

Entretien avec David Bosc

Johnnie Gratton et David Bosc



Édition électronique

URL : <https://journals.openedition.org/fixxion/9584>

DOI : 10.4000/fixxion.9584

ISSN : 2295-9106

Éditeur

Ghent University

Référence électronique

Johnnie Gratton et David Bosc, « Entretien avec David Bosc », *Revue critique de fixxion française contemporaine* [En ligne], 8 | 2014, mis en ligne le 15 juin 2014, consulté le 24 août 2023. URL : <http://journals.openedition.org/fixxion/9584> ; DOI : <https://doi.org/10.4000/fixxion.9584>

Ce document a été généré automatiquement le 24 août 2023.



Creative Commons - Attribution - Pas d'Utilisation Commerciale - Pas de Modification 4.0 International
- CC BY-NC-ND 4.0

<https://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/4.0/>

Entretien avec David Bosc

Johnnie Gratton et David Bosc

NOTE DE L'ÉDITEUR

Né à Carcassonne en 1973, Lausannois d'adoption, David Bosc est l'auteur de deux essais, sur Aragon et Georges Darien, et de trois romans : *Sang lié* (2005), *Milo* (2009), tous les deux publiés chez Allia, et *La claire fontaine* (Verdier, 2013). Ce dernier roman, dont il s'agira dans l'entretien qui suit, fut sélectionné pour la première liste du Prix Goncourt 2013, et obtint le Prix Marcel Aymé 2013, le Prix Thyde Monnier de la SGDL 2013 et le Prix suisse de littérature 2014.

JOHNNIE GRATTON :

Dans *La claire fontaine*, qui traite des quatre dernières années de la vie de Gustave Courbet (1873-1877), exilé en Suisse, vous brossez le portrait admiratif (et admirable !) d'un homme passionné et d'un artiste irréprouvable. D'où est venue l'idée de ce livre ? Vous habitez déjà Lausanne à ce moment-là, je crois. Le fait d'être géographiquement si proche du Courbet des années d'exil en Suisse romande a sûrement compté pour beaucoup dans votre choix de sujet ? Mais, en même temps, d'autres facteurs sont sûrement entrés en jeu aussi ? Je pense, par exemple, à votre premier livre, et aux tendances individualistes et anarchistes que l'on retrouve tant chez Georges Darien que chez Courbet...

David Bosc :

J'avais d'abord le projet vague d'écrire un texte sur certaines peurs déraisonnables qui nous étreignent au crépuscule, sur certains enthousiasmes déraisonnables qui nous jettent, à la même heure, dans le premier bistrot venu, dans une fête ou une église ; je voulais à nouveau interroger la marche solitaire, en plaine, en forêt, en montagne, face à l'immensité du ciel ou de la mer, et les sentiments parfois trop grands que l'on éprouve alors, et que certains essaient de contraindre dans les limites d'une toile ou d'un poème. En premier lieu, j'avais pensé écrire sur Camille Corot, qui est venu lui aussi peindre en Suisse, sur les bords du lac Léman, un pays et un paysage où je vis désormais depuis neuf ans. Par chance, je suis tombé un jour sur la plaque qui signale à La Tour-de-Peilz la maison où Gustave Courbet a vécu son exil et dans

laquelle il est mort. Par chance, car le livre, que j'avais déjà commencé avec Corot, s'en est trouvé soudain augmenté, accru, amplifié par toute l'énergie vitale de Courbet, sa conception généreuse et exigeante de la liberté, son talent pour le bonheur le plus terrestre. Cela équilibrait la part nécessairement contemplative d'un art paysagiste – et me faisait, en effet, retrouver les têtes chaudes ou brûlées de cette fin du XIX^e siècle que j'ai toujours aimée. Il y eut ainsi une grande part de hasard dans le devenir de ce petit livre. Je songe à une expression juridique ancienne : le *droit d'aubaine*. Si vous faites vider votre cave par des Gitans de toutes les saloperies qui s'y trouvent et qu'au milieu de ces vieilleries, dédaignées par votre brocanteur, les Gitans mettent au jour, disons, une liasse de vingt-trois lettres d'amour signées Isidore Ducasse – vous perdriez votre temps à convoquer les juges : les Gitans, qui devaient se contenter de vos rebuts pour tout salaire, bénéficient du *droit d'aubaine*.

J.G. "Sentiments trop grands", "têtes chaudes" : c'est cette démesure que vous découvrez chez Courbet qui vous a amené à le rapprocher plus de Rimbaud que de Baudelaire ?

D.B. Au fond, Courbet ne peut être rangé sous l'une ou l'autre bannière, lui qui se défiait de la poésie comme d'un désordre de l'esprit (ou plutôt comme d'un excitant qui lui était contrindiqué). Pourtant, s'il est loin de goûter les artifices et les servitudes que chante Baudelaire, il n'en a pas moins accepté comme lui, à travers sa peinture, d'explorer ses gouffres intérieurs. L'athéisme, ici, ne va pas sans régions infernales. Mais il a également ses *verts paradis*. Or, si Baudelaire ne parvient à les apercevoir que dans l'enfance évanouie et dans l'Orient du rêve, le peintre persiste à vivre dans l'enchantement du monde réel. Un monde et un moi perçus comme "opéra fabuleux", selon l'image de Rimbaud (dont il n'a sûrement jamais lu le moindre vers), un monde où déployer une liberté grande, même et surtout s'il faut y "évolu[e]r] parmi les avalanches" (où l'on voit d'ailleurs que Rimbaud continue certains chemins ouverts par Baudelaire).

J.G. J'imagine que vous vous êtes rendu compte très vite que ces dernières années de la vie de Courbet avaient été soit négligées soit survolées par la plupart des critiques et commentateurs de ses œuvres, d'où l'épigraphe du livre, tirée d'"un dictionnaire de la seconde moitié du vingtième siècle" : "Condamné à reconstruire la colonne à ses frais, poursuivi par la haine officielle, Courbet doit se réfugier en Suisse, où il meurt en 1877". Peut-être que le peu de choses écrites, et donc sues, sur cette période, et le peu d'intérêt que cela sous-entendait, n'était pas ressenti comme un obstacle. Peut-être que cette espèce de trou de mémoire, et/ou de savoir, c'était juste ce qu'il vous fallait comme défi, comme facteur de motivation ?

D.B. Pour ma part, je ne m'étais nullement donné la mission de réparer une injustice. L'obscurité où on avait tenu ces quatre dernières années de la vie du peintre était au moins une promesse de ne pas s'ennuyer. Obscurité toute relative, d'ailleurs, car le matériau existait (nous y reviendrons). Reste qu'au fil de mes recherches et de la rédaction, j'ai eu tout le loisir de m'interroger sur les raisons de ce survol, souvent dédaigneux, des dernières années : quelques lignes, une ou deux pages au plus, pour décrire un déclin, un exil triste, un peintre alcoolique, bientôt malade, bientôt mort, dont les apprentis bousillent le travail et contrefont la signature. La correspondance du peintre, à elle seule, contredit ce petit bout d'idée reçue, qui est tenace.

J.G. Vous n'hésitez pas à désigner La claire fontaine comme un roman. (Là où moi j'aurais une préférence nette pour un terme plus hybride – celui, par exemple, de bio-fiction). Parlez-vous de "roman" pour avouer la présence importante dans le texte d'éléments imaginaires et/ou fictionnels ? Si oui, dans quelle mesure ces éléments se justifient-ils comme "nécessaires" (faute de témoignages, de documents, etc.) ? Y a-t-il pour vous

d'autres types de justification ou d'explication, par exemple en termes des prérogatives de l'écrivain, ou de l'écriture, ou de la créativité ?

D.B. Nous sommes nombreux à ne pas trouver notre compte dans la classification dont nous avons hérité (roman, poésie, théâtre), car ce que nous faisons mêle souvent plusieurs genres (la poésie contemporaine, pour l'essentiel, nous parvient en contrebande dans les pages de romans, de récits, de recueils de fragments). Plus inconfortable encore est la classification que nous prescrit le commerce du livre : les codes des différents rayons, que relaient diffuseurs et marchands. En librairie, hors de la section "roman", où sont les tables et la lumière du jour, on se retrouve remisé dans des recoins où ne vous trouve que celui qui vous cherche déjà. Pour finir, l'appellation "roman" est imposée à la littérature comme l'est l'affichage du code-barres en quatrième de couverture. Je ne me sens donc pas tenu de justifier ce qui n'a pas été mûrement réfléchi et adopté librement. Pourtant, je préfère encore un très vieux mot comme *roman*, *poème*, *chant*, qu'un bricolage d'étymologie ou une trouvaille oulipienne.

Maintenant, le personnage et le sujet de *La claire fontaine* étant historiques, il y a la légitime question de la part d'invention que j'y ai mise. C'est qu'en effet le mot *roman* me permet de donner vie au personnage : les menus gestes du quotidien, les émotions, les goûts et les couleurs, sont la part à la fois la plus personnelle et la moins attestée de la vie d'un homme. Les "faits" rapportés dans mon livre, les rencontres, les déplacements, les expositions, tout est authentique ou quasi. En revanche, je le montre qui pleure, qui rit, qui chante, qui se remémore. J'ai soudain souvenir des leçons d'histoire, à l'école, où toujours je me disais : qu'est-ce qu'on en sait ? Qu'est-ce que tu en sais ? dès que l'enseignant prêtait des états d'âme, des sentiments, aux rois, aux reines, aux émissaires. Il me semblait, en classe de français, que Victor Hugo ou Mérimée avaient tous les droits ; mais pour l'histoire, Malet et Isaac avaient seulement le droit de dérouler les faits.

J.G. Alors que, chez vous, comme vous venez de l'expliquer, la carte blanche ("tous les droits") est remplacée par une carte historique. D'ailleurs, en tant que lecteur, je ne relève dans votre livre aucun exemple de fictionnalité ou d'embellissement arbitraires (aucun ajout de personnages – ou de tableaux ! – fictifs, aucune tentative de créer une intrigue, etc.). Pour moi, rien dans ce texte ne contredit le souci de "dire vrai" (qui se signale d'ailleurs par l'absence d'écart sensible ou significatif entre "vous auteur" et "votre narrateur")... À cet égard-là, j'aimerais que vous parliez de la période de préparation du texte et des recherches que vous avez faites pour en savoir plus (le plus possible ?) sur ces quatre années d'exil en Suisse, sur la vie de l'homme Courbet et de l'artiste Courbet pendant cette période. Vous citez des textes "authentiques" (la seule note du livre, p. 16 : "Les quelques documents cités entre guillemets sont authentiques") : lettres, témoignages, rapports de police, journaux, etc. D'où viennent ces détails ? Avez-vous lu beaucoup de livres sur Courbet ? Avez-vous consulté des archives, visité des musées exposant ses œuvres ? Avez-vous fait des visites "sur place" (Ornans, Étretat, etc.)

D.B. Si je ne "fictionnalise" à aucun moment du récit, ça n'est pas par souci de m'en tenir à l'avéré (même si, une fois l'option prise de le faire, mieux valait garder la note de bout en bout), mais plutôt parce que l'intrigue ou les péripéties d'un roman ne m'importent absolument pas. Ainsi donc, je me suis emparé de la ligne biographique comme d'un donné : c'est la grille de mon jazz. Ligne qui s'achève en oméga et que je suis libre de faire se hérissier dans toutes les directions : j'y fais ce que je veux, puisque je décide de la couleur et du sentiment, du rythme et des accords. Menant le

récit, si j'évite de dire "je", ce n'est que pour maintenir une certaine unité de style ; j'imagine que le lecteur l'entend néanmoins par endroits.

Lorsque je me suis lancé dans l'écriture de cette vie de Courbet (à travers ses dernières années), j'ai lu toutes sortes de choses, à l'exception des romans – pour ne pas qu'une autre "mise en musique" influe sur mon tempo, et surtout parce que je sais à quel point, au commencement d'un chantier littéraire, on se laisse facilement décourager (par un précédent assez bon pour nous donner quitus d'un effort inutile, ou si bête et putassier que le dégoût en est trop fort, emporte tout). Ainsi, j'ai lu quelques biographies, des anthologies de documents d'époque (petits volumes irremplaçables et dont la compilation offre comme un Vasari nombreux, à personnalités multiples), des catalogues d'expositions, des ouvrages collectifs et, bien entendu, la correspondance (c'est le socle). Je n'ai fait que deux voyages spécialement pour ce livre : Ornans (la vallée de la Loue) et Francfort (où Courbet a séjourné – mais j'y allais surtout pour une rétrospective de grande qualité). Je suis familier du Musée Favre de Montpellier, qui abrite la collection Bruyas, l'une des plus belles des œuvres de Courbet. Quant au rivage du Léman, c'est un pays que j'arpente autant que je le peux.

Un mot du web, qui a tout de même bouleversé la recherche documentaire. Quelle joie pour ceux qui s'intéressent à tout, que de pouvoir vérifier chaque détail et, sans fin, apprendre. Que ce soit la date de l'invention du tube de peinture (en étain), ou la description clinique d'une ascite, d'une cirrhose du foie, ou les développements des chemins de fer, ou encore la rose des vents qui est propre au Léman, sans oublier la cartographie, qui peut tourner à l'addiction la plus sévère. Et dans ce flot documentaire, on rêve, on poétise.

J.G. Au début du troisième chapitre du livre, vous évoquez (votre narrateur évoque ?) un souvenir de Courbet, remontant à 1847, celui du bref séjour chez lui, à Paris, de Baudelaire. Mais, très vite, cette évocation cède la place à une réflexion métanarrative sur la crédibilité même du séjour de Baudelaire, du fait que, "pour attester ce séjour du poète, il n'y a qu'un seul témoignage, pas même un témoignage, une assertion d'Émile Gros-Kost, lequel est hâbleur [...], insoucieux de la vérité" (p. 32). En revanche, vous proposez qu' "il n'y a rien non plus qui la contredise, cette assertion, la biographie de l'un et de l'autre, le peintre et le poète, ayant assez de flou en 1847 pour accueillir le possible et jusqu'au probable, s'il nous fait plaisir". Ceci avant de préciser d'autres circonstances qui font que ce séjour "devient plausible" (ibid.). Alors, ce "flou" dont vous parlez, ce manque de savoir biographique qui accueille "le possible jusqu'au probable", ne caractérise-t-il pas justement toute la période traitée par votre livre ? C'est ainsi que je ne puis m'empêcher de lire cette réflexion métanarrative comme une mise en abyme du livre entier, comme un résumé de la démarche adoptée pour l'écrire, et comme une affirmation des droits, mais aussi des responsabilités, de l'écrivain face aux "flous", aux "trous de savoir", aux incertitudes qui l'inspirent autant qu'ils le frustrant. Qu'en dites-vous ? Je suis peut-être bien loin de votre propos...

D.B. Ce "flou" que vous évoquez me semble au cœur de tout récit de vie, même pour les personnages dont les faits et gestes sont le mieux documentés (et jusqu'aux sentiments, si l'on dispose de correspondances, d'entretiens, de témoignages d'intimes). Ce flou vibrant est celui de l'inconnaissable où autrui, fût-il vivant, demeure pour nous. La structure d'une vie nous est donnée comme un volume en grillage (je pense aux figures géantes de carnaval ou à la Tarasque de mon enfance) : le grillage est plus ou moins serré, donnant une figure plus ou moins précise, mais l'habillage et, surtout, le mouvement sont affaire d'invention, d'intuition, et aussi de

fantaisie. Sur la responsabilité, néanmoins, vous avez bien perçu que c'est un élément que j'intègre à mon travail : il y a deux bornes que je m'impose, qui sont plutôt deux répulsifs : jouer à la poupée (faire de la psychologie) et juger (le petit tribunal de poche).

J.G. Je me permets de poser une question que vous allez peut-être trouver un peu bête, réductrice. Peut-on distinguer certaines parties, ou opérations, du texte comme étant "plus" fictives ou romanesques que d'autres ? J'imagine qu'il doit y avoir bien des scènes et épisodes qui sont complètement inventés, d'autres qui sont inspirés par tel témoignage, tel renseignement glané dans la correspondance de Courbet, ayant donc une sorte de base ou origine factuelle. Je me dis également que, faute d'évocations détaillées à leur sujet dans les textes et documents disponibles, vous avez été obligé d'imaginer la plupart des personnages secondaires, d'en dresser le portrait fictionnel mais en même temps "plausible".

Pour être plus concret, voici quelques exemples de questions à ce sujet que j'aurais aimé vous poser en cours de lecture (à vous de choisir si vous préférez vous limiter à une réponse générale) :

p. 43-44, la scène de la gamine qui écrase sous son pied un escargot, racontée du point de vue de Courbet observateur. Une scène parmi plusieurs qui activent et illustrent le regard du peintre. Je me suis dit qu'il ne pourrait pas y avoir un antécédent à cette scène, qu'il est peu probable que Courbet ait raconté ou fait allusion à cela dans une lettre. En revanche, c'est une scène qui trouve sa raison d'être au cours du livre : l'escargot qui revient p. 53 dans le contexte de la Commune, sans parler du "gros ver de la peur (crevé)", p. 85, de nouveau dans le contexte de la Commune.

p. 93-94, l'épisode de Courbet perdu et qui finit par être accueilli dans une ferme. "Une famille". Le bonheur du peintre. Épisode très touchant et très bien écrit, et dont je me suis dit que je serais quand même déçu s'il s'avérait être une pure fiction...

D.B. Il y a très peu, pratiquement pas de personnages inventés dans mon récit, hormis la Piémontaise que je me permets d'expédier dans son lit (il fallait bien : il semble que toute la partie amoureuse de la correspondance de Courbet ait été supprimée par sa sœur Juliette). Pour peupler les abords, pour faire parfois un effet de foule, pour donner davantage de vie à des scènes du quotidien, j'ai esquissé des silhouettes, en quelques lignes : clients des bistrots, baigneurs, petite fille à l'escargot, brigadier de Berne, et aussi cette famille nombreuse qui donne un abri à Courbet pour la nuit (ces enfants à grosse tête, je les ai vus dans mon enfance ; ils habitaient une maison triste et bourgeoise non loin d'Arles ; ils m'avaient fait un peu peur, même si je jalousai leur habileté à jouer de la flûte). S'agissant des personnages, c'est assez simple : s'ils n'ont pas de nom, ils sont inventés. Les patronymes, jusqu'aux apparitions les plus fugaces (pasteur Dulon, Monsieur Enoch, etc.) sont authentiques et attestés, à cette date, dans l'entourage du peintre. Un historien de Vevey, Pierre Chessex, avait rassemblé il y a trente-cinq ans des documents relatifs au séjour de Courbet en Suisse, et ce pour une exposition. C'est dans son précieux catalogue que j'ai notamment trouvé les rapports de police que j'utilise, mais aussi certains articles de la presse locale, des mentions de déplacements, des noms d'auberge, etc.

Pierre Chessex m'a récemment signalé qu'il avait découvert dans une lettre que Marie Morel se prénomrait en fait Angèle. Au moment d'écrire, je ne savais que ceci : un couple de communards marseillais, Monsieur et Madame Alexandre Morel, s'occupait de Courbet à La Tour-de-Peilz. J'ai dû leur inventer un bout d'histoire et, surtout, un caractère.

J.G. Je voudrais maintenant diriger la discussion vers des questions concernant l'art, la figure de l'artiste, et surtout l'œuvre de Courbet, ses tableaux. Pour enchaîner sur la

discussion précédente, je constate tout de suite que, pour moi, les opérations de mise en mots (description, évaluation, interprétation) de tableaux individuels constituent la partie la "moins" fictionnelle de votre livre. Il me semble que l'idée de fiction, voire de roman, n'a plus de prise, n'est plus de mise, dans ce contexte. Là encore, à vous de me dire si vous voyez les choses autrement !

(Une exception possible, pourtant. Ayant pu constater l'existence du tableau d'une pipe sur un mur, suspendu à un clou (quel modernisme déjà), je n'ai pu trouver comme titre que "Pipe". Alors, si Courbet avait vraiment appelé ce tableau "Autoportrait sous la forme d'une pipe", comme vous lui faites dire à la fin du chapitre VIII (p. 102), je serais encore plus étonné, là encore à cause de l'allure moderniste du propos. Alors, qu'en est-il de ce titre ?)

D.B. Il est vrai que je n'invente aucun tableau (ce qui, à mon sens, n'aurait eu d'intérêt que dans la construction d'une intrigue). Mais la description des toiles, dans ce livre, si elle n'est pas "fictionnelle", n'en a pas moins été l'espace de la plus franche liberté : liberté d'association, de convocation, d'improvisation musicale ou poétique, de réflexion aussi ou d'exercice de la pensée.

Pour l'*Autoportrait sous la forme d'une pipe*, tableautin que j'ai pu voir à Francfort, je n'ai pas la réponse. Le très sérieux et très scientifique catalogue de cette exposition (*Courbet - A Dream of Modern Art*), dans ses deux versions, allemande et anglaise, indique ce titre en français, sans y mettre ni crochets ni guillemets, qui auraient pu signaler une invention récente. Si ce titre est de Courbet, il faut avouer que c'est assez génial. S'il est d'un collectionneur, ou d'un curateur, et donné tardivement, alors il n'est qu'une coquetterie, un détournement de Magritte sans grand intérêt. Reste que ce petit tableau, mal reproduit quand il l'a été, est quelque chose d'extraordinaire.

J.G. L'on discerne au fil de la lecture beaucoup d'indications de vos recherches sur l'homme et l'artiste. Mais qu'en est-il du domaine de l'art et de l'histoire de l'art, et en particulier des livres de ceux qui se sont penchés longuement sur l'œuvre de Courbet, car il me semble que vous êtes plus discret sur cette question-là ?

D.B. Je voulais rassembler le plus possible de faits vrais. J'ai lu les contemporains du peintre et notamment ses détracteurs (d'une violence dont nous n'avons plus d'exemple, sinon par le biais de l'anonymat sur les forums du web), et à travers eux, j'ai pu mesurer la rupture opérée par Courbet, sa révolution (peindre le quidam, peindre le corps tel qu'on le voit, tel qu'on l'aime sans l'idéaliser, et peindre la nature idem, dans le rejet du *pittoresque*). Les souvenirs de ses familiers avaient plus d'intérêt encore (avec, pour beaucoup, ce travers des bourgeois de l'époque, qui était d'exagérément louer l'artiste, sans bien discerner dans ses œuvres le quelconque du sublime – mais il s'agissait de faire grimper la cote, de bonifier l'investissement – et de l'assortir d'un discours de gronderie paternaliste sur l'homme, ses excès, son peu de "sens des réalités"). Les mémoires de ses amis, les témoignages des médecins et la correspondance forment un corpus de documents d'ampleur modeste, émouvant, lacunaire, et parfois incertain.

Quant aux spécialistes du peintre, j'en ai lu quelques-uns et si cela ne transparaît pas dans le roman, c'est qu'au fond j'en ai peut-être tiré moins de profit (et surtout j'y ai pris moins de plaisir). La phrase d'André Breton qui oppose à jamais l'illumination (poétique) à l'élucidation (doctrinale, policière, clinique) est pour moi un talisman. Je ne veux rien résoudre – car c'est retrancher dans le possible. J'ajouterais que, bien souvent, le discours spécialiste et scientifique sur l'art laisse peu de place au cœur, à l'intuition, à la métamorphose. J'ai souvenir de certains ouvrages collectifs où l'on

sentait les hiérarchies et les soumissions, où prévalait une parole “sous contrôle”, qui exhibait à tout propos ses allégeances (au directeur de thèse, au conservateur en chef, aux théoriciens obligatoires d’un parcours universitaire) et qui s’interdisait de faire entendre son plaisir, son effroi, ses lectures “non autorisées”, ses souvenirs d’enfance et ses rêves.

J.G. Pourriez-vous tirer au clair ce que vous voulez dire par “métamorphose” dans ce contexte ?

D.B. Voilà que ce mot, isolé, convoque sur-le-champ le père Malraux, et ça n’était pas mon intention ! Je l’entendrais plutôt dans un esprit ovidien, et même deleuzien, puisqu’il s’agit davantage de se laisser contaminer, et d’être soi-même un agent de modification du réel, des êtres, des choses, des œuvres. *L’enchantement* que provoque une œuvre sur qui la regarde a autant d’intérêt que l’enchantement de cette même œuvre par son spectateur.

J.G. Est-ce que vous considérez que, grâce à vos connaissances générales en art, ou aux livres lus sur l’art de Courbet, vous avez acquis un savoir iconographique, et que vous avez appliqué ou exploité ce savoir dans vos lectures des tableaux de l’artiste, qui constituent pour moi la colonne vertébrale de votre livre ? Si oui, pourriez-vous relever un ou deux exemples ?

D.B. Comme vous l’aurez compris, je n’ai pas suivi d’études d’histoire de l’art. Je n’en ai donc pas la méthodologie, ni le vocabulaire, ni la façon de hiérarchiser le savoir. En art, j’ai accumulé des connaissances avec d’inacceptables impasses, des pans entiers de l’histoire que j’ignore parfaitement (puisque les cancre sont toujours maîtres dans l’art de se justifier, je pense aussitôt à Quincey, qui écrivait au *jeune homme dont l’éducation a été négligée* : “un bon plan d’étude se révélera bientôt à cette seule marque... qu’il rejettera aussi puissamment qu’il adopte”). Ainsi, des heures et des heures à fouiller du regard des œuvres de Courbet, à les interroger, à les promener comme le miroir de Stendhal au long de mes chemins. Ceci étant, lorsque j’écris sur tel ou tel sous-bois peint par Courbet, quelle est la part de ma “connaissance” de l’œuvre et quelle celle de ma propre connaissance des sous-bois, des forêts, des rivières ? Et ainsi pour les femmes, pour les hommes, pour les corps, pour les bêtes.

Le savoir iconographique est-il, pour finir, un art du rapprochement ? celui de l’analogie consciente et inconsciente ? Les catalogues raisonnés, de nos jours, usent et abusent des “vignettes de comparaison” : elles démontrent bravement que rien ne sort du néant, qu’il y a pour tout des précédents, des sources – la belle affaire – mais en même temps, elles parasitent (comme un bavardage) le simple face-à-face avec l’œuvre (ici je revendique d’être naïf et dans le lieu commun). Le travers symétrique, qui est davantage le fait des journalistes, c’est de présenter chaque grand peintre (autour duquel, par exemple, on ferait du tam-tam au Grand Palais) comme un précurseur, l’annonciateur de telle ou telle prouesse de notre modernité (ainsi, on les *compromet*) : untel était déjà surréaliste en 1882, untel déjà abstrait au cœur du Quattrocento. Ceci dit, les peintres font des citations, des détournements, ils célèbrent ou raillent ou décapitent d’autres peintres dans leurs toiles – et cela vaut parfois d’être relevé. Quand je montre, à la fin du roman, que les *Trois baigneuses* sont une descente de croix *inversée*, cela me semble capital dans ce que je perçois de la philosophie de Courbet. Cela avait-il déjà été relevé auparavant ? Je n’ai pas tout lu. Et peu importe. Ici, le peintre a sciemment retourné (plutôt que détourné) une image iconique : les mains des deux “initiatrices” ont autant de sollicitude que celles de

Marie et Marie-Madeleine, mais il ne s'agit plus d'amorcer la descente au tombeau d'un corps mort, il s'agit de démultiplier la souveraine liberté d'un corps vivant, un corps de femme, en le faisant entrer, nu, dans l'eau d'une rivière.

J.G. En fait, je me suis posé la même question et je n'ai rien trouvé qui suggère qu'un autre vous ait précédé dans ce sens-là. Et pourtant, ayant lu votre observation que la disposition des trois figures correspond exactement à celle d'une descente de croix, j'ai vite trouvé une reproduction du tableau, et, voilà, c'était une évidence. Pour revenir à vos lectures, qu'est-ce que vous avez pensé des études des spécialistes de Courbet ? Y a-t-il dans ces études des idées reçues, des lieux communs, ou des préceptes d'un savoir figé que vous avez voulu contester ?

D.B. Dans les livres des spécialistes, il est vrai que j'étais surtout attentif aux données biographiques, commentaires de contemporains, expositions, noms de lieux, rapport aux mécènes et, déjà, aux théoriciens. La rencontre de Courbet avec Proudhon fut l'occasion de charger son œuvre d'une dimension théorique dans laquelle, pour une part, elle a été enfermée : Proudhon a très classiquement instrumentalisé Courbet, qui en rosissait d'aise, car c'est parfois très agréable. Castagnary, thuriféraire et ami de Courbet, se fit ensuite le consciencieux et un peu scolaire répétiteur de cette doctrine du réalisme intégral. Aujourd'hui encore, on ne parle de Courbet aux lycéens qu'en l'associant au naturalisme de Zola. Sans doute ai-je voulu dénouer cette ficelle-là, et montrer que le réalisme de Courbet est également le lieu, mais aussi le vecteur d'une dimension spirituelle, sinon spiritualiste (le côté cheyenne de Courbet, quand il parle du Grand Tout – son rapport à la nature, sa cosmogonie).

J.G. Vous avez donc voulu "montrer" un Courbet relativement inconnu ou autrement admirable que celui construit par l'histoire de l'art. Ne s'agit-il pas là d'ouvrir la voie à un savoir autre de l'homme et de l'œuvre ? Ne s'agit-il pas de "montrer" la capacité – et le droit – de la littérature à proposer un savoir alternatif sur l'art ? Justement, c'est ce que je crois trouver dans votre manière d'aborder les tableaux de Courbet. En vrac, quelques exemples de cette volonté de voir et de lire autrement, de foncer plus loin, de prendre des risques, d'écrire en poète plutôt qu'en érudit :

la métaphorisation (p. 37, les mâts d'un bateau deviennent "deux aiguilles d'entomologiste dans le corps d'un noir dytique" ; p. 96, le peintre-libellule) ;

l'analyse concise, audacieuse mais persuasive (un peu partout, mais de bons exemples seraient le passage sur la mélancolie de Chevenard, p. 41, et tout le passage sur Jo, p. 80) ;

le renouvellement de la vision (par exemple, p. 51, Fleurs sur un banc, les fleurs vues comme formant un "corps alangui" ; p. 116, tableau dont vous avez déjà parlé, les Trois baigneuses vu comme transformation d'une descente de croix en image de bonheur) ;

l'attention portée sur ce qui n'est pas dans la peinture (p. 67, thèse de la "présence non figurée" – le bond des bêtes que l'artiste "n'a jamais aussi bien rendu qu'en des paysages où nul gibier n'est visible" ; p. 89, "aucune... sans... sans... sans... Surtout sans") ;

développement ou réorientation de thèmes déjà reconnus et étudiés par les spécialistes de Courbet, notamment celui de l'immersion (qui devient dans votre livre une extension du vitalisme du peintre-plongeur, un principe ontologique ou existentiel), et celui de l'"anthropomorphisme" des paysages de Courbet, que vous revisitez, notamment p. 108, sous un angle original.

introduction d'une emphase plus ou moins inédite, me semble-t-il, chez les commentateurs de Courbet, sur la matérialisation picturale du temps. Voir notamment et tout à fait admirablement p. 51, 86, 91, 96, 106. D'autres ont opiné comme vous que le pêcheur de la Source de la Loue suggère la figure de Charon, mais vous êtes sûrement le premier à voir en lui, dans son immobilité au milieu du fleuve, "une tentative d'éternité" (p. 91).

D.B. Ce droit-là, celui d'ignorer les méthodes de l'université, personne ne le dispute à la littérature. Et cela, d'ailleurs, me ramène à ma seule intention, qui était de donner

un texte littéraire (partant, je me préoccupe aussi peu de la théorie esthétique que des méthodes d'analyse textuelle : ça n'est pas mon métier).

Les tableaux sont de puissants générateurs de poèmes en prose – et je pense à la très belle collection de Catherine Flohic, “Musées secrets”, dont j’ai lu le *Jérôme Bosch* d’Eugène Savitzkaya et le *La Tour* de Pascal Quignard, mais je me réfère aussi à une façon de composer un texte en “vignettes” qui remonte peut-être aux “fantaisies à la manière de Rembrandt et de Callot” d’Aloysius Bertrand (*Gaspard de la Nuit*) : et j’aime à voir que les graveurs sont ici premiers à inspirer les écrivains. Plutôt que d’un savoir alternatif, il s’agirait d’une multiplication des savoirs dont on voudrait conserver à tout prix la coprésence, la contemporanéité. Encore une fois, il ne s’agit que d’enrichir une image d’un écho de plus, et non de la mutiler, de la cadencasser sous le prétexte toujours fallacieux d’en donner la clé, avec cette passion serrurière, cette idolâtrie du signe “égal” (les colombes de Paul Valéry = des bateaux à voile : il y a quelque chose comme de la haine dans cette façon de voir le monde).

La métaphore, c’est d’abord une joie, une activité mentale dont j’ai parfois la crainte d’abuser (mais lorsque la carpe rencontre le lapin, je m’émerveille et ne peux qu’écouter leur conversation). La concision est également une source de plaisir, aussi bien dans la description du réel (qu’on a alors, un instant, l’impression de maîtriser), que dans celle du fantastique, dont c’est un amplificateur.

S’agissant du “bond des bêtes”, qui frémit dans les sous-bois de Courbet, eh bien, c’est de l’ordre de la révélation sensible : je n’ai pas cherché à faire le malin. J’éprouve ce bond des bêtes, de même qu’on éprouve mille autres formes d’absence présente ou de présence absente, du membre amputé jusqu’à l’esprit du lieu.

Sur l’élément aquatique, qui est au cœur du livre, que dire, sinon que je me suis abandonné à ce motif, à tous ses développements possibles, hormis ceux de la psychologie ou de la psychanalyse, dont je crois avec Kafka que, pour intéressantes que soient l’une et l’autre, elles nous laissent peu après avec *la même vieille faim*.

Le temps, il en est en effet question tout au long du livre – que ce soit le *bon temps*, le temps saturnien qui nous dévore, l’étalon auquel se mesure l’œuvre d’art, la pierre de touche de nos existences, ou l’or du temps que cherche le poète. Ne dirait-on pas que toute sentence sur le temps oscille entre l’emphase et l’imbécillité, et que c’est là, entre tous, un sujet qui nous impose de multiplier les fragments, jusqu’à ne plus même savoir ce que l’on dit, ce que l’on pense ? Il faut lâcher prise et se garder d’avoir ici une *idée arrêtée*.

J.G. Pour reprendre un peu la question de l’élément aquatique, seriez-vous d’accord avec Michael Fried lorsqu’il déclare que “nulle exégèse de l’Atelier du peintre ne saurait être satisfaisante qui ne s’interroge point sur le sens de l’immersion métaphorique de l’artiste assis dans les eaux ruisselantes de l’œuvre qu’il est en train d’achever sur la toile” ? (Y a-t-il lieu de parler aussi de l’immersion du spectateur ?)

D.B. Si vous permettez, je relèverai d’abord l’aspect fâcheux de sa formulation. Pourquoi, lorsqu’on a une idée à exprimer, commencer par menacer quiconque ne la partagerait pas ? Il y a d’autres façons d’être convaincant, tranchant même, et surtout, en l’occurrence, pour exprimer une idée rebattue. (Je me souviens de textes d’Aragon où m’insupportait ce genre de formules : *Qui n’a jamais... ne sait pas ce que c’est que...*) Avec cela, *L’Atelier du peintre* est au nombre des tableaux les plus bavards de Courbet, c’est un discours, c’est une machine, et sans doute est-ce une œuvre plus

propice aux débats politiques qu'à la contemplation. Maintenant, le spectateur des toiles aquatiques de Courbet, de ces innombrables rivières, lacs, "paysages de mer", comme il aimait à dire, est-il à son tour immergé ? Est-il pris aux cheveux, enfoncé de force dans les eaux de je ne sais quel baptême ? Est-il invité, appelé ? Courbet a fait ici plus de la moitié du chemin, il a laissé béantes toutes ses sources, il les a laissées sans surveillance.

J.G. En somme, votre rapport aux historiens de l'art spécialistes de Courbet (ou à un savoir iconographique déjà constitué), va-t-il plutôt dans le sens de la complémentarité ou plutôt dans celui de l'antagonisme ?

D.B. Les romans et les poèmes n'ont pas vocation à combler les "lacunes" du savoir (universitaire, historique), et non plus de le pinailler sur des détails ou de s'y affronter (pamphlet). Ma génération est arrivée à l'âge d'étudier après l'essoufflement, le déclin d'une période dominée par la théorie. En parlant avec mes aînés, en remuant chez les bouquinistes les tombereaux de livres et de revues des années soixante et soixante-dix, je me suis d'abord félicité, à vingt ans, d'y avoir "échappé", de ne pas m'être ouvert à la littérature à travers les prismes de la structure, du soupçon, du signe, de la déconstruction. Et je voyais aussi combien d'auteurs, écartelés entre Bataille et Blanchot, entre Barthes et Genette, entre *Change* et *Tel Quel*, avaient tout bonnement été réduits au silence, ayant au moins renoncé au romanesque, puisque l'innocence était perdue. L'avons-nous retrouvée ? Parfois sans doute un peu trop – quand l'innocence est devenue sottise, ignorance complaisante ou paresse de la pensée. Alors, quand même cela n'est pas mon domaine d'activité, je ne peux que me réjouir d'un regain, ici ou là, de la pensée théorique.

J.G. À côté de la question du savoir, soit biographique soit artistique/iconographique (ou peut-être au sein de cette question ?), quelle est la part de subjectivité, de sympathie, d'empathie, et d'intuition dans votre entreprise bio-romanesque ? (J'aurais pu dire la part d'immersion...) Je pense ici au programme de la collection L'un et l'autre, formulé par J.-B. Pontalis : "Des vies, mais telles que la mémoire les invente, que notre imagination les recrée, qu'une passion les anime. Des récits subjectifs, à mille lieues de la biographie traditionnelle. L'un et l'autre : l'auteur et son héros secret, le peintre et son modèle. Entre eux, un lien intime et fort. Entre le portrait d'un autre et l'autoportrait, où placer la frontière ?". Et je pense aussi à l'idée d'empathie telle que Catherine Grenier la conçoit dans le domaine de l'art contemporain : "L'empathie, à la différence de la sympathie, est un mode de connaissance d'autrui qui ne met pas en jeu un rapport affectif ou moral ; sa finalité est la compréhension et non pas l'altruisme."

D.B. La part de subjectivité et celle de l'empathie sont l'essentiel de cette entreprise. Le matériau iconographique et historique est ici envisagé comme un paysage, éminemment mobile et soumis aux variations de mille facteurs, depuis les caprices du ciel jusqu'aux humeurs de l'œil. En tant que paysage, le monceau de documents face auquel je travaillais était également propice à la rêverie, à la rêvasserie même. Je souscris pleinement au beau programme énoncé par Pontalis, et d'abord parce qu'il n'a pas craint de convoquer le cœur. André Breton, encore lui, a célébré sa vie durant des hommes et des femmes, des morts et des vivants, dont il avait apprécié les "qualités du cœur et de l'esprit". La génération suivante, terriblement intelligente, et d'une intelligence terriblement *séduisante*, a envoyé le cœur sous l'armoire, d'un petit coup de pied, comme un crapaud de fable dont on a pris dégoût. Dans la définition de l'empathie par Catherine Grenier, je reprendrai pour ma part le refus d'un rapport "moral" au sujet que l'on s'est choisi. Rien de plus délétère, en effet, que ces écrivains-procureurs qui convoquent un personnage, réel ou d'imagination, à seule

fin de le corriger, de le gronder, de le traîner devant un petit tribunal où la cruauté le dispute au ridicule. Voilà qui est abject et l'a toujours été. En revanche, je n'ai pas particulièrement cette "passion de comprendre les hommes" que Sartre revendiquait, au sens où je préfère m'en émerveiller, quitte à en être dupe, car le rapport affectif à un sujet ne me semble pas disqualifiant. Le même Sartre disait ne pas "avoir la curiosité des gens" – où l'on comprend : pas la curiosité d'entendre leurs histoires. C'est pour ma part une chose que je trouve passionnante. Et je crois que ce n'est plus écouter que d'écouter pour *déduire*.

J.G. Enfin, une dernière question : est-ce que vous regrettez de ne pas avoir pu intercaler un certain nombre d'images dans votre texte ?

D.B. Un lecteur de Pessoa peut avoir envie de faire apparaître sur son écran le café *A Brasileira*, ou la Rua Coelho da Rocha du barrio Campo de Ourique... Les villes, les monuments, les paysages ont, autant que les tableaux, une image "réelle" qu'il est possible de convoquer sur son ordinateur. Et plusieurs personnes m'ont en effet dit être allées chercher sur Google les reproductions de certaines des toiles, moins connues, que je mentionne, décris ou commente. Mais cela ne change pas le fait que la littérature suscite des images d'une tout autre nature : à la façon de partitions musicales, elles appellent un interprète, c'est-à-dire un tempérament, une historicité, un ou plusieurs instruments, une acoustique, etc., qui en feront une infinité d'occurrences uniques. Le lecteur d'un roman sur la peinture redoute-t-il parfois de *s'en laisser conter* ? C'est bien possible.