



## Déplacements du modèle dans la fiction biographique de peintre

Christian Garcin, Guy Goffette, Pierre Michon

**Brigitte Ferrato-Combe**

---



### Édition électronique

URL : <http://journals.openedition.org/recherchestravaux/134>

DOI : [10.4000/recherchestravaux.134](https://doi.org/10.4000/recherchestravaux.134)

ISSN : 1969-6434

### Éditeur

UGA Éditions/Université Grenoble Alpes

### Édition imprimée

Date de publication : 15 avril 2006

Pagination : 71-85

ISBN : 2-9518254-8-X

ISSN : 0151-1874

### Référence électronique

Brigitte Ferrato-Combe, « Déplacements du modèle dans la fiction biographique de peintre », *Recherches & Travaux* [En ligne], 68 | 2006, mis en ligne le 06 novembre 2008, consulté le 08 septembre 2020. URL : <http://journals.openedition.org/recherchestravaux/134> ; DOI : <https://doi.org/10.4000/recherchestravaux.134>

---

## Déplacements du modèle dans la fiction biographique de peintre

Christian Garcin, Guy Goffette, Pierre Michon

Le peintre et son modèle... beau sujet de tableau, mais aussi de fiction ou de récit biographique. Les anecdotes illustrant la nature et la complexité de leurs relations – amoureuses, sexuelles, conflictuelles, vénales ou autres également passionnelles – constituent un *topos* des Vies de peintres depuis l'Antiquité – Apelle et Campaspe – et des romans de peintres depuis *Le Chef-d'œuvre inconnu* de Balzac. Elles sont au premier rang des stéréotypes à propos desquels Ernst Kris et Otto Kurz ont montré de façon convaincante, dans leur ouvrage sur *L'Image de l'artiste* paru à Vienne en 1934<sup>1</sup>, qu'ils se retrouvaient presque à l'identique d'un récit à l'autre, de l'Antiquité à l'époque contemporaine en passant par la Renaissance, et jusqu'en Chine, prouvant ainsi qu'ils devaient davantage aux archétypes de l'inconscient humain qu'à la vérité biographique<sup>2</sup>.

Ce n'est pas la place du modèle dans la vie, réelle ou fictive, du peintre qu'il s'agit d'analyser ici mais bien son emplacement dans une configuration narrative. Certaines fictions biographiques contemporaines consacrées à des peintres opèrent en effet un déplacement dans la position du modèle, le situant au centre de la fiction ou du dispositif narratif, pour ne réserver à

1. E. Kris et O. Kurz, *L'Image de l'artiste. Légende, mythe et magie, un essai historique* [1934], préface de E.H. Gombrich, traduit de l'anglais par M. Hechter, Rivages, 1979.

2. Encore qu'il ne faille jamais exclure que les vies individuelles en viennent inconsciemment à se conformer aux canons proposés par les récits de vies des artistes illustres ou par les récits fictionnels: la réalité finit toujours par ressembler à la fiction.

l'artiste qu'une situation légèrement décalée, voire en retrait. Il semble que ce déplacement, en faisant apparaître l'artiste dans ce que Christian Garcin appelle des « perspectives décentrées », permette de formuler d'une manière inédite certaines interrogations sur sa vie ou sur la création artistique.

Le terme « modèle », éminemment polysémique, est employé ici dans son acception propre aux arts mimétiques, « personne ou objet dont l'artiste reproduit l'image », en limitant même cet emploi aux modèles vivants, aux personnes qui posent pour un peintre ou un sculpteur, qui exposent devant lui leur visage, leur corps nu ou vêtu, pour qu'il les dessine, les peigne, les grave ou les sculpte. Au « peintre » pourrait en revanche se substituer un sculpteur ou tout autre plasticien, voire un photographe. Mais ce sont des peintres que les textes retenus mettent en scène (Van Eyck, Piero della Francesca, Watteau, Goya, Van Gogh et Bonnard) et l'expression « fiction biographique de peintre » présente donc le double avantage de la précision et d'une – relative – légèreté.

Décentrement de la fiction, en premier lieu : le modèle, habituellement placé au second plan par rapport au peintre, vient occuper dans les récits étudiés ici une place centrale.

Les titres rendent ce déplacement immédiatement perceptible. Christian Garcin ne reprend pas pour son court récit l'une des dénominations généralement retenues pour le tableau de Van Eyck<sup>3</sup> (« Le Mariage de Giovanni Arnolfini » ou « Le Mariage Arnolfini » ou « Giovanni Arnolfini et son épouse ») ; en l'intitulant « Jan Van Eyck / Giovanna Arnolfini<sup>4</sup> », il suggère l'éclipse, même provisoire, du mari et la formation d'un nouveau couple : le peintre et son modèle. Guy Goffette, avec *Elle, par bonheur, et toujours nue*<sup>5</sup>, ne mentionne même pas le nom du peintre<sup>6</sup>, ni d'ailleurs celui du

3. *Le Mariage de Giovanni Arnolfini*, 1434, huile sur bois, 81,8 cm x 59,7 cm, Londres, The National Gallery.

4. Ch. Garcin, « Jan Van Eyck/Giovanna Arnolfini », *Vidas*, Gallimard, « L'Un et l'Autre », 1993, p. 51-55.

5. Gallimard, « L'Un et l'Autre », 1998 (les références de pages seront données dans l'édition « Folio » de 2002).

6. Il prépare cependant à un jeu ultérieur sur la paronomase Bonnard/bonheur, lorsque cette formule réapparaît comme titre d'un des chapitres, avec une variante : « Elle, par Bonnard, et toujours nue » ou lorsqu'elle est reprise, au cours d'une longue séquence poétique qui évoque les multiples nus pour lesquels Marthe a servi de modèle, sous la forme « Nue par bonheur, par Bonnard nue » (p. 84) : paronomase à nouveau, soulignée par le chiasme et la structure rythmique, qui suggère à la fois le bonheur qu'a eu Bonnard à peindre Marthe (et peut-être à vivre en sa compagnie) et celui qu'éprouve le spectateur devant cette peinture.

modèle, mais il met l'accent sur l'omniprésence du corps féminin, créant ainsi une attente en partie déçue, celle d'un récit érotique ou amoureux. Que ce pronom « elle » renvoie à Marthe, modèle et compagne du peintre Pierre Bonnard et représentée par lui dans une multitude de nus, rien ne permet de le deviner immédiatement, du moins dans l'édition originale<sup>7</sup>. Enfin, dans le texte de Pierre Michon, *Vie de Joseph Roulin*<sup>8</sup>, le déplacement est manifeste et explicite puisque c'est le nom du modèle (Joseph Roulin, le facteur) et non celui du peintre (Vincent Van Gogh) qui est mentionné<sup>9</sup>. Michon inaugure ici la formule du récit de vie double, du portrait indirect, où l'homme illustre (Van Gogh) est présenté à travers le regard d'un inconnu, d'un humble, formule qu'il reprend ultérieurement dans presque tous les textes consacrés à des peintres (Watteau, Le Lorrain, Piero della Francesca / Lorentino, Goya)<sup>10</sup>, où le « minuscule » est souvent le modèle du peintre illustre.

Le déplacement opéré dans les titres se confirme au niveau diégétique, le modèle devenant le centre de gravité de la fiction. Christian Garcin opère une translation par rapport au tableau : alors que Jan Van Eyck accorde aux deux époux une importance égale, en les représentant sur le même plan et dans une identique frontalité, de part et d'autre d'une ligne médiane, c'est la jeune femme qui devient le personnage central du texte : c'est pour la revoir que le peintre a accepté la commande ; c'est pour figurer leur amour qu'il la représente enceinte<sup>11</sup>. Liée dans le tableau à son époux, Giovanni Arnolfini,

7. L'édition de 1998 comportait la fameuse couverture bleu nuit de la collection « L'Un et l'Autre », dépourvue d'illustration. Bien entendu, la reprise dans la collection « Folio » en juin 2002 (n° 3671) réduit cette part d'énigme puisque figure en couverture une reproduction du tableau intitulé *L'eau de Cologne* ou *Nu à contre-jour*, Musées royaux des Beaux-Arts de Belgique, qui impose Marthe comme référent du pronom « elle ». Et la récente réédition dans la collection « l'Un et l'Autre » propose une allusion immédiate à Bonnard par un dessin stylisé d'après un de ses tableaux ajouté sur la couverture bleue.

8. P. Michon, *Vie de Joseph Roulin*, Lagrasse, Verdier, 1988.

9. Il s'agit là, comme certains critiques l'ont montré, d'une nouvelle « vie minuscule » (voir l'article de Jacques Chabot, « *Vie de Joseph Roulin* : une « vie minuscule » », dans *Pierre Michon, l'écriture absolue*, textes rassemblés par Agnès Castiglione, Publications de l'Université de St-Étienne, 2002, p. 22-37). À cette différence près, cependant, qu'en arrière-plan (ou peut-être même au premier plan) apparaît la figure de Vincent Van Gogh, le plus célèbre des peintres, qui a réalisé plusieurs fois son portrait.

10. P. Michon, *Maîtres et Serviteurs*, Lagrasse, Verdier, 1990, comprend trois récits : « Dieu ne finit pas », p. 11-49, consacré à Goya ; « Je veux me divertir », p. 51-85, consacré à Watteau et « Fie-toi à ce signe », p. 87-131, consacré à Lorentino disciple de Piero della Francesca. Un autre ouvrage de P. Michon, *Le Roi du bois*, Lagrasse, Verdier, 1996, est entièrement consacré à Claude Gellée dit Le Lorrain et à son disciple, Gian Domenico Desiderii.

11. Christian Garcin utilise de manière à la fois scrupuleuse et fantaisiste les analyses des historiens d'art, dans lesquelles chaque détail du tableau fait l'objet d'une interprétation iconographique et symbolique, et notamment cette « grossesse » très controversée, où les uns ne voient qu'une promesse de fertilité, les autres une simple posture à la mode.

par leur position réciproque et l'union de leurs mains, elle apparaît dans la fiction comme essentiellement liée au peintre, l'écrivain s'autorisant des regards fuyants entre les époux pour réorganiser le réseau relationnel entre les personnages<sup>12</sup>.

Dans le récit de Guy Goffette, le modèle vient également occuper le premier plan. Le prologue et l'épilogue, rédigés à la première personne et imprimés en italiques, sont consacrés au récit de la rencontre dans un musée du narrateur – lui-même écrivain – avec une jeune femme prénommée Marthe. En jouant sur l'ambiguïté sémantique de la phrase liminaire « Pardonnez-moi, Pierre, mais Marthe fut à moi tout de suite », le narrateur semble placer cette relation dans l'éternel triangle de la rivalité amoureuse : l'amant/la maîtresse/le mari, Moi/Marthe/Pierre, avant de laisser entendre qu'il s'agit d'une femme peinte, et d'un tout autre triangle, celui de la rivalité esthétique, qui réunit l'écrivain/le modèle/le peintre. Dès ce prologue, le mystère de Marthe, sa double identité Marthe/Marie, sont des données essentielles du récit. Cet élément biographique authentique<sup>13</sup> devient élément structurant d'un récit où s'articulent le révélé et le caché, la vérité et le mensonge, et, par-delà, la biographie et la fiction. Formulée dès le prologue : « Marie ou Marthe, Marthe ou Marie, de quelque nom qu'on la nomme, c'est son nom, c'est elle » (p. 16), cette double identité est mise en scène dans le premier chapitre : « c'est elle et ce n'est pas elle, cette jeune femme, là, au bord du trottoir, qui hésite. [...] Un pas en avant, deux pas en arrière, c'est déjà Marthe et c'est encore Marie » (p. 19). L'hésitation au bord du trottoir, si elle est empruntée à la légende biographique de Bonnard<sup>14</sup>, symbolise ici le moment où une vie bascule, où se joue un destin, par le hasard d'un accident ou d'une rencontre.

12. Le dessin apparu sur la couverture de la collection « L'Un et l'Autre » reprend ce dispositif diégétique, inversant celui du tableau : le peintre est vu de face et les époux de dos, comme ils le sont dans le célèbre miroir, mais le deuxième personnage qui s'y reflète a disparu et le peintre porte une palette et se trouve face à ce qui paraît bien être une toile sur chevalet. La relation du peintre et de son modèle est ainsi mise au premier plan. On remarquera que ce dessin a été retenu pour illustrer un volume, *Vidas*, dans lequel il y a peu de vies de peintres, le dispositif ainsi figuré ayant pu paraître emblématique de la relation entre « l'un et l'autre » qui est le principe même de la collection, et peut-être aussi de la relation entre le biographe et son « biographié ».

13. On sait que la compagne de Bonnard se nommait en réalité Maria Boursin, était d'origine paysanne, berrichonne, mais s'est présentée à lui lors de leur rencontre sous le nom de Marthe de Méigny, et comme la fille naturelle d'un aristocrate italien, Bonnard n'ayant probablement découvert son identité réelle qu'au moment où il l'a épousée, après quelque trente années de vie commune.

14. Goffette reprend l'anecdote colportée par les biographes, même si elle est mise en doute par les plus sérieux : Bonnard aurait rencontré Marthe en lui évitant de se faire renverser par un autobus.

La double identité sert de fil conducteur aux chapitres suivants ; elle fournit notamment la clé de l'interprétation proposée par Goffette pour un des tableaux de Bonnard, *La Fenêtre* :

Le montant de la fenêtre les sépare et les oppose. Au dehors, dans la familiarité, Marthe. Au-dedans, dans l'intimité, Marie. Marthe pour tous, Marie pour lui seul, Marthe révélée, Marie refermée. Il n'y a pas de fenêtre innocente. (p. 119)

Certes, le récit de Goffette est indéniablement, et beaucoup plus qu'il n'y paraît à première lecture, une Vie de Bonnard, où l'on retrouve tous les éléments constitutifs d'une vie de peintre : depuis son enfance et sa vocation précoce – contrariée par son père – jusqu'à sa mort où on le voit encore hanté par le désir de peindre et de retoucher son dernier tableau, *Amandier en fleurs*. Tout y est, comme dans les meilleures monographies, que Goffette a sans nul doute lues attentivement<sup>15</sup>. Mais tout y est disposé selon un ordre et un angle de vue qui ne sont pas exactement ceux d'une Vie de peintre, sauf à préciser Vie de peintre avec son modèle. Les chapitres consacrés à la vie de Bonnard avant sa rencontre avec Marthe et après sa mort sont assez brefs (et sont indéniablement les moins éloignés des monographies). L'essentiel du récit est centré sur leur rencontre et sur leur vie commune. Le texte de Goffette est aussi, dans une certaine mesure, une Vie de Marthe : il prend en compte ses origines mystérieuses, sa jeunesse laborieuse, sa personnalité controversée, sa santé fragile, sa mort. Surtout, il adopte un point de vue radicalement différent de la plupart des biographes ou critiques : Marthe n'apparaît pas dans son récit comme l'intrigante qui séduit un fils de famille (malgré l'importance qu'il accorde au secret de son identité), ni surtout comme la mégère acariâtre, hypocondriaque, totalement névrosée dont il est souvent question. Le récit de leur rencontre est un exemple assez net de ce choix : Goffette évoque cet événement comme un « miracle », non seulement pour Marthe, sauvée de l'accident et trouvant un beau parti – ce qui est le point de vue mesquin des biographes –, mais avant tout pour Pierre, pour qui « plus rien n'existe soudain que ce miracle de l'autre dans son champ, qui l'exile de la terre et du ciel tout ensemble » (p. 32)<sup>16</sup>. Le regard du narrateur

15. On retrouve de nombreuses informations sur la vie et l'œuvre du peintre, depuis ses années de formation à l'Académie Julian et à l'École des Beaux-Arts, la période Nabi, son amitié avec Vuillard, Denis, le développement de son style personnel dans la solitude du couple, dans les lieux familiers – la maison du Cannel – jusqu'aux problèmes de la succession, sans oublier des analyses sur la réception de l'œuvre, le jugement des contemporains, Picasso ou Matisse, les anecdotes célèbres et les écrits de Bonnard.

16. Cette métaphore du « miracle » est filée jusqu'à la fin du chapitre de la rencontre : « Quand ils se lèvent enfin, la nuit est tombée. Il prend sa main et marche sur les eaux. » (p. 37)

suit celui du peintre sur son modèle et de l'amant sur sa compagne. Marthe dans le texte de Goffette, même s'il suggère sa transformation au fil du temps, c'est d'abord la femme « éternellement jeune », « et toujours nue » que nous donnent à voir les tableaux de Bonnard.

Dans la *Vie de Joseph Roulin* de Pierre Michon, il s'agit plus nettement encore d'une Vie du modèle : certes, si Joseph Roulin nous intéresse, c'est parce qu'il a croisé le peintre sur sa route – et en ce sens il n'est pas un minuscule comme les autres. Certes, l'essentiel du récit est consacré aux quelques mois que les deux hommes ont passés ensemble ; mais le narrateur n'en perd pas pour autant le fil d'une vie de Roulin dont il évoque la jeunesse, l'idéal républicain, l'utopie personnelle se heurtant à la vie quotidienne, la famille – « cette sainte famille prolétaire comme l'Autre, généreuse et souffrante » (p. 29) –, le penchant pour la boisson, la mutation à Marseille, les dernières années de la vie. La mort, enfin, à propos de laquelle se formule lumineusement la tension entre biographie et fiction :

Roulin mourut en septembre 1903, date qu'attestent les livres savants, avant Augustine, avant Armand et les autres, comme il était normal. Il mourut peut-être dans l'hôpital et la chambre même où Rimbaud dix ans auparavant était mort, puisque nous sommes romanesques. (p. 64-65.)

Tout est dit sur la liberté de l'écrivain par rapport à l'érudition biographique et sur les exigences de l'imaginaire, que confirme l'envolée lyrique des dernières pages, donnant à voir à travers la mort de Roulin celle de Van Gogh dans la lumière de ses derniers tableaux : « C'est vous, chemins. Ifs qui mourez comme des hommes. Et toi soleil ». (p. 66.)

C'est bien la vie de Joseph Roulin que Pierre Michon a racontée, et non celle de Van Gogh, réalisant ainsi le projet résurrectionnel et réparateur qu'il assigne à ses fictions biographiques<sup>17</sup>. À partir des portraits peints par Van Gogh, à partir de ces images qui sont « comme des apparitions<sup>18</sup> », il a fait exister à son tour un personnage, il a donné vie à ce qui n'était qu'« un sujet d'icône » (p. 11). Cette vie ne prend sa pleine signification, cependant, que dans la rencontre avec l'artiste. C'est la vie d'un témoin, d'un apôtre.

17. « Lorsque j'écris, je pense toujours au mythe de la *résurrection des corps* dans le christianisme. J'anticipe le jour du Jugement dernier. Ces hommes qui ont eu de la chair – Roulin, le facteur peint par Van Gogh, Rimbaud, Watteau et toute la confrérie des *Vies minuscules*, je m'efforce de les faire revivre. Qu'ils se lèvent, qu'ils sortent du tombeau. » (P. Michon, entretien avec C. Argand, *Lire*, déc. 1998-janv. 1999.)

18. La quatrième de couverture cite un extrait célèbre de la correspondance de Van Gogh – « Je *voudrais* faire des portraits qui un siècle plus tard aux gens d'alors apparaissent comme des apparitions » – avant de conclure que « le facteur Roulin se tient nécessairement devant qui l'évoque à la façon d'une apparition, comme le voulait celui qui le fit exister ».

Mais justement, le témoin, l'apôtre, c'est celui par qui la vérité des faits est connue. C'est là sans doute l'intérêt principal de ce décentrement du récit : le modèle n'est plus seulement objet de regard, il devient sujet, regarde le peintre à son tour et nous le donne à voir sous un jour nouveau.

Le récit consacré par Michon à Watteau dans *Maîtres et Serviteurs* sous le titre « Je veux me divertir » constitue un cas extrême, puisque le modèle s'y fait biographe et portraitiste<sup>19</sup>. Le narrateur y est en effet le Curé de Nogent<sup>20</sup>, qui après avoir posé pour le *Gilles*<sup>21</sup> se trouve être, quelques années plus tard, le témoin des derniers mois de vie du peintre, son ami, confident, confesseur, et exécuteur des dernières volontés. Au début, la voix du modèle se donne à entendre comme un substitut de celle du peintre :

Dans sa jeunesse, ne pas avoir toutes les femmes lui avait paru un intolérable scandale. Qu'on m'entende bien – lui, on ne peut plus l'entendre : il ne s'agissait pas de séduire. (p. 51)

Il se fait le porte-parole du peintre disparu et plaide à sa place, avec véhémence (« qu'on m'entende bien », « qu'on m'entende encore »), même s'il édulcore ses propos :

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

Son avis personnel est d'abord passé sous silence, disqualifié, neutralisé : « mon état ne me permet guère d'en juger et d'ailleurs je vis retiré » (p. 52). Mais au cours du récit, la voix du modèle s'affirme davantage pour elle-même et le point de vue qu'elle adopte est bien celui d'un témoin attentif de la vie du peintre, jusqu'à formuler à la fin l'émotion de l'ami devant l'agonie et la mort de Watteau : « Cette dernière coquetterie m'émut plus que je ne saurais le dire » (p. 84). La mélancolie qui s'empare du curé de Nogent semble être celle du Gilles, ce personnage auquel il a prêté son visage et qui révèle peut-être sa vérité intime, et ultime :

Maintenant, je suis seul au monde ; je mourrai un de ces automnes. L'automne vient, les choses jaunissent ; des processions de filles partent le matin avec des paniers à fruits, des projets amoureux, elles ont des robes et du rouge, elles rient, elles se frottent à des habits écarlates ; plus tard dans la journée, elles restent

19. Dans « Dieu ne finit pas », la narration est assumée par un « nous » collectif, féminin, une pluralité de voix féminines qui ont connu de près ou de loin Goya ou ont entendu parler de lui. Personnages très secondaires, témoins parfois lointains ou de seconde ou troisième main, dont certaines cependant ont pu être ses modèles et/ou ses maîtresses.

20. Il se présente ainsi p. 52 et se nomme plus loin : « moi, Charles Carreau, par hasard curé de Nogent » (p. 65).

21. J.-A. Watteau, *Gilles*, vers 1717-1719, huile sur toile, Paris, Musée du Louvre.



défaites au pied des arbres ; moi, à la traîne de cette procession, largué, trop fatigué pour continuer, je ne marche plus, je baisse les bras et je regarde vers vous. (p. 85. Fin)

La voix du modèle se confond alors avec celle du personnage qu'il incarne, ce Gilles aux bras écartés qui regarde le spectateur. Le modèle devenu peinture demeure le seul témoin de l'existence du peintre.

Prenant en charge le récit, le modèle assume également les descriptions, et se fait portraitiste. Michon donne à voir une scène de rencontre entre Watteau et le curé de Nogent, où s'opère un parfait renversement des rôles : c'est le modèle futur qui fait le portrait du peintre, et non l'inverse :

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

Le curé fait preuve ici d'une acuité de regard digne d'un peintre, et donne de Watteau une image fantomatique et théâtrale, entre « spectre » et « mannequin », à mi-chemin entre réalité et illusion, entre vie et mort, ce qui peut se lire à la fois comme préfiguration du destin de Watteau, mort jeune de consommation, et comme représentation symbolique de son activité de peintre, aux prises avec l'apparence des choses. À l'inverse, le regard du peintre sur son modèle nous reste énigmatique, et il n'y a pas de description de la « figure » du curé de Nogent, dont seule est affirmée la banalité :

Il insista [...] en me flattant de ce que j'étais déplorablement banal ; il m'enjôlait en me dévaluant ; je ne pouvais décider s'il se payait ma tête, si elle le consternait ou s'il l'admirait. (p. 54)

On ne saura comment le peintre voyait son modèle qu'en contemplant le tableau achevé tel qu'il est décrit par le curé de Nogent. Encore la ressemblance n'est-elle pas entièrement fiable puisque la description superpose la figure du modèle et celle du peintre, marquée par la mélancolie :

J'y vis ma terne gueule pour les traits ; la sienne pour l'hébétude, même plus la surprise, la démission de qui a peint pour rien, encore ; celle de n'importe qui quand il croit qu'on ne le regarde pas. Cela ne parlait pas, c'était spectre ou imbécile, tout blanc, avec de grosses mains d'homme <sup>22</sup>. (p. 58)

Chez Goffette, il en va tout autrement, mais l'enjeu est le même. Le modèle ne parle pas. Marthe se tait mais elle est une interlocutrice possible : à plusieurs reprises, le narrateur abandonne la narration à la troisième personne pour s'adresser directement à Marthe, la faisant exister au premier plan de la fiction, comme dans ce passage où le modèle devenu peinture est pris à témoin de la vie intime du peintre :

Ô songeuse, les bras posés sur la nappe à carreaux rouges, songeuse aux cheveux d'organdi et de sainfoin, qui ne voyez plus rien autour de vous, ni Black qui mendie un sucre blanc, ni que le café fume, ni même vos mains qui tournent du bout des doigts la pierre de quel chagrin, si vous saviez comme vous êtes belle pourtant et combien nue dans cette blouse jaune qui montre votre cou et donne à vos lèvres le velours du baiser, le pourpre hardi d'un mamelon dressé, si vous saviez de quel amour déchiré et battu à grands vents vous aime celui qui, là-haut, trempe son pinceau dans la lumière des lampes et des hautes fenêtres. (p. 106)

Le narrateur ne regarde pas les tableaux de l'extérieur comme le ferait un critique d'art, ou même un authentique biographe, pour illustrer le style de Bonnard, sa technique, son génie, sa place dans l'histoire de l'art. Tout en les décrivant très précisément, et sans en ignorer les aspects techniques, il considère les toiles comme les moments d'une existence : la vie d'une femme, d'un couple, d'un peintre et de son modèle, dont il partage l'intimité. La description donne à l'image peinte du modèle valeur d'indice : elle est la trace d'un amour, d'un regard passionné, de la présence vivante du peintre face à son modèle.

Le peintre face à son modèle devient à son tour, et à égalité avec celui-ci, modèle de l'écrivain. Ce n'est pas au peintre seul que s'attachent ces récits mais bien à l'ensemble d'une configuration : d'un côté, les personnes, les objets, le monde sur lesquels l'artiste porte son regard, d'un autre, l'œuvre née de cette confrontation. C'est le peintre au travail qui intéresse l'écrivain : la mise en abyme de son activité créatrice, avec ses splendeurs et ses misères, est un lieu privilégié d'interrogation sur la création artistique, – cela a été suffisamment analysé pour qu'on n'y revienne pas. Un seul détail retiendra l'attention : dans les fictions biographiques de peintres étudiées ici, le modèle, par sa présence ou ses déplacements, est partie prenante dans la formulation de cette interrogation.

22. Cette « figure » revient lors de l'agonie, et se substitue à celle du Christ (p. 84).

Dans les textes de Michon, elle s'exprime à travers le regard que le modèle, Roulin ou le Curé de Nogent, porte alternativement sur le monde extérieur – le paysage, la réalité des choses – et sur le peintre et ses tableaux :

Roulin regarde la grande étendue jusqu'aux Alpilles, vingt kilomètres au moins, [...] il connaît les noms de ceux qui vivent dans ces mas, quelles parentèles dans l'ombre s'y soustraient au soleil et avec l'aide du soleil font lever les blés ; il sait qui a construit le petit mur de clôture, combien de temps il faut pour aller à pied à Montmajour, qu'on voit d'ici [...]. Roulin regarde maintenant cet homme de médiocre volume, debout et occupé, incompréhensible, qui ne connaît pas les noms de ces endroits et qui à la place de ces lieux cadastraux met sur une toile de dimension médiocre des jaunes épais, des bleus sommaires, un tissu de runes illisibles [...]. (*VJR*, p. 35)

Je regardais par les fenêtres le parc défeuillé ; je regardais sur le mur, sur les meubles, d'autres parc, mais feuillus, peints, des automnes et des étés dans des charmilles, des bords-de-l'eau, des éclaircies soudaines et des ombres recluses, comme scellées, sous des futaies où l'on n'entre pas ; là-devant de belles femmes vous tournaient le dos, très droites, la nuque longue et nue, la robe volante retombée jusqu'aux pieds, fermée comme l'ombre des bois. Quelque chose comme le monde. (*MS* p. 55)

Le regard de Roulin, pas plus que celui du curé de Nogent, n'est celui d'un spécialiste, d'un homme familier des arts, ni même d'un modèle professionnel. Ils sont naïfs devant la peinture, affirmant leur incompetence (au moins avant leur rencontre avec le peintre).

Et ce qu'ils observent les stupéfie. Le motif de l'étonnement, au sens très fort du terme, revient avec insistance dans chacun des deux textes :

Je veux croire qu'une fois de plus il s'étonne ; je veux que ce qui l'étonne soit une question peut-être aussi grave, aussi superflue et plus opaque que celle de l'avenir du genre humain, qu'il appelait dans sa langue à lui république. (*VJR*, p. 35)

Je m'étonnai qu'on vouât sa vie à cela, feindre les choses et ne pas y parvenir tout à fait, et quand on y parvient on n'ajoute que le fugace au fugace, ce qu'on ne peut avoir à ce qu'on n'a pas ; à ce jeu de vessies et de lanternes, on s'épuise. (*MS* p. 55-56)

Chacun à sa manière, le curé ou le facteur républicain, à partir d'une foi religieuse ou d'une conviction laïque, qu'il croie en la vie éternelle ou en un avenir meilleur, chacun affirme initialement la vanité de la peinture. Mais devant la passion du peintre, sa gravité, son emportement, chacun met de côté ses propres convictions et s'interroge sur ce qui se passe sous ses yeux, sur ce « mirage plus fort que le Grand Soir » (*VJR*, p. 36-37). Cet étonnement n'est pas dû à une incompréhension liée à un manque de culture ; il est la marque d'une interrogation légitime, d'une révélation et d'une authentique compréhension du drame de l'artiste moderne :

Depuis que je l'ai fréquenté, les besognes de l'art m'intimident ; je les devine épuisantes, ténues, plus fragiles que ce qui vit. (*MS* p. 80)

Joseph Roulin, qui n'entendait rien aux beaux-arts et ne trouvait pas la peinture de Van Gogh bien jolie en somme, y entendait tout s'il avait aperçu que les arts de cette fin de siècle, l'art comme on dit, ajoute à l'opacité du monde et agite jusqu'à la mort ses trop crédules serviteurs, dans une danse violente, peut-être enjouée, féroce, dont le sens fait défaut. (*VJR*, p. 37)

Pareille compréhension passe par la relation d'empathie (sympathie) qui s'établit avec le peintre. Les modèles du peintre l'assistent dans son aventure, dans sa passion. Michon met en place une relation binaire, que glose le titre *Maîtres et Serviteurs*, et qui se décline en une série de comparaisons – Dom Juan et Sganarelle, Le Christ et les apôtres, le barine et le moujik, etc. – dont une au moins est commune aux deux textes : Don Quichotte et Sancho Pansa. Watteau, dans sa gestuelle même de peintre, évoque le combat de Don Quichotte contre les moulins à vent, tout comme Van Gogh dans son emportement :

Il y avait bien de quoi avoir l'air étonné, se battre avec rien comme un Quichotte, jeter toute couleur, les éclatantes, les boueuses, dans l'air, sur ses bas, sur les meubles, et pour finir s'arrêter soudain comme il le faisait devant l'œuvre en cours, offusqué. (*MS* p. 56-57)

Et Roulin, qui ne connaissait pas la théorie<sup>23</sup> mais en voyait l'incarnation, en était baba ; car cela ne se voit pas tous les jours ; de même Sancho, devant le Chevalier de la Manche, se posait des questions. (*VJR*, p.37)

Le regard à la fois empathique et naïf que le modèle porte sur le peintre, ce regard de « quelqu'un qui ignore ce qu'est une œuvre<sup>24</sup> », permet à Michon de prendre ses distances par rapport aux biographies, par rapport à la « légende » de Van Gogh, et surtout à certaines interprétations quasi mystiques :

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

23. C'est-à-dire « la théorie des beaux-arts telle que les romantiques la concoctèrent » (*VJR*, p. 37).

24. 4<sup>e</sup> de couverture de *Vie de Joseph Roulin*.

Il s'agit de casser la légende élaborée par les biographes pour édifier son mythe personnel<sup>25</sup>, dans lequel la création artistique est le seul drame et la seule valeur: il n'y a de lumière que picturale.

Dans le texte de Goffette, cette interrogation sur la création n'est en aucun moment formulée par le modèle, ni même attribuée à celui-ci. Marthe ne semble pas s'étonner de voir Bonnard à l'œuvre. Elle ne lève jamais les yeux sur le peintre: comme dans les tableaux de Bonnard, elle a toujours les yeux baissés, ou fermés, ou cachés, le regard tourné vers son propre corps, ou vers l'intérieur d'elle-même. Cependant, le prologue, dont on a déjà vu l'ambiguïté, signale un mouvement, fictif, bien sûr, mais pleinement symbolique, qui déclenche le désir créateur: «[...] je vis une jeune femme venir à moi dont j'ignorais tout, sinon qu'elle était nue, sinon qu'elle était belle [...]». (p. 13-14)

C'est cette rencontre du narrateur et de Marthe peinte par Bonnard, redoublant celle du peintre et de son modèle, qui devient le support d'une méditation du narrateur sur la beauté et sur le bonheur de la création artistique. Comme elle a sauvé Bonnard en lui offrant son corps à peindre inlassablement<sup>26</sup>, Marthe sauve le narrateur de «la solitude et de l'ennui» et lui rend le bonheur d'écrire. En racontant la vie de Bonnard avec Marthe, le narrateur s'efforce de retrouver le cheminement du peintre depuis la réalité, parfois mensongère ou décevante, jusqu'à l'œuvre:

Entre la beauté que vous m'avez jetée dans les bras, sans le savoir, et celle que vous avez aimée au long de quarante-neuf années, il y a un monde, ou ce n'est pas de la peinture.

Il y a un monde et c'est l'aventure du regard [...]. (p. 155)

Il s'agit d'apprendre à voir. Non seulement, selon le vœu de Bonnard, pour «mieux comprendre la peinture» (p. 129) mais aussi pour savoir mieux vivre et surtout pour écrire. La formule qui définit l'attitude que doivent adopter les spectateurs face à un tableau peut en effet se lire aussi comme un projet d'écriture: «Dépasser le sujet de la toile, sa forme et ses couleurs, pour entrer dans le tableau, rejoindre le peintre, et continuer sa vision avec leurs moyens propres.» (p. 130)

25. [...] «lorsque j'écris sur des grands noms, Rimbaud, Watteau, Goya, je casse des mythes pour mieux les reconstruire.» P. Michon, entretien avec C. Argand, art. cit.

26. En témoigne le chapitre qui décline toutes les versions des nus de Bonnard, en une longue énumération poétique (p. 82-84).

L'omniprésence de Marthe dans le récit de Goffette pourrait réactiver le *topos* de la rivalité entre la femme et la peinture pour l'amour du peintre. Il suffirait pour cela de suivre certains biographes, qui laissent entendre que Bonnard s'est retrouvé isolé, à l'écart des courants picturaux de son temps, séparés des peintres qui avaient été ses amis par la faute de Marthe, solitaire et jalouse. Il n'en est rien, on l'a vu, et dans cette méditation sur l'amour, l'art et l'écriture, la femme est bien davantage celle qui donne accès à l'œuvre, au bonheur de la création.

Le texte de Goffette ne situe d'ailleurs pas le peintre et son modèle dans la configuration habituelle, qui est rappelée dans le texte par la description d'une photo de Matisse :

Une photo de Brassai montre Matisse en 1939 dans son atelier. Il est assis, la cravate sage et le gilet boutonné sous un grand tablier blanc, largement ouvert. N'étaient la pose déhanchée de la belle patiente debout devant lui et toute nue, le tableau sur le chevalet abandonné dans son coin, le pinceau, la palette et le canapé en désordre, on dirait un médecin de campagne dans son cabinet, prenant des notes.

Le regard du peintre sur le modèle est impressionnant de précision. Un scalpel pointé sur le pubis et la jointure des cuisses. Longuement, Matisse concentré sur la forte toison rêve, tandis que la main dessine toute seule, comme si les yeux étaient au bout des doigts. (p. 74)

À cette scène d'atelier, Goffette oppose la solitude silencieuse du peintre entouré de ses seules esquisses :

Cette photo, personne n'aurait pu la faire avec Bonnard. Parce qu'il peignait debout, seul, enfermé dans son atelier, d'après ces petits croquis qu'il avait pris à la dérobée. Chasseur, sauvage et silencieux, il ne s'assied que pour contempler son butin pendu au mur ou jeté sur le sol : toiles, dessins, esquisses, les unes punaisées côte à côte, les autres jonchant le parquet, pêle-mêle, ouverts ou roulottés. (p. 74-75)

Bonnard le « chasseur » se distingue de Matisse le « médecin » au regard « scalpel » mais tout autant des innombrables représentations – picturales, littéraires ou photographiques – du peintre avec son modèle, représentations souvent fortement érotisées comme la photo de Brassai. Le modèle, omniprésent dans sa vie, est absent de son atelier.

Que la réflexion sur la création artistique soit liée au modèle, et particulièrement au modèle féminin, on en trouvera un ultime exemple dans les vies de peintres rassemblées par Christian Garcin dans le recueil *L'Encre et la Couleur*<sup>27</sup> bien que le modèle comme personnage soit quasiment absent de

27. Ch. Garcin, *L'Encre et la Couleur*, Gallimard, « L'Un et l'Autre », 1997.

ces textes. Il s'agit, en effet, d'une méditation sur la nécessité de l'incarnation, de l'acceptation de la réalité terrestre, pour atteindre l'idéal du beau pictural. Le refus ou le choix du modèle féminin devient la pierre de touche de ce « consentement » à la chair et à la finitude qui permet à l'œuvre de vivre. Deux figures de peintres s'opposent sur ce point dans le recueil : le jeune peintre Lorenzo, disciple de Piero della Francesca, traumatisé par la mort en couches de sa jeune épouse et de son enfant, rêve d'un tableau où « le temps serait figé, suspendu, immobile », ce qui exclut la représentation des femmes « car par elles croît la vie et la vie est désordre. Lui voulait que régnât sur sa toile un ordre immuable et exempt de souillures » (p. 68). Il fuit toute présence féminine jusqu'à en mourir. À l'opposé de son disciple, Piero della Francesca accepte pleinement cette finitude, comme l'indique le titre du récit, « Piero ou le consentement ». Il n'existe dans son œuvre, selon l'écrivain :

Nul décalage entre l'homme et le réel. Le temps n'est plus un fardeau dont l'issue est la mort. Il est comme immobilisé dans un paysage ensoleillé avec, tout au fond, des collines qui s'entrelacent sous un ciel vert. Il est accepté, car l'homme est sa finalité. (p. 127)

Et cela le conduit à peindre des visages de femmes :

Piero n'a pas peint que des perspectives idéales, des hommes immobiles ou des anges impassibles. Il a peint des femmes aussi et ces femmes sont belles. (p. 128)

Christian Garcin, comme on a pu le montrer ailleurs <sup>28</sup>, prend ses distances par rapport à la vision de Piero « meilleur géomètre de son temps » imposée par Vasari, et il célèbre avant tout, suivant en cela Longhi ou Focillon, un art de la plénitude. Dans les descriptions qu'il propose de plusieurs tableaux, la figure féminine devient métaphore d'un accord avec le monde. À partir d'un détail emprunté aux historiens d'art – « Pour cette représentation de la divine maternité [la Vierge de l'enfantement], on dit que Piero aurait choisi le visage de sa propre mère » (p. 129) –, Garcin allie le doute inhérent à la fiction biographique à la certitude née de l'observation des tableaux :

La *Madonna del Parto*, *Marie-Madeleine*, la *Vierge de la Miséricorde* : les trois visages témoignent d'une même vigueur hautaine et sensuelle. Les gestes, les moues, les attitudes se répondent. Il est possible que Francesca mère de Piero, disparue en 1460, ait été un modèle. Il est possible aussi que Piero n'ait jamais su que sa mère lui était un modèle. (p. 130)

28. B. Ferrato-Combe, « La réécriture de Vasari dans les fictions biographiques contemporaines », à paraître en 2007 dans un numéro « Littérature et peinture » de la revue *Europe*.

Il s'abandonne ensuite à une rêverie matricielle, et cette méditation sur le modèle féminin est jugée suffisamment significative pour être reprise dans son ensemble en deuxième page de couverture du volume *L'Encre et la Couleur*:

Il est même possible que toujours nous ne peignons, écrivions, composions, qu'autour des mêmes visages d'enfance, des mêmes terreurs, des mêmes émois rejetés dans les limbes de nos mémoires. Peut-être ne cessons-nous de rêver qu'une femme de ses cheveux nous frotte les pieds, une femme dont le visage serait comme le reflet d'un visage lointain. Peut-être sommes-nous à la fois l'être qui croît sous le manteau d'une vierge et les fidèles rassemblés sous ce même manteau. La vierge alors fait signe, ouvre ses bras, et nous courons nous agenouiller – car l'agenouillement est la position verticale la plus proche du blotissement, et le blotissement la seule position vivable de toute éternité. (p. 130-131)

L'interrogation sur l'identité du modèle n'est pas ici préoccupation d'historien, mais investigation de l'écrivain dans les arcanes de la création, dans ses ressorts inconscients.

C'est sans doute là un des enjeux essentiels de ces fictions biographiques de peintres.