louvre.

d'abord un commentaire sur un tableau (« il avait l'air d'un Russe »), puis un « mais » vient opposer à son commentaire premier une autre donnée (« *mais* Van Gogh ne précise pas... »), que suit la conjonction « si » introduisant une proposition subordonnée qui exprime une interrogation directe (« *si* c'était... »), interrogation dont le narrateur laissera finalement entrevoir par le « ou » les réponses possibles (« moujik *ou* barine »). Le « mais » participe ainsi tout autant que le « ou » à créer des énoncés où le caractère contradictoire des portraits observés par le narrateur peut se dégager au gré des descriptions.

De même, la narration hésite plus loin sur la caractéristique à accoler à l'« œil » de Roulin, hésitation qui suit d'ailleurs la proposition qui faisait mention de l'opposition entre sa barbe bouclée et sa barbe raide : on « reconnaissait sa barbe trop verte ou trop bouclée, ici raide comme la justice au contraire, son œil satrape ou saint » (p. 36). Ainsi, la contradiction entre le rendu de la barbe, soit la « boucle » qui donne à voir spécifiquement dans la « barbe fleurie » des sujets d'icône (souvenons-nous d'« Abbacyr qui mêle sa barbe fleurie aux fleurs des cieux » [p. 13]), soit la « raideur » qu'il associe au satrape, marque aussi la différence dans le rendu de deux groupes de tableaux, ceux qui représentent Roulin sur un fond fleuri et celui qui le montre sur un fond jaune. Cette opposition boucle/raideur, fond fleuri/fond jaune en vient de cette façon à évoquer plus généralement le groupe antinomique saint/satrape, qui caractérise l'œil du facteur, qui est conséquemment, selon les portraits que le narrateur observe, « satrape ou saint ». Toutefois, si la narration est indécise sur le caractère « satrape ou saint » de l'œil de Roulin, elle affirmera ailleurs, par le biais d'un « mais » qui viendra encore une fois brouiller les cartes : « *Mais partout* il a [...] cet œil guilleret et abruti qu'on devine aux petits personnages de romans russes *hésitant toujours* entre le Père céleste et la bouteille d'ici-bas, dans une casuistique sommaire les *concilient, de l'une à l'Autre venant, sans façon les échangeant* » (p. 13, nous soulignons). Ainsi, l'œil de Roulin serait parfois « satrape ou saint », mais partout « guilleret et abruti » : seulement ce dernier « œil » est celui qu'on devine aux petits personnages russes qui hésitent entre Dieu et l'alcool, qui parfois les concilient, vont de l'un à l'autre, les échangeant. Cela revient à dire que l'« œil guilleret et abruti » de Roulin oscille entre le satrape et le saint, dans un jeu de renvoi qui, comme entre « le Père céleste et la bouteille d'ici-bas », fait s'échanger les caractéristiques du portrait, dans une opposition/réconciliation qui ne peut qu'être contradictoire.

Pharaon couronné, « cadenassé » dans son costume liturgique, peut-être « pschent » comme « des rois en cendres dans l'or »; satrape assyrien, mais qui est « las de tout ce sang versé » et qui préférerait peut-être à la « raideur » de sa barbe de saintes boucles fleuries : ces secondes peaux dont le narrateur revêt certains portraits de Roulin menacent à tout moment de s'inverser, frappées d'une hésitation constitutive qui fait à juste titre douter de leur « apparence ». Entre barbe et couronne, le « mais » et le « ou », l'œil de Dieu et celui que l'on noie dans l'alcool, les portraits de Roulin se donnent toujours dans cette riche oscillation représentative, pouvant dans un même mouvement promouvoir un facteur en Dieu ou en puissant despote, et le ramener à un simple statut de « pauvre pêcheur ».

« La cour d'Espagne à l'heure de pointe » : les corps royaux du portrait

Regardons une fois encore en compagnie du narrateur les portraits de Roulin, par le biais d'un des commentaires initiaux qu'il formule, à la première page de *Vie de Joseph Roulin* : « on croit donc connaître les traits qu'il avait cette année-là, à quarante-sept ans, comme on connaît ceux de Louis XIV dans tous ses âges ou d'Innocent en 1650; et sur ses portraits en effet il reste couvert comme un roi, il est assis comme un pape, cela suffit » (p. 11). Que cela nous suffise aussi, en dernière analyse, pour approcher la peinture à la manière de cette description primordiale, qui compare d'emblée le facteur à un roi, Louis XIV, en ceci que Roulin a été représenté « couvert comme un roi », mais à la différence du roi de France qui le fut dans « tous ses âges ». À dix ans (Figure 57) comme à soixante (Figure 58), on « croit donc connaître les traits » de ce roi comme ceux de Roulin à quarante-sept ans, nous dit le narrateur, qui dans le même geste joint aux multiples représentations du Roi Soleil le *Portrait d'Innocent X*, tableau du pape réalisé par Vélasquez en 1650 (Figure 59). Le narrateur retient à son sujet la caractéristique « assise » pour la relier à Roulin, lui-même « assis comme un pape ». Ce qu'« on croit connaître » d'eux — du roi, du pape, de Roulin — dans la précision arrêtée de leur portrait qui fixe leurs traits dans le temps, le narrateur soutient que « cela suffit », que c'est assez pour « connaître » ces sujets, rendant à la connaissance « véritable » son inévitable relativité et son lot d'imprécisions.



Figure 57 Henri Testelin, *Portrait de Louis XIV, roi de France et de Navarre*, 1649, huile sur toile, 238 x 185 cm, Versailles, Musée national du Château.



Figure 58 Hyacinthe Rigaud, *Louis XIV, roi de France*, 1701, huile sur toile, 277 x 194 cm, Paris, Musée du Louvre.



Figure 59 Diego Vélasquez, *Portrait d'Innocent X*, vers 1650, huile sur toile, 141 x 119 cm, Rome, Galleria Doria-Pamphilj.

Si le narrateur nous permet donc dans un premier temps de « connaître » Roulin « comme un roi », « comme un pape », images royales et religieuses qui se répercuteront éventuellement dans d'autres figures associées à Roulin dans le récit (le roi-Pharaon, le roi satrape, le saint, le Père, etc.), ce n'est pas le seul personnage de la *Vie* du facteur que le narrateur « couvrira » pour la cause « comme un roi ». Voyons par exemple comment sera décrit le portrait de Marie Ginoux, propriétaire avec son mari du « *Café de la Gare*, place Lamartine » (p. 27)⁸⁶ :

la mère Ginoux, la belle taulière qui a été peinte avec le petit bonnet de dentelle et le châle noir, la main songeuse et lasse, l'œil *impérieux* et las, peinte *comme peu de reines d'Espagne* le furent, comme si sans trembler *les grands Espagnols* étaient descendus tenir la main du rouquin (p. 27-28, nous soulignons).

Quatre pages plus loin apparaît le titre de la toile en question (*L'Arlésienne*, comme sont intitulés à juste titre tous les portraits de la taulière d'Arles), assortie du nom complet du modèle (Marie Ginoux), de même qu'une allusion relancée à la royauté espagnole : « Marie Ginoux » (p. 31), « *une reine d'Espagne*, une Arlésienne » (p. 31, nous soulignons). Plus loin, la narration mentionne encore « une Marie Ginoux *impériale* » (p. 68, nous soulignons). Dans le même ordre d'idées, le narrateur affirme que M. Ginoux « aussi fut peint près du billard vide et long, sous ses becs de gaz, en enfer, plus spectre qu'un *roi d'Espagne*, immatériel, insomniaque et blanc » (p. 27-28, nous soulignons). Or, la famille Roulin paraît selon le narrateur appartenir au même royaume, puisqu'ainsi Van Gogh peignit les deux fils du facteur : « Armand-Joseph-Désiré [...] avec la cravate blanche et la veste mimosa, éphèbe et maussade comme un général d'Empire, chic comme un Manet, un milord du Café d'Athènes, *comme un fils d'Espagne* » (p. 34, nous soulignons), et il « peignit aussi le petit *enfant*, le pauvre Camille [...] coiffé d'une casquette de collégien, enveloppé dans *du bleu de roi* » (p. 34, nous soulignons).

S'il apparaît que le récit opère ici un déplacement du caractère « royal » d'abord attribué à Roulin sur d'autres portraits réalisés par Van Gogh, que le narrateur désire signifier que par le portrait Van Gogh leur accorde plus encore l'importance d'une famille royale, le caractère

⁸⁶ Il est à noter que ce *Café de la Gare* a été plus d'une fois représenté par Van Gogh, à l'intérieur comme à l'extérieur: notamment, V. Van Gogh, *Terrasse de café la nuit, place Lamartine*, septembre 1888 (Arles), huile sur toile, 81 x 65,5 cm, Otterlo, Kröller-Müller Museum.

« espagnol » de leur « royauté » demeure toutefois des plus énigmatiques. Quelle est donc cette royauté espagnole à laquelle le narrateur associe ces autres portraits du peintre, et qui sont ces « grands Espagnols [...] descendus tenir la main du rouquin » pour les peindre? Esquissée dans un des premiers renvois, soit le *Portrait d'Innocent X*, la réponse à cette question est d'abord tout historique : le peintre « officiel de la Chambre » d'Espagne que l'histoire de l'art retient pour avoir peint à de multiples reprises l'ensemble de la cour royale sous Philippe IV, d'un infant royal jouant avec son nain au roi en chasseur, et dont le tableau le plus connu reste *Les Ménines*⁸⁷, est bien sûr Diego Vélasquez. Ainsi, le narrateur en vient à dire que si Roulin a été peint comme Vélasquez a peint Innocent X, d'autres modèles de Van Gogh ont été peints comme Vélasquez a peint l'ensemble de la famille royale espagnole. Une série de déplacements de tableaux s'ensuit : *L'Arlésienne* (Figure 60) « comme une reine d'Espagne » (p. 31) se représente comme *La reine Élisabeth d'Espagne* peinte par Vélasquez (Figure 61); M. Ginoux, que l'on voit derrière la table de billard dans *Le Café de nuit* (Figure 62), « plus spectre qu'un roi d'Espagne » (p. 27-28) se transforme en *Philippe IV* (Figure 63); Armand Roulin (Figures 36 et 37) « comme un fils d'Espagne » (p. 34) peut se faire *Don Balthasar Carlos* (Figure 64), et son frère Camille (Figure 38 à 40), « petit infant [...] dans du bleu de roi » (p. 34, nous soulignons) à son tour *L'infant Philippe Prosper* (Figure 65). Comment comprendre cette allusion espagnole, dans un récit se déroulant à Arles et à Marseille, et qui met en scène un peintre hollandais, aux modèles bien français? Car si l'on peut retracer dans la correspondance de Van Gogh les raisons pour lesquelles le narrateur associe Roulin à un « russe », si la casquette de Roulin peut avec imagination se transformer en couronne « pschent », puisqu'elle est avant tout, nous rappelle-t-on, « une couronne parmi d'autres » (p. 23), la hispanisation des représentations de Van Gogh paraît autrement singulière, et ne semble pas tout à fait induite par des caractéristiques propres à ses tableaux.

Pour saisir davantage cette « incarnation d'on ne sait quelle volonté forte qui des hommes fait des princes » (p. 67), il faut plus encore se tourner vers certaines affirmations de Michon en entrevue. Dans un entretien avec Daniel Nadaud, Michon explique que la peinture

⁸⁷ Dans l'ordre, les tableaux de Vélasquez évoqués sont les suivants : *Le prince Balthasar Carlos avec son nain*, 1631, huile sur toile, 128,1 x 102 cm. Boston, Museum of Fine Arts; *Philippe IV en chasseur*, 1633, huile sur toile. 125 x 189 cm. Madrid, Museo del Prado; *Les Ménines*, 1656, huile sur toile. 276 x 318 cm, Madrid, Museo del Prado.



Figure 60 Vincent Van Gogh, *L'Arlésienne (Madame Ginoux)*, février 1890 (Saint-Rémy), huile sur toile, 60 x 50 cm, Rome, Galleria Nazionale d'Arte Moderna.



Figure 61 Diego Vélasquez, *Portrait en pied de la reine Élisabeth d'Espagne*, 1631-1632, New York, collection privée.



Figure 64 Diego Vélasquez, *Don Balthasar Carlos*, vers 1640, huile sur toile, 128,5 x 99 cm, Vienne, Kunsthistorisches Museum.



Figure 65 Diego Vélasquez, *L'infant Philippe Prosper*, 1659, huile sur toile, 128,5 x 99,5 cm, Vienne, Kunsthistorisches Museum.



Figure 62 Vincent Van Gogh, *Le Café de nuit, Place Lamartine, Arles*, septembre 1888 (Arles), huile sur toile, 70 x 89 cm, New Haven (Conn.), Yale University Art Gallery.



Figure 63 Diego Vélasquez, *Philippe IV*, vers 1624-27, huile sur toile, 210 x 102 cm, Madrid, Museo del Prado.

a « plus que cette fonction de support imaginaire⁸⁸ », puisqu'elle agit pour lui en tant que « baromètre intérieur⁸⁹ » lui permettant, par « quelque chose comme *l'intériorisation* de la peinture⁹⁰ », de prendre la mesure du texte qu'il est en train d'écrire : « quand ça marche [le texte], c'est quand dans la vie, dans la rue, tous les êtres m'apparaissent comme s'ils venaient de sortir de la main d'un peintre : tous me semblent d'une beauté ou d'une vérité bouleversante⁹¹ ». Et Michon de poursuivre par le récit d'un épisode des plus inusités :

Une fois, la première fois, au début de la rédaction de *Vies minuscules*, [...] un matin dans un bus, je n'avais pas couché chez moi et je rentrais pour écrire, je repassais en esprit des phrases que j'allais mettre noir sur blanc. Je relève la tête, il y avait une femme en face de moi, ni belle ni laide, ni vieille ni jeune, elle m'est apparue à l'instant avec violence comme un Vélasquez. C'était prodigieux. C'était trop fort, trop plein. J'ai détourné le regard pour y échapper, et debout il y avait un autre Vélasquez avec un attaché-case, et derrière des petits Vélasquez avec des cartables, des princes superbes et des nabotes, toute la cour d'Espagne à l'heure de pointe dans un bus de la ligne A⁹².

Et d'ajouter : « Ce jour-là, je me suis dit que j'écrirais sur les peintres, je leur devais bien ça⁹³. »

Ne serait-ce pas cet épisode vécu par Michon de « la cour d'Espagne à l'heure de pointe dans un bus de la ligne A » qui se voit rejoué ici, gardé en mémoire depuis les *Vies minuscules* comme une « dette » envers la peinture non encore acquittée, faisant de plusieurs personnages rencontrés dans *Vie de Joseph Roulin* et de leurs portraits vangoghiens *des Vélasquez*, dans une sorte de sublimation des sujets des tableaux qui se transforment ainsi en membres de la royauté espagnole? Car ce n'est plus seulement « les gens de la rue » qui deviennent, par « quelque chose comme *l'intériorisation* de la peinture », des sujets de tableaux; ce sont des sujets de tableaux qui deviennent les sujets *d'autres tableaux*, dans quelque chose comme une « sur- *intériorisation* » de la peinture qui se donne à lire par un

⁸⁸ P. Michon, « Entretien avec Pierre Michon », propos recueillis par D. Nadaud, *op. cit.*, repris dans P. Michon, *Le roi vient quand il veut*, *op. cit.*, p. 68.

⁸⁹ *Ibid.*

⁹⁰ *Ibid.*

⁹¹ *Ibid.*

⁹² *Ibid.*

⁹³ *Ibid.*

« désastre d'images⁹⁴ », une multiplication vertigineuse des renvois à la peinture. Peut-être faut-il aussi se rappeler que dans la liste, évoquée en début de chapitre, des portraits qui avaient provoqué à Michon ses « plus grandes émotions muséales⁹⁵ » se trouvait le portrait du facteur Roulin, mais aussi *L'Arlésienne* de Van Gogh, qui est dans le récit le tableau qui se voit le fréquemment associé à la royauté espagnole. Deux portraits qui viennent aussi témoigner à leur manière de cette idée, qui sera développée plus avant dans *Corps du roi*, selon laquelle le roi aurait « deux corps » :

Le roi, on le sait, a deux corps : un corps éternel, dynastique, que le texte intronise et sacre, et qu'on appelle arbitrairement Shakespeare. Joyce, Beckett, ou Bruno, Dante, Vico, Joyce, Beckett, mais qui est le même corps immortel vêtu de défroques provisoires; et il a un autre corps mortel, fonctionnel, relatif, la défroque, qui va à la charogne, qui s'appelle et s'appelle seulement Dante et porte un petit bonnet sur un nez camus, seulement Joyce et alors il a des bagues et l'œil myope, ahuri, seulement Shakespeare et c'est un bon gros rentier à fraise élisabéthaine⁹⁶.

Multiplication des « corps du roi » : une Marie Ginoux royale qui devient *autre* par un portrait de Van Gogh, reine parce qu'on dirait encore qu'elle est représentée tel un portrait de Vélasquez; Joseph Roulin qui accumule ses corps sacrés dans autant de versions de lui-même, donnant à chaque fois à voir à qui l'observe le clignotement de ses corps (saint/satrape, moujik/barine, etc.), arborant au besoin par le portrait le corps « immortel » d'un pape de Vélasquez et inversant au même moment son regard « dans tout ce jaune qui est derrière lui » (p. 13), retournant dans l'arrière-plan rejoindre les « défroques provisoires » de son « corps mortel ». Parce que « les images [...] sont comme le monde du monde⁹⁷ », parce que la peinture redouble les apparences, les sujets des tableaux sont dans le récit comme ces rois dont on dit qu'ils ont deux corps : un que le tableau sublime dans toute sa royauté affichée; un autre que le temps détruit, « mortel, fonctionnel, relatif », mais auquel le

⁹⁴ Laurent Jenny, « Pierre Michon : éloge de la phrase ». *L'Oeil de la lettre*, dossier Pierre Michon de la librairie Les Temps modernes, Orléans, 25 février 1994, pagination inconnue.

⁹⁵ *Ibid.*, p. 65.

⁹⁶ P. Michon. *Corps du roi*, Lagrasse, Éditions Verdier, 2002. p. 13-14.

⁹⁷ P. Michon. « L'Oeil de la lettre », *op. cit.*, repris dans P. Michon. *Le roi vient quand il veut*, *op. cit.*, p. 104.

narrateur accorde tout de même une importance, pour montrer à juste titre l'écart « royal » qui subsistera toujours entre un sujet et sa représentation⁹⁸.

La contingence du portrait

Que *peut* donc, au final, le « portrait » comme forme de représentation? « Que faire de lui? » (p. 12) demande le narrateur à propos de Joseph Roulin dont il regarde les « portraits contradictoires » (*ibid.*). La définition du portrait que donne Michon en entretien propose à ce sujet une piste intéressante :

Le portrait — la représentation d'un homme par son semblable, sans volonté d'idéalisation préalable, *plongé dans la contingence*, c'est-à-dire vêtu comme on l'est en son temps, *porteur d'attributs* qui le situent socialement, de rides qui le situent dans le cours de la vie, d'états d'âme, de vanité nécessairement — le portrait me semble depuis longtemps la forme la plus achevée, *la plus fragile*, la plus émouvante du grand art d'Occident⁹⁹.

Les portraits de Roulin par Van Gogh tels que les décrit le narrateur semblent entrer aisément dans cette « définition du portrait ». On y voit Roulin « avec ses attributs, la casquette et la barbe, les bras bleus » (p. 35) et arborer une certaine « fragilité », car ce qui se donne sur la toile menace à tout moment de s'inverser en son contraire. Mais c'est plus encore la « contingence » de cette forme de représentation, soit le caractère de ce qui est « accidentel », « conditionnel », les contingences étant ces « choses qui peuvent changer, qui n'ont pas une

⁹⁸ Il faudrait encore ajouter que ces allusions à Vélasquez dans *Vie de Joseph Roulin* (1988) préfigurent en quelque sorte le choix du tableau qui ornera la couverture de l'édition format poche de *Vies minuscules* (1996), soit *L'apôtre saint Thomas*. Comme les Ginoux et les Roulin qui deviennent ici des sujets vélasquéziens, c'est le narrateur des *Vies* qui le deviendra à son tour, quelque huit années plus tard, alors que Michon fera du *saint Thomas* de Vélasquez « l'image même de la voix qui parle dans les *Vies* » (P. Michon, « Un auteur majuscule », entretien avec Thierry Bayle, *Magazine littéraire*, n° 353, avril 1997, p. 99) (voir Introduction). Cette précision nous permet de contextualiser le choix de ce dernier tableau, qui s'inscrit dans la lignée d'une allusion espagnole qui débute par un épisode « à l'heure de pointe dans un bus de la ligne A », qui date du « début de la rédaction des *Vies* » (avant 1984), se poursuit par la sublimation royale des portraits opérée dans *Vie de Joseph Roulin* (1988), et se termine par le *saint Thomas* qui sera choisi comme couverture des *Vies* (1991). Ainsi, cette couverture de 1991 apposée sur le récit de 1984 témoigne en quelque sorte de la réunion après-coup de l'épisode déclencheur et de son dernier aboutissant, bouclant chez Michon la boucle de ces descendants vélasquéziens.

⁹⁹ P. Michon, « Entretien avec Pierre Michon », propos recueillis par D. Nadaud, *op. cit.*, repris dans P. Michon, *Le roi vient quand il veut. op. cit.*, p. 64; nous soulignons.

importance capitale¹⁰⁰ », qui nous intéresse ici. Michon explicite ainsi ce caractère « étonnant » qu'il attribue au portrait :

Ce qui est étonnant dans le portrait, c'est qu'il nous *donne à connaître* l'homme, tel homme, dans la *contingence* dont je parlais, mais si c'est un grand portrait il nous donne à voir une sorte de *contingence généralisée* : les plus beaux sont ceux où l'homme *se défait, se dénoue, disparaît dans un reflet, une collerette, un pourpoint, un décor, un sourire, un air* — quand on se dit que c'est aussi bien le temps qui passe ou le temps qu'il fait que le peintre a peint, dans le même mouvement qu'il a peint cet homme-là, cette femme-là¹⁰¹.

Comme Rémi Bakroot qui, dans *Vies minuscules*, s'efface dans la « collerette à l'espagnole¹⁰² » d'un comte de tableau, comme Augustine Roulin dont on voit les *mains* priant ou berçant, les représentations peintes de Roulin le « donne à connaître » dans cette « sorte de contingence généralisée » : ses portraits sont bien dans le récit ceux qui se défont pour disparaître dans une *barbe*, « bouclée ou raide », « sainte ou satrape »; ceux qui se dénouent dans *la grande vareuse des Postes*, « seconde peau liturgique, dalmatique ou pschent » (p. 22), dans ce costume bleu où on voit encore le facteur « couvert comme un roi » (p. 11); dans un *nom*, compliqué comme des sujets d'icône et saint comme une Autre famille; dans une *casquette*, sainte ou pschent, mais qui fait toujours figure d'une « couronne parmi d'autres » (p. 23). Dans la contingence, Roulin disparaît encore dans une *pose*, assise, comme s'est assis jadis un pape devant un grand peintre espagnol; dans un *œil*, russe, « guilleret et abruti » (p. 13), mais dont on ne sait jamais s'il est tout à fait satrape ou saint; tantôt dans une *tempe*, celle qui, « effleurée par l'ivresse » (p. 35), relie le facteur au grand-père du narrateur; aussi dans un *air*, toujours russe, mais qui hésite sans cesse entre celui d'un moujik et d'un barine, entre celui d'un mangeur de pomme de terre et d'un prince républicain; et encore dans un *fond*, fleuri ou jaune, et où le portrait dans toute sa contingence promet à tout coup de se perdre dans un détail, et d'ainsi « disparaître ».

Par l'entremise de la multiplicité des portraits qui donnent à voir au narrateur autant de facettes contradictoires de Roulin, et qui lui permettent du coup de déjouer les discours unifiés et standardisés d'une « vie dorée » et d'une légende muséale, la longue note en bas de tableau que constitue *Vie de Joseph Roulin* aura réussi à montrer le facteur dans *toute sa*

¹⁰⁰ *Le grand Robert de la langue française, op. cit.*, vol. 2, p. 514.

¹⁰¹ *Ibid.*, p. 64-65; nous soulignons.

¹⁰² P. Michon. *Vies minuscules, op. cit.*, p. 102.

contingence, puisqu'il n'est enfin pour le narrateur *que contingence*. Et c'est bien parce que la « scansion vaine, despotique et sourde qui soutient ce qu'on écrit, l'alimente, l'épuise [...] [est] tout à fait *arbitraire*, comme d'habitude » (p. 14-15), que le langage est aussi chez Michon plongé à sa manière dans la contingence, dans le « conditionnel » d'une incertitude quant à un lien clair et déterminé entre les mots et les choses, d'une hésitation sans cesse rejouée sur la manière de discourir du « monde » et du « monde du monde », marquée au détour par un « ou », un « mais », qu'elle pourra nous présenter Roulin sans qu'il ne se fixe dans une image référentielle qui aurait la prétention d'atteindre à la vérité dernière de sa représentation. À la question du narrateur « que faire de lui? », qui pourrait aussi bien être « quel temps fait-il? », le récit offre de multiples réponses, poursuivant une quête picturale bien amorcée dans *Vies minuscules*, et qui s'affiche ici, par un détour par les « quatre ou cinq » portraits d'un facteur arlésien.

CONCLUSION

LE LEGS D'ACHILLE

Non, nous ne lisons pas, moi pas plus que les autres.
C'est un poème que nous écrivons, chacun à notre
manière, sous nos calottes de soie, comme jadis on le
faisait autour des beaux canevas de Troie et de la Grèce.

Pierre Michon, *Rimbaud le fils*¹

Frappé d'une ineffable douleur à la suite de la mort de son ami Patrocle, assassiné par le prince troyen Hector alors que, trop tôt peut-être, il l'avait laissé prendre sa place à la tête des Myrmidons, Achille prépare sa vengeance. Il envoie sa mère, la déesse Thétis, chez Héphaïstos, afin que ce dernier lui forge de nouvelles armes divines « telles que, si nombreux que soient ceux des humains qui les apercevront, tous en seront dans l'admiration² ». Nous sommes au chant XVIII de l'*Iliade* d'Homère, et le bouclier extraordinaire que façonnera le maître forgeron pour le guerrier vengeur s'apprête à être minutieusement décrit :

Il fabriqua d'abord un bouclier large et fort, qu'il orna de partout [...]. Le corps du bouclier était formé de cinq lames; avec un art savant, il couvrit sa surface de riches décorations. Il y représenta la terre, le ciel, la mer, l'infatigable soleil et la lune en son plein. Il y représenta toutes les constellations dont le ciel se couronne : les Pléiades, les Hyades, le vigoureux Orion, l'Ourse [...]. Il y représenta deux villes, deux belles villes où habitaient des hommes doués de la parole. Dans l'une figurait des noces et des festins. [...] Autour de l'autre ville étaient campées deux armées de guerriers qui brillaient sous leurs armes. [...] Le très illustre Boïeux représenta aussi un pâturage dans une belle vallée, un vaste pacage pour les blanches brebis, des étables, des huttes [...]. Enfin, il y représenta la force puissante du fleuve Océan, sur l'extrême bord du pourtour bouclier solidement ouvert³.

¹ Pierre Michon, *Rimbaud le fils*, coll. « Folio », Paris, Gallimard, 1993 (1991), p. 74.

² Homère, *L'Iliade*, trad. de Mario Meunier, Paris, Éditions Albin Michel, 1956, p. 395.

³ *Ibid.*, p. 395-400.

Ce bouclier d'Achille, forgé en cinq lames au cœur de la guerre de Troie, se trouvera au centre de plusieurs autres conflits à travers les siècles, non plus à cause de la trop grande beauté d'une femme, mais en raison de questions théoriques, notamment celles qui opposèrent, à partir de la fin du XVII^e siècle, les Anciens et les Modernes. Tandis que certains Modernes iront jusqu'à douter de l'existence même d'Homère, le bouclier se fera l'arme des Anciens, qui entendent prouver, par la vraisemblance de la description du bouclier, sa réelle existence et, partant, celle du poète. Des artistes, tant au XVII^e qu'au XX^e siècle, s'attarderont ainsi à restituer l'*imago mundi* que figurait le bouclier d'Achille (voir Figures 66 et 67), rejouant chaque fois l'impossibilité de penser un objet d'art autrement qu'à partir de notions d'imitation, de figuration, d'identité et de ressemblance.

Si les critiques s'entendent aujourd'hui pour dire que le bouclier d'Achille n'a vraisemblablement jamais existé et qu'Homère a « inventé » cet objet par le biais d'une description « fictive », ce qui fera d'ailleurs de celle-ci la première *ekphrasis*, comprise dans son sens moderne de description littéraire d'une œuvre d'art, réelle ou *imaginaire*, on pourrait encore se demander si ce consensus critique clôt véritablement la question ou s'il ne la repose pas en d'autres termes. Car en imaginant un instant qu'Homère ait décrit dans l'*Illiade* un bouclier « réel », ayant « historiquement » appartenu à un guerrier nommé Achille, sa description n'aurait pas davantage pu se porter garante de la « réalité » de l'objet en question, d'une « vérité » historique que l'on pourrait extraire, intacte, et « traduire » sans intermédiaire dans une autre forme, estampe ou bas-relief aux allures antiques. Et c'est précisément cela que nous rappelle le narrateur de *Rimbaud le fils* lorsqu'il affirme que « nous ne lisons pas, [...] pas plus que les autres », que « [c]'est un poème que nous écrivons, chacun à notre manière, sous nos calottes de soie, comme jadis on le faisait autour des beaux canevas de Troie et de la Grèce⁴ ». Cet appel aux débuts d'une tradition interprétative qui s'est fait la main « autour des beaux canevas » antiques, aux origines d'une première pensée de l'art, et qui est l'occasion pour le narrateur d'opposer ces deux activités que sont la lecture et l'écriture, met en lumière ce que les premiers « lecteurs » d'Homère n'auraient pas saisi : Homère, au XVIII^e chant de l'*Illiade* décrivant le bouclier d'Achille forgé par Héphaëstos, *ne*

⁴ P. Michon, *Rimbaud le fils. op. cit.*, p. 74.

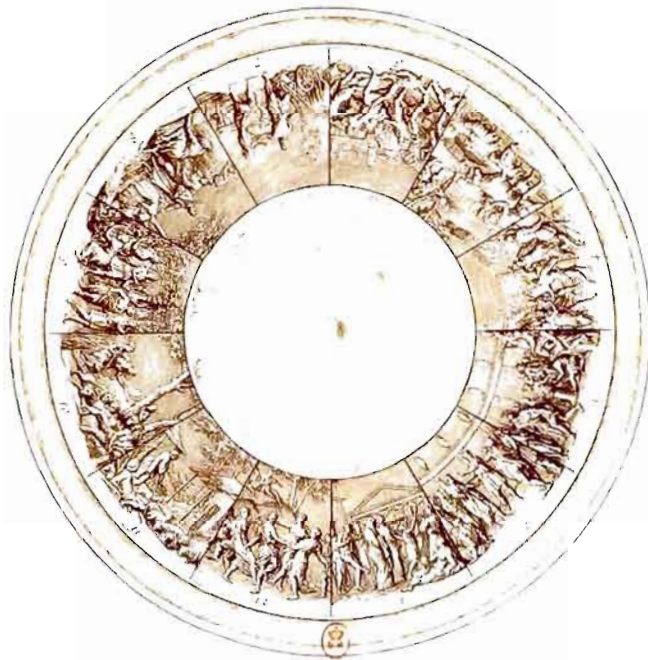


Figure 66 Charles Nicolas Cochin, d'après Nicolas Vleughels, *Bouclier d'Achille tel qu'il est décrit dans Homère Iliade L.18*, eau forte publiée dans Jean Boivin, *Apologie d'Homère et Bouclier d'Achille*, Paris, Jouenne, 1715.



Figure 67 Antoine Quatremère de Quincy, *Le Bouclier d'Achille d'après la description d'Homère*, estampe, 1809, publiée dans Antoine Quatremère de Quincy, *Le Jupiter olympien, ou l'Art de la sculpture antique considérée sous un nouveau point de vue...*, Paris, de Bure frères, 1815, Planche II.

lisait pas. Ni le sophiste Lucien, au II^e siècle, discutant de *La calomnie*, toile célèbre d'Apelle d'Ephèse; ni à sa suite Philostrate dans ses *Eikones*, présentant les œuvres peintes qui composaient sa « galerie »; ni tous ces « autres » qui par leurs descriptions de tableaux marqueront l'héritage ekphrastique. Autour des beaux canevas de Troie et de la Grèce, ils ne lisent pas, « pas plus que les autres »; *ils écrivent des poèmes*, chantent des boucliers, comme le narrateur de *Vies minuscules* chantera des siècles plus tard les armes de Rémi Bakroot, son « épée tolédane » « comme de deuxième main⁵ », autour d'un tableau du Greco. Et c'est peut-être bien cette lecture impossible des objets du monde, cette lecture qui ne peut être que « défectueuse⁶ », « matoise et mauvaise, interprétative⁷ », qui pousse Michon, à la suite d'Homère et de tant d'autres après lui, à écrire — à écrire *autour des tableaux*.

Le retour d'Achille

Achille se vengea, fit d'autres colères puis mourut de la manière que l'on connaît. Ses armes, que se disputèrent Ajax et Ulysse, furent remportées par ce dernier, qui les offrit plus tard à Néoptolème, le fils d'Achille, dans un épisode qu'Homère ne raconte pas⁸. Et contre toute attente, revenu d'entre les morts non plus pour s'entretenir avec Ulysse mais avec les personnages d'une autre mythologie, d'une « mythologie personnelle⁹ », il vint se glisser dans les *Vies minuscules* de Michon sous la forme d'un professeur de latin. Attardons-nous un peu à ce retour tardif d'Achille, dont le destin sera encore une fois lié à la « lecture » des objets du monde. Le narrateur des *Vies*, dans le chapitre « Vies des frères Bakroot », raconte :

Il y avait alors au lycée de G. un professeur de latin considérablement chahuté, et que par anti-phrase sans doute nous nommons Achille. Rien en lui de guerrier ni d'impétueux: de l'ancien prince charmant des Myrmidons il n'avait que la stature et la maîtrise de la langue d'Homère; c'était un vieil homme colossal et disgracié. (p. 104)

⁵ P. Michon, *Vies minuscules*, coll. « Folio ». Paris, Gallimard. 1996 (1984). p. 103. Les références à *Vies minuscules* seront dorénavant indiquées uniquement par leurs numéros de page entre parenthèses.

⁶ *Ibid.*, p. 34.

⁷ P. Michon, *Vie de Joseph Roulin*, Lagrasse. Éditions Verdier. 1988, p. 16.

⁸ La mort d'Achille ainsi que la dispute entre Ajax et Ulysse pour ses armes ne figurent en effet que de manière indirecte dans l'*Odyssée* d'Homère (soit aux chants XI et XXIV). Ces épisodes se trouvent détaillés dans des œuvres postérieures, notamment dans *L'Énéide* de Virgile et dans *Les Métamorphoses* d'Ovide.

⁹ P. Michon, « L'Entretien ». propos recueillis par Catherine Argand. *Lire*, décembre 1998 – janvier 1999, n° 271. p. 38.

Le narrateur ajoute encore qu'Achille, dans la bouche duquel « Virgile [...] désopilait » (p.105), se prit « d'affection pour l'aîné des Bakroot » (p. 108), qui était alors son élève : « Achille aimait Roland Bakroot » (p. 106). Cette « amitié étonnante » (*ibid.*), avant qu'elle ne s'emprenne d'une ambiguïté bien perceptible, notamment par une allusion à Verlaine¹⁰, débuta autour des « livres, ceux que peu à peu Achille se mit à offrir à Roland » (p. 111), armes de séduction savamment choisies. Parmi « de tristes plutarques exténués dont les pages s'envolaient, des exégèses avachies et démodées » qu'il enveloppait pour lui dans un « emballage frais », Achille offrit aussi à son bel élève « des Jules Verne, bien sûr un *Salammbô*, [ainsi qu']un Michelet expurgé et illustré » (*ibid.*). C'est cet ouvrage « illustré » qui nous intéressera ici, en dernière instance, et plus particulièrement l'une de ses images, que le narrateur observa « à maintes reprises au vol par-dessus l'épaule de Roland » (p. 116) et que celui-ci « regardait souvent » (p. 113) :

sur une image nocturne peuplée d'hommes hâves et de bêtes fuyantes dans une forêt spectre, il y avait le pauvre Téméraire de Bourgogne [...], au lendemain de sa dernière bataille perdue après tant d'autres, cadavre parmi les cadavres « tous nus et engelés » et les bannières bourguignonnes, le ci-devant duc et comte à plat ventre dans la glace qui [...] était là depuis deux jours quand ils le cherchèrent et le trouvèrent dans ce grand froid de haute époque du jour des Rois de l'année 1477. et qu'un [...] barbier [...] penché sur ce quartier

¹⁰ De même que plusieurs lecteurs de *l'Iliade* ont prétexté qu'Achille et son jeune acolyte, Patrocle, entretenaient une relation homosexuelle, les liens qui unissent Achille et Roland dans *Vies minuscules* sont équivoques. Le doute sur la nature de leur relation jaillit surtout dans l'extrait suivant : « je les ai vus à pas lents s'éloigner dans une allée forestière, le grand arceau des branches leur faisant là-haut comme un paradis peint, et "sous les arbres pleins d'une gente musique" [...] le vent d'automne qui bougeait leurs manteaux emportait leurs paroles savantes, leur métaphysique un peu ridicule » (p. 111, nous soulignons). Si la mention du « vent d'automne » qui « emporte » pourrait à elle seule nous rappeler de poème classique de Paul Verlaine « Chanson d'automne » : « Les sanglots longs / Des violons / De l'automne [...] / Et je m'en vais / Au vent mauvais / Qui m'emporte » (Paul Verlaine, « Chanson d'automne », *Poèmes saturniens*, Paris, A. Lemerre, 1866, p. 57-58, nous soulignons), le segment de phrase « sous les arbres pleins d'une gente musique », encadré de guillemets, est directement extrait de la dix-septième section d'un poème nommé « Lucien Létinois », du recueil *Amour* (1888) du même auteur : « Âme, te souvient-il, au fond du paradis. [...] / Mon vieux bras dans le tien, nous quittions cet Auteuil / Et, sous les arbres pleins d'une gente musique, / Notre entretien était souvent métaphysique. (Paul Verlaine, « Lucien Létinois », *Amour*, Paris, L. Vanier, 1888, p. 150-151, nous soulignons) Au vers cité s'ajoute l'emprunt des mots « paradis » et « métaphysique », permettant au final de conclure à un renvoi à Verlaine, et plus précisément à ce dernier poème. Faut-il ajouter que c'est en 1878 que Verlaine, alors professeur à Notre-Dame-de-Rethel, fera de Lucien Létinois, un de ses élèves âgé de dix-huit, son amant, avec qui il entretiendra une relation amoureuse jusqu'à ce que ce dernier soit emporté cinq ans plus tard par la typhoïde? Et que le poème « Lucien Létinois » rend compte du deuil de Verlaine?

de boucherie s'écria, ainsi qu'on le pouvait lire en légende de l'image [...] : « Hélas, c'est mon gentil maître ». (p. 112)

Quand le narrateur des *Vies* demande à Roland de lui montrer cette illustration du Téméraire, probablement extraite d'une édition de l'*Histoire de France* de Michelet, dans la lignée de celle figurant dans l'édition de J. Rouff de 1870 (Figure 68)¹¹, de partager avec lui « cette image d'impeccable culbute » (p. 113), Roland accepte et formule à son sujet un « commentaire » :

il accepta, avec un peu de condescendance, lui qui avait lu le texte s'y référant et savait donc de quoi il s'agissait, et même il daigna la commenter en quelques mots d'abord réticents, bourrus et batailleurs, me livrant l'interprétation fantaisiste selon laquelle, à des signes infimes qu'il jugeait pertinents et que l'illustrateur n'avait sûrement pas voulu tels, il croyait pouvoir dire qui étaient les gens [représentés sur l'illustration] (*ibid.*).

Mais la « condescendance » de Roland et son « interprétation fantaisiste » cachent en vain un profond malaise : « il savait tout cela certes, mais tout cela le faisait souffrir [...]. Il y avait dans son exégèse forcenée comme une panique d'interprétation, une douleur *a priori*, la certitude d'errer ou d'omettre, [...] quoi qu'il fût pour qu'on n'en crût rien » (p. 114). L'écart entre l'illustration du Michelet et sa « lecture » prenait pour Roland la forme d'« un ignoble fantassin suisse [...] [qui] se serait dissimulé parmi les glorieuses ombres bourguignonnes » (*ibid.*) et qui se refusait sans cesse à lui. Si Roland « taisait habituellement ses lectures, c'est-à-dire ses impostures » (*ibid.*), il choisira pourtant de montrer au narrateur l'illustration du Téméraire et de se risquer à la lui « lire » : c'est qu'« il y avait là », dans cette image du Michelet offert à Roland par Achille, « épurée et écrite en lettres de noblesse. *une constellation de la vie même*, quand n'y suffisent plus les livres, de la passion même, enfouie, illettrée et très ancienne, de Roland Bakroot. » (*ibid.*, nous soulignons.) « [J]e le sais, pour

¹¹ S'il est fort à parier que la description renvoie ici à une image spécifique d'un Michelet, notamment à cause de la précision de sa légende, le grand nombre d'éditions de l'*Histoire de France*, ou d'ouvrages abrégés qui en sont issus, à partir de 1830, a rendu impossible l'identification de l'illustration décrite dans les *Vies*. La planche de l'édition J. Rouff, bien qu'elle arbore la même légende que l'illustration du Michelet de Roland, en vieux français, ne présente toutefois pas le Téméraire « à plat ventre » et se doit donc d'être écartée. L'expression « tous nus et engelés », qui était entre guillemets dans la description des *Vies*, est quant à elle bel et bien extraite de l'*Histoire de France*, (parfois en vieux français : « tous nuds et engellez », dans l'édition J. Rouff et Cie, 1870, tome III, livre XVII, chap. II, p. 152 ou dans l'édition C. Marpon et E. Flammarion, 1837-1870, tome 8, livre XVII, chap. II, p. 277), ce qui confirmerait que l'extrait et l'illustration auxquelles le narrateur renvoie se trouveraient dans cet ouvrage.



Hélas! dit-il, voyez mon bon seigneur. (P. 152.)

Figure 68 Quesnel et Faizan, illustration de la mort du Téméraire, dans Jules Michelet, *Histoire de la France*, Paris, J. Rouff et Cie, 1870, tome III, livre XVII, chapitre II, p. 145.

être lui » (p. 125), ajoute plus loin le narrateur, se confondant au final avec Roland Bakroot, l'interprète fantasque du Michelet¹².

Nous voici avec cet épisode de nouveau confrontés à la question de la « lecture » qui avait animé les premiers lecteurs d'Homère devant le bouclier d'Achille. Alors que, chez Homère, Achille est celui qui entraînera, par le biais de son bouclier microcosme, les « lecteurs » de l'*Iliade* dans une querelle interprétative, il est chez Michon celui qui offre à un jeune lecteur, double du narrateur, un livre « illustré » dans lequel une image qui est « une constellation de la vie même » provoque chez ce dernier une égale « panique d'interprétation ». Tel serait donc le legs d'Achille, d'Homère à Michon : une querelle ou une panique, qui est toujours une remise en question de la nature des liens à établir entre le langage et les objets du monde, et plus particulièrement entre le langage et les objets d'art, bouclier antique ou illustration nocturne. Il est ce doute, cette « douleur *a priori* » qui ne cesse de se rejouer depuis que les hommes ont un jour commencé de méditer « autour des beaux canevas de Troie et de la Grèce », cette constante relance de la question de la « lecture » et de celle de l'« écriture ».

Et ce legs d'Achille est plus encore ce qui se rejoue chaque fois que Michon se poste à son tour « autour des tableaux », chaque fois que dans ses récits il renvoie, que ce soit dans *Vies minuscules* ou *Vie de Joseph Roulin*, aux représentations peintes d'un facteur arlésien, ou d'un mille-fleurs médiéval dans lequel s'échangent de petits lapins, chaque fois que dans son écriture il intègre, condense, déplace et transforme des tableaux et ce faisant célèbre leur contingence. Il est le moteur même de l'« écriture » de Pierre Michon quand elle se veut précisément « écriture » et non lecture essentialiste, quand elle reconnaît dans le legs d'Achille non pas un cadeau empoisonné mais le plus beau qui soit, puisque la remise en question qu'il permet ouvre le champ des possibles et le dynamise, en rendant les *images du monde* à leur multiplicité signifiante.

¹² Le narrateur se remémorera aussi cette image du Téméraire lorsqu'il verra pour la première fois le corps mort de Rémi Bakroot, le frère de Roland : sa « tunique de suie ardente [...] n'existât plus que pour me rappeler l'armure noire du Téméraire enfin inoffensif, allongé dans Nancy » (p. 132). L'illustration du Michelet s'ajoute ainsi aux autres images issues du Greco, de Courbet et de Van Gogh qui s'entremêlent pour représenter l'enterrement de Rémi.

BIBLIOGRAPHIE

a) Œuvres à l'étude

Michon, Pierre. *Vies minuscules*. Coll. « Folio ». Paris : Gallimard, 1996 (1984), 206 p.

----- *Vie de Joseph Roulin*. Lagrasse : Éditions Verdier, 1988, 65 p.

b) Entretiens de Pierre Michon

Michon, Pierre. « Michon le fils ». Propos recueillis par Xavier Person. *Atlantiques*, n° 66, janvier 1992. Repris dans Pierre Michon, *Le roi vient quand il veut. Propos sur la littérature*. Paris : Éditions Albin Michel, 2007, p. 27-33.

----- « Entretien avec Tristan Hordé ». *Recueil*, n° 21, printemps 1992. Repris dans Pierre Michon, *Le roi vient quand il veut. Propos sur la littérature*. Paris : Éditions Albin Michel, 2007, p. 34-46.

----- « Entretien avec Pierre Michon ». Propos recueillis par Daniel Nadaud. *Interlope la Curieuse*, revue de l'École des beaux-arts de Nantes, n° 5, juin 1992. Repris dans Pierre Michon, *Le roi vient quand il veut. Propos sur la littérature*. Paris : Éditions Albin Michel, 2007, p. 64-74.

----- « Châtelus, Bénévent, Mégara ». Propos recueillis par Michel Jourde et Christophe Musitelli. *Les Inrockuptibles*, n° 46, juin 1993. Repris dans Pierre Michon, *Le roi vient quand il veut. Propos sur la littérature*. Paris : Éditions Albin Michel, 2007, p. 75-98.

----- « L'Oeil de la lettre ». Propos recueillis par Marianne Alphant. Olivet, juillet 1993. Repris dans Pierre Michon, *Le roi vient quand il veut. Propos sur la littérature*. Paris : Éditions Albin Michel, 2007, p. 99-112.

----- « Pierre Michon entre inspiration et désir ». Propos recueillis par Thierry Guichard. *Le Matricule des Anges*, n° 5, décembre 1993 – janvier 1994, pagination inconnue. In *Le Matricule des Anges*. < <http://www.lmda.net/mat/MAT00504.html> >. Consulté le 9 novembre 2007.

----- « Un auteur majuscule ». Propos recueillis par Thierry Bayle. *Magazine littéraire*, n° 353, avril 1997, p. 96-103.

- « L'Entretien ». Propos recueillis par Catherine Argand. *Lire*, décembre 1998 – janvier 1999, n° 271, p. 32-40.
- « Le roman comme superstition ». Propos recueillis par Yaël Pachet. Octobre 2000. In *Remue.net*. <<http://remue.net/cont/michon5yp.html>>. Consulté le 16 août 2007.
- « Une heure avec Pierre Michon ». Propos recueillis par Alain Girard-Daudon. *Encres de Loire*, revue trimestrielle des métiers du livre en Pays de Loire, n° 20, octobre 2001, pagination inconnue. In *Éditions Verdier*. <http://www.editions-verdier.fr/v3/pg-michon_rencontre1.html>. Consulté le 9 novembre 2007.
- « Entretien avec Pierre Michon ». Propos recueillis par Jean-Louis Tallan. Avril 2002. In *HorsPress*, *webzine culturel*. <<http://pagesperso-orange.fr/erato/horspress/michon.htm>>. Consulté le 9 novembre 2007.
- « Entretien avec Yaël Pachet ». In *Pierre Michon, une autolégende*, dossier pour les librairies *Initiales*, sous la direction d'Alain Girard-Daudon, 2003, s. p. In *Initiales : groupement de libraires*, <<http://www.initiales.org/Pierre-Michon-une-autolegende.html>>. Consulté le 13 février 2008.

c) Autres textes cités

- Alberti, Leon-Battista. *De la peinture/De pictura (1435)*. Traduction de Jean Louis Schefer. Coll. « La littérature artistique ». Paris : Macula/Dédale, 1992, 269 p.
- Artaud, Antonin. *Van Gogh le suicidé de la société*. Coll. « L'imaginaire ». Paris : Gallimard, 2001 (1974), 93 p.
- Beckett, Samuel. *Le monde et le pantalon, suivi de « Peintres de l'empêchement »*. Paris : Les Éditions de Minuit, 1990, 59 p.
- Bourneuf, Roland. *La littérature et la peinture*. Coll. « Connaître ». Québec : L'instant même, 1998, 161 p.
- Chabot, Jacques. « Vie de Joseph Roulin : une "vie minuscule" ». In *Pierre Michon, l'écriture absolue. Actes du 1^{er} colloque international Pierre Michon, Musée d'art moderne de Saint-Étienne* (8-10 mars 2001), sous la direction d'Agnès Castiglione. Saint-Étienne : Publications de l'Université de Saint-Étienne, 2002, p. 23-37.
- Cometti, Jean- Pierre. *L'art sans qualités*. Tours : Farrago, 1999, 84 p.
- Coyault, Sylviane. « Les *Illuminations* de Pierre Michon ». In *Pierre Michon entre pinacothèque et bibliothèque. Actes de la journée d'étude organisée à l'Université de*

- Zurich (31 janvier 2002), sous la direction d'Ivan Farron et de Karl Kürtös. Coll. « Variations ». Bern : New York : Peter Lang, 2003, p. 35-55.
- Delenda, Odile. *Vélasquez : peintre religieux*. Préface de Jeannine Baticle. Paris : Cerf; Genève : Éditions du Tricorne, 1993, 157 p.
- Didi-Huberman, Georges. « L'armoire à mémoire ». Chapitre in *Phasmes*. Coll. « Paradoxe ». Paris : Les Éditions de Minuit, 1998, 244 p.
- , *Devant le temps*. Coll. « Critique ». Paris : Les Éditions de Minuit, 2000, 286 p.
- Dominguez Ortiz, Antonio, Julian Gallego et Alfonso E. Perez Sanchez. *Vélasquez*. Paris : Herscher, 1991, 472 p.
- Farge, Arlette. *Le goût de l'archive*. Coll. « La Librairie du XX^e siècle ». Paris : Éditions du Seuil, 1989, 152 p.
- Farron, Ivan. *Pierre Michon : la grâce par les œuvres*. Coll. « Écrivains ». Genève : Éditions Zoé, 2004, 177 p.
- Heinich, Nathalie. *La gloire de Van Gogh : essai d'anthropologie de l'admiration*. Coll. « Critique ». Paris : Les Éditions de Minuit, 1991, 257 p.
- Homère. *L'Iliade*. Traduction nouvelle revue et corrigée de Mario Meunier. Paris : Éditions Albin Michel, 1956, 528 p.
- Jenny, Laurent. « Pierre Michon : éloge de la phrase ». *L'Oeil de la lettre*, dossier Pierre Michon de la librairie Les Temps modernes. Orléans : 25 février 1994, pagination inconnue.
- Jérémie 8 (23). « Plainte du prophète ». In *La Bible*. Paris : Société biblique française et Éditions du Cerf, nouvelle édition revue, 1993, p. 570.
- Kéchichian, Patrick. « Pierre Michon à Aix-en-Provence ». *Le Monde*, 13 février 1998, p. 10.
- La peinture religieuse au XVII^e siècle*. Document produit par le Service culturel et pédagogique du Musée des Beaux-Arts d'Orléans. In *Musées de la région Centre*. <http://www.musees.regioncentre.fr/upload/document/orleansMBA_visites_2.pdf>. Consulté le 12 février 2008.
- Le musée Van Gogh d'Amsterdam*, <www.vangoghmuseum.nl>. Consulté le 5 décembre 2007.
- Luc 15 (11-32). « La parabole du fils retrouvé ». In *La Bible*. Paris : Société biblique française et Éditions du Cerf, nouvelle édition revue, 1993, p. 1534-1535.

- Macé, Gérard. *La Nouvelle revue française*, juillet-août 1988, in *Éditions Verdier*, <<http://www.editions-verdier.fr/v3/œuvre-josephroulin.html>>, consulté le 9 novembre 2007.
- Malraux, André. *Le Musée Imaginaire*. Coll. « Idées-Arts ». Paris : Gallimard, 1965 (1947), 251 p.
- Michelet, Jules. *Histoire de France*. Nouvelle édition revue et augmentée, avec illustrations par Vierge. Tome 8. Paris : Marpon et Flammarion, [1837-1870], 368 p.
- *Histoire de la France*. Tome III. Paris : J. Rouff et Cie, 1870, 424 p.
- Michon, Pierre. *Maîtres et serviteurs*. Lagrasse : Éditions Verdier, 1990, 130 p.
- *Rimbaud le fils*. Coll. « Folio ». Paris : Gallimard, 2005 (1991), 109 p.
- *La Grande Beune*. Lagrasse : Éditions Verdier, 1996, 96 p.
- *Le Roi du bois*. Lagrasse : Éditions Verdier, 1996, 56 p.
- *Trois Auteurs*. Lagrasse : Éditions Verdier, 1997, 96 p.
- *Mythologies d'hiver*. Lagrasse : Éditions Verdier, 1997, 96 p.
- *Abbés*. Lagrasse : Éditions Verdier, 2002, 71 p.
- *Corps du roi*. Lagrasse : Éditions Verdier, 2002, 101 p.
- Morizot, Jacques. *Interfaces. Texte et image : pour prendre du recul vis-à-vis de la sémiotique*. Coll. « Aesthetica ». Rennes : Presses universitaires de Rennes, 2004, 130 p.
- Nagy, Erzsébet. « L'Harmonie du "logos" divin et de l'image dans la littérature et la peinture de l'Orient chrétien médiéval ». In *De la palette à l'écritoire. Actes du Centre d'études du roman et du romanesque, Université de Picardie Jules Verne*, sous la direction de Monique Chefedor. Nantes : Joca seria, 1997, p. 37-46.
- Pastoureau, Michel. *Une histoire symbolique du Moyen-Âge occidental*. Coll. « La Librairie du XX^e siècle ». Paris : Seuil, 2004, 240 p.
- Peinture et couleur dans le monde grec antique*, sous la dir. de Marie Gautheron. ENS-LSH, Section Arts-Histoire des arts, en coll. avec l'Université Paris X – Nanterre et le Musée du Louvre, <http://arts.ens-lsh.fr/peintureancienne/antho/menu1/antho_m1_05.htm>, consulté le 2 avril 2008.

- Ponge, Francis. « Note sur "Les Otages". Peintures de Fautrier ». In *Le Peintre à l'étude*. In *Œuvres complètes*. Paris : Gallimard, 1999, vol. 1, p. 92-115.
- Pommier, Édouard. « Saint Thomas ». Étude réalisée pour le catalogue de l'exposition *Lumières du Siècle d'Or Espagnol*, présentée à la Pinacothèque Nationale de Bologne, Italie (1998), et à la Pinacothèque de l'État de São Paulo, Brésil (1998). In *Virtuale Museum*.
<<http://dcc.unilat.org/VirtualeMuseum/Datas/oeuvre.asp?l=Fr&e=lumieres&o=65>>. Consulté le 12 février 2008.
- Pouchkine, Alexandre. *Œuvres en prose : drames, romans, nouvelles*. Coll. « Classiques slaves ». Lausanne : L'Âge d'homme, 1998, 744 p.
- Pouilloux, Jean-Yves. « Une prose de voyant ». *Critique*, n° 534, novembre 1991, p. 866-873.
- Rembrandt. La lumière de l'ombre*. Site internet de l'exposition des œuvres gravées de Rembrandt organisée par la Fundació Caixa Catalunya, la Biblioteca Nacional de España et la Bibliothèque nationale de France (2005-2007). In *BNF*. <<http://expositions.bnf.fr/rembrandt/>>. Consulté le 23 octobre 2007.
- Rembrandt, *Tout l'œuvre peint de Rembrandt*. Introduction de Jacques Foucart et documentation par Paolo Lecaldano. Coll. « Classiques de l'art ». Paris : Flammarion, 1971, 144 p.
- Richard, Jean-Pierre. « Pour lire Rimbaud le fils ». In *Compagnies de Pierre Michon*, sous la direction de Pierre Bergounioux. Coll. « Théodore Balmoral ». Lagrasse : Éditions Verdier, 1993, p. 117-140.
- Van Gogh, Vincent. « Lettre à Théo, 133F, Borinage, juillet 1880 ». In *Correspondance complète de Vincent van Gogh*. Traduction de M. Beerblock et L. Roelandt. Introduction et notes de Georges Charensol. Paris : Grasset, 1960, vol. 1, p. 188-194.
- « Lettre à Théo, 516F, Arles, début août 1888 ». In *Correspondance complète de Vincent van Gogh*. Traduction de M. Beerblock et L. Roelandt. Introduction et notes de Georges Charensol. Paris : Grasset, 1960, vol. 3, p. 152-154
- « Lettre à Émile Bernard, B14F, Arles, début août 1888 ». In *Correspondance complète de Vincent van Gogh*. Traduction de M. Beerblock et L. Roelandt. Introduction et notes de Georges Charensol. Paris : Grasset, 1960, vol. 3, p. 157-159.
- « Lettre à Théo, 520F, Arles, 1888 ». In *Correspondance complète de Vincent van Gogh*. Traduction de M. Beerblock et L. Roelandt. Introduction et notes de Georges Charensol. Paris : Grasset, 1960, vol. 3, p. 164-166.

- , « Lettre à Théo, 560F, Arles, novembre 1888 ». In *Correspondance complète de Vincent van Gogh*. Traduction de M. Beerblock et L. Roelandt. Introduction et notes de Georges Charensol. Paris : Grasset, 1960, vol. 3, p. 268-269.
- , « Lettre à A. II. Koning, 571aN, Arles, 1889 ». In *Correspondance complète de Vincent van Gogh*. Traduction de M. Beerblock et L. Roelandt. Introduction et notes de Georges Charensol. Paris : Grasset, 1960, vol. 3, p. 292-294.
- , « Lettre à Théo, 576F, Arles, 3 février 1889 ». In *Correspondance complète de Vincent van Gogh*. Traduction de M. Beerblock et L. Roelandt. Introduction et notes de Georges Charensol. Paris : Grasset, 1960, vol. 3, p. 301-302.
- , « Lettre à Théo, 578F, Arles, 22 février 1889 ». In *Correspondance complète de Vincent van Gogh*. Traduction de M. Beerblock et L. Roelandt. Introduction et notes de Georges Charensol. Paris : Grasset, 1960, vol. 3, p. 306-307.
- , « Lettre à Théo, 583F, Arles, début d'avril 1889 ». In *Correspondance complète de Vincent van Gogh*. Traduction de M. Beerblock et L. Roelandt. Introduction et notes de Georges Charensol. Paris : Grasset, 1960, vol. 3, p. 315-316.
- Verlaine, Paul. « Chanson d'automne ». *Poèmes saturniens*. Paris : A. Lemerre, 1866, p. 57-58.
- , « Lucien Létinois ». *Amour*. Paris : L. Vanier, 1888, p. 113-168.
- Viart, Dominique. « Pierre Michon : un art de la figure ». In *Pierre Michon entre pinacothèque et bibliothèque. Actes de la journée d'étude organisée à l'Université de Zurich (31 janvier 2002)*, sous la direction d'Ivan Farron et de Karl Kürtös. Coll. « Variations ». Bern : New York : Peter Lang, 2003, p. 15-33.
- , *Vies minuscules de Pierre Michon*. Coll. « Foliothèque ». Paris : Gallimard, 2004, 231 p.
- , « Portraits du sujet, fin de 20^e siècle ». Reprise d'une conférence sur la littérature française contemporaine. In *Remue.net*. <<http://remue.net/cont/Viart01sujet.html>>. Consulté le 5 février 2008.
- Viart, Dominique et Bruno Vercier. *Littérature française au présent : héritage, modernité, mutations*. Coll. « La Bibliothèque Bordas ». Paris : Éditions Bordas, 2005, 511 p.
- Vouilloux, Bernard. *La peinture dans le texte, XVIII^e-XX^e siècles*. Paris : CNRS Éditions, 2005 (1994), 135 p.
- , *Langages de l'art & relations transaesthétiques*. Coll. « Tiré à part ». Paris : Éditions de l'Éclat, 1997. 110 p.