


Les cahiers du GRIT - t. 1



**DES FICTIONS  
QUI CONSTRUISENT LE MONDE**

Louvain-la-Neuve - 2011

***Les cahiers du GRIT***

**Directeur :** Prof. Jean-Louis Tilleuil (UCL)

**Rédacteur en chef :** Olivier Odaert (UCL).

**Comité de Rédaction :**

Véronique Bragard (UCL),  
Jacques Carion (UCL),  
Luc Courtois (UCL),  
Ralph Dekoninck (UCL),  
Carine Debonnet,  
Danny Rasemont,  
Laurence Van Ypersele (UCL),  
Myriam Watthée-Delmotte (UCL).

**Comité Scientifique :**

Jan Baetens (KUL),  
Paul Bleton (TELUQ- UQAM),  
Laurence Brogniez (ULB),  
Jean-François Chassay (UQAM),  
Thierry Lenain (ULB),  
Mathieu Letourneux (Paris X),  
Alexandre Streitberger (UCL).

**ISSN : 2033-7795**

## **Présentation**

Chaque année, le GRIT organise ou coordonne de nombreux événements scientifiques : colloques internationaux, cycles de conférences, expositions, débats, journées d'études, formations, etc. Parmi ces dernières, certains trouvent un écho naturel dans des publications papier éditées par le GRIT ou par ses partenaires dans différentes maisons d'édition scientifique belges ou françaises, ou encore dans des revues universitaires. Cependant, et malgré le nombre important de ces publications, auxquelles il faut encore ajouter les différentes contributions de membres du GRIT à des projets extérieurs (malgré l'importance de l'activité éditoriale du GRIT donc, certaines de ces activités restaient lettre morte, pour différentes raisons, dont la principale est le coût important de toute publication papier. Mais grâce aux *Cahiers du GRIT*, toutes ces productions scientifiques recevront désormais l'écho et la diffusion qu'elles méritent.

## **Orientation**

Les Cahiers du GRIT, comme leur nom l'indique, sont le lieu de publication des travaux scientifiques dirigés ou organisés par le Groupe de Recherche sur l'Image et le Texte de Louvain-la-Neuve. Dans la droite ligne des projets du groupe, ils rendront compte de sa volonté de comprendre et d'interpréter l'importance de plus en plus manifeste, dans notre culture comme dans notre société, des productions associant texte et image : bande dessinée, livre illustré, publicité... En raison du rapport qu'elle entretient généralement avec le texte et l'image, la littérature de jeunesse y sera également prise en considération.

# Sommaire

## **Dossier : «Des fictions qui construisent le monde»**

Le dossier de ce premier numéro des *Cahiers du GRIT* fait suite à un cycle de conférences qui s'est tenu à l'UCL entre 2008 et 2009, dans le cadre des activités scientifiques du séminaire interacadémique de 3<sup>e</sup> cycle « Texte, Image, Musique » (École doctorale « Langues et Lettres » - ED 3, École doctorale « Histoire, Art et Archéologie » - ED 4), du Groupe de Contact FNRS « Recherches sur les relations texte-image » et de la collaboration GRIT (UCL)-CRI (UCL)-Figura (UQAM).

- Jean-Louis Tilleuil, Présentation du cycle de conférences **p. 6**
- Antje Büssgen, Les prémisses d'un changement de paradigme : lorsque la littérature devance les sciences humaines. *La Bildwissenschaft* et le discours de l'indicible dans la littérature germanophone autour de 1900 **p. 14**
- Matthieu Letourneux, « Voir les bandits à l'œuvre ». Document et fiction dans l'illustration de faits-divers (1877-1918) **p. 34**
- Paul Bleton, Des yeux dans le bouillon. Espionnage et affichage, cubisme et patriotisme Des fictions qui créent le monde ? **p. 54**
- Philippe Kaenel, Le corps du Christ entre imaginaires photographique et graphique au XX<sup>e</sup> siècle : autour du suaire de Turin **p. 76**
- Laurence Brogniez, Du roman du peintre à la fiction critique. Sur quelques modalités de l'écriture (auto)biographique dans le champ littéraire contemporain. Autour de Jean-Jacques Salgon (*Le Roi des Zoulous*) et Maryline Desbiolles (*Les Draps du peintre*) **p. 92**
- Michel Delville, J. G. Ballard et la perte du réel **p. 110**

## **Varia**

- Jan Baetens, Hommage à Pierre Fresnault-Deruelle : Pour relire « Du Linéaire au tabulaire » **p. 122**
- Olivier Odaert & Jean-Louis Tilleuil, Les origines européennes de la bande dessinée. Éclatement et cohérence de l'émergence de la bande dessinée européenne **p. 130**

DES FICTIONS  
QUI CONSTRUISENT LE MONDE

*Les cahiers du GRIT - t. 1*

## Du roman du peintre à la fiction critique

Sur quelques modalités de l'écriture (auto)biographique dans le champ littéraire contemporain. Autour de Jean-Jacques Salgon (*Le Roi des Zoulous*) et Maryline Desbiolles (*Les Draps du peintre*)

### De la critique des écrivains aux histoires de l'art

Au XIX<sup>e</sup> siècle, la rencontre entre peinture et littérature se décline principalement à travers deux pratiques littéraires : la critique d'art tenue par les écrivains et le « roman d'art », ou « roman du peintre », souvent œuvre des mêmes. Parmi ces critiques écrivains, citons les frères Goncourt (*Manette Salomon*, 1867), Huysmans (*Les Sœurs Vatar*, 1879), Zola (*L'Œuvre*, 1886), Mirbeau (*Dans le ciel*, 1892-1893) ou encore le Belge Eugène Demolder (*La Route d'Émeraude*, 1899).

À cette époque, les transferts d'une pratique à l'autre étaient courants : la critique se voulait en effet « créatrice » et « poétique », ouvertement personnelle et subjective, tandis que le roman se laissait quant à lui volontiers envahir par un discours venu tout droit des articles rédigés par les auteurs<sup>1</sup>.

Dans les deux cas, la peinture apparaît souvent, pour les écrivains, comme une sorte de catalyseur qui leur permet de formuler un questionnement sur leur propre médium en vue de le renouveler ou d'en révéler les ressources cachées. Il n'était d'ailleurs pas rare que les « fictions d'art » mettent en scène un face-à-face entre un personnage de peintre et un personnage d'écrivain, ce dernier tirant en général une leçon (d'art ou de vie) de l'aventure douloureuse de l'« autre » créateur<sup>2</sup>.

Selon Philippe Junod, la fréquentation de la peinture pourrait être la cause d'un

---

1 Sur ce sujet, je me permets de renvoyer à mes articles : Laurence BROGNIEZ, « La transposition d'art en Belgique : le *Massacre des Innocents* vu par Maurice Maeterlinck et Eugène Demolder », dans *Écrire la peinture entre XVIII<sup>e</sup> et XIX<sup>e</sup> siècles*. Actes du colloque international organisé à Clermont-Ferrand par le Centre de Recherches Révolutionnaires et Romantiques (24-26 octobre 2001), Pascale AURAIX-JONCHÈRE (dir.), Presses Universitaires Blaise Pascal, « Révolutions et Romantismes », 2003, pp. 143-162 ; « *Dans le ciel* : le " Chef-d'œuvre inconnu " d'Octave Mirbeau », dans *Narratologie*, n°6, « Littérature et représentation artistique », F. PARISOT (dir.), Montréal/Paris, L'Harmattan, 2005, pp. 197-217.

2 Sur ce type de roman, voir Annie MAVRAKIS, « Le roman du peintre », *Poétique*, n°116, novembre 1998, pp. 424-445.

changement profond dans l'art d'écrire au XIX<sup>e</sup> siècle : selon lui, la peinture se refléterait en effet dans l'écrit par là où elle le fait réfléchir sur sa propre genèse<sup>3</sup>. Le détour par la peinture aurait donc conduit la littérature à développer et assumer une dimension critique, avec pour effet une sorte de brouillage générique entre essai et fiction, critique et roman, poésie et art poétique. Comme si la peinture permettait d'accompagner le travail d'écriture d'un commentaire, mais sous forme de « métadiscours indirect », pour reprendre l'expression d'Aron Kibédi-Varga<sup>4</sup>.

Cette dimension réflexive a perduré au XX<sup>e</sup> siècle jusqu'à nos jours : la rencontre d'un auteur avec un peintre et/ou avec son œuvre donne en effet souvent matière à réflexion sur soi, et sur l'écriture.

Au XX<sup>e</sup> siècle, la figure du critique écrivain<sup>5</sup>, telle que l'a connue le XIX<sup>e</sup> siècle, s'efface cependant au profit d'une spécialisation, avec d'un côté des historiens de l'art, producteurs d'un discours objectif et scientifique sur l'art, et de l'autre, les critiques d'art, appartenant le plus souvent à la sphère journalistique<sup>6</sup>. On ne retrouve plus que ponctuellement cette réciprocité entre pratiques critique et fictionnelle qui avait marqué, entre autres, les œuvres des auteurs cités plus haut. Cette évolution ne signifie pas pour autant que les écrivains aient renoncé à la peinture pour la laisser aux « spécialistes ». La production actuelle tend plutôt à prouver le contraire : les écrivains continuent à se regarder dans le miroir que leur tendent les peintres, passés ou contemporains, poursuivant le dialogue sous d'autres modalités. Ainsi Antonia Byatt, Tracy Chevalier, Ian Pears, John Banville, Juan Manuel de la Prada, Antonio Tabucchi, Arturo Pérez-Reverte, José Carlos Somoza, Dominique Fernandez, Michèle Desbordes ou encore Pierre Michon ont-ils, à de multiples reprises, choisi de placer la peinture au cœur de la fiction.

La particularité de ces œuvres, c'est que c'est désormais par rapport au savoir et aux discours bâtis par l'histoire de l'art qu'elles tendent à se situer, en s'emparant de grandes figures du patrimoine pictural. Libéré de ses attaches critiques, le « roman du peintre » s'affirme aujourd'hui comme un discours autonome, qui tient, en marge de l'histoire de l'art, un discours différent sur la peinture, mêlant registres fictionnel et référentiel.

Dans cette perspective, ce ne sont plus des artistes fictifs, projetés dans un monde référentiel (comme le Claude Lantier de Zola qui expose au Salon des Refusés, ou le Lucien

---

3 Philippe JUNOD, *Transparence et opacité. Essai sur les fondements théoriques de l'art moderne. Pour une nouvelle lecture de Konrad Fiedler*, Lausanne, L'Âge d'Homme, 1976, p. 257.

4 ARON KIBEDI VARGA, « Un métadiscours pictural : le discours poétique sur la peinture », dans *La Littérature et ses doubles*, Leo H. HOEK (dir.), Groningen, Institut des langues romanes, CRIN, 1985, pp. 19-34.

5 Un groupe de recherche de l'Université Paris-Sorbonne Paris IV (*Écrire l'art*) s'attache à étudier la permanence de cette figure au XX<sup>e</sup> siècle (<http://litterature20.paris-sorbonne.fr/ext-1-la-critique-d-art-des-ecrivains.html>).

6 DARIO GAMBONI, « Propositions pour l'étude de la critique d'art du XIX<sup>e</sup> siècle », dans *Romantisme. Revue du dix-neuvième siècle*, n° 71, premier trimestre 1991, pp. 9-17.

de Mirbeau qui peint les *Tournesols* de Van Gogh), qui mobilisent la plume des auteurs, mais bien des artistes réels qui se retrouvent embarqués, absorbés, dans l'univers fictionnel ou autofictionnel de l'écrivain.

À la croisée de l'essai et du roman, certains de ces textes proposent, comme l'a bien analysé Nella Arambasin dans un important ouvrage qu'elle a consacré à cette question<sup>7</sup>, des « histoires de l'art » qui prennent leur distance vis-à-vis du monologisme de la discipline instituée. Ces textes, qui cherchent à prendre le relais de l'histoire de l'art traditionnelle, façonnent en effet à leur manière, à la limite de la culture de masse et de la culture savante, un véritable savoir sur l'art, même si celui-ci n'est pas scientifiquement accrédité. Cette production, qui a connu un essor considérable ces dernières années, constitue un véritable phénomène éditorial et touche tous les genres : romans policiers, *campus novels*, fictions autobiographiques, récits de voyage, etc., quand il ne s'agit pas de productions hybrides qui mettent à contribution plusieurs genres à la fois.

Comme l'a souligné Arambasin, qui y voit « une des expériences les plus fécondes de la contemporanéité »<sup>8</sup>, ces récits, en misant sur la mixité des genres, génèrent des expériences narratives inédites. Il s'agit le plus souvent pour les auteurs de mettre en œuvre, d'une part, de nouvelles conditions d'accessibilité au patrimoine culturel – ou pour le dire autrement, de faire passer dans la culture de masse ce qui relevait jusqu'alors de la culture savante –, d'autre part, de prendre en charge ce que l'histoire de l'art, en tant qu'histoire des formes, tend à laisser dans l'ombre, comme les gestes et les comportements de l'artiste au cours du processus créatif, ou encore la réception par le spectateur.

Pour les écrivains, il s'agit, en quelque sorte, de remettre l'œuvre en mouvement, par le truchement d'une « microbiographie » de l'artiste – pour reprendre l'expression de Nicolas Bourriaud –, propre à « retracer les gestes qu'il a accomplis dans l'espace de son œuvre »<sup>9</sup>. L'écrivain chercherait ainsi à accéder à l'expérience de la peinture et si cette expérience est hors d'atteinte, parce que l'artiste est mort, parfois depuis longtemps, il s'autorise à l'inventer.

Les histoires (littéraires) de l'art chercheraient donc à configurer cet autrefois de l'expérience vécue dans les images : le vécu contemporain se voit chargé de ranimer la vie du peintre disparu et s'y entrelace, les points de jonction se faisant fréquemment, selon Arambasin, par le truchement d'un détail, jusque-là jugé contingent, dans une vie ou une œuvre d'artiste. Alors que l'historien de l'art veille à tenir à distance de l'analyse de l'œuvre picturale la vie du peintre, dans ses aspects les plus anecdotiques, et plus encore sa propre

---

7 Nella ARMBASIN, *Littérature contemporaine et histoires de l'art. Récits d'une réévaluation*, Genève, Droz, 2007.

8 *Id.*, p. 15.

9 *Id.*, p. 25.



vie, le texte littéraire fait de cette rencontre son sujet même.

C'est précisément par les détails, qui permettent, selon Daniel Arasse, auteur d'un célèbre essai sur le sujet<sup>10</sup>, de détecter la présence du peintre dans sa peinture, que, chez l'écrivain, le discours subjectif s'arrime sur le discours objectif, que la fiction vient se développer, de manière parasitaire, pourrait-on dire, sur le discours de l'histoire de l'art.

### **(S')écrire une vie d'artiste**

Parmi les œuvres qui développent ce type de rapport à la peinture, Nella Arambasin a noté une proportion importante d'œuvres à caractère autobiographique. En puisant parmi les titres de la collection *Musée secret* des éditions Flohic (un auteur propose une monographie sur un artiste de son choix), elle a analysé les modalités et les enjeux de cette écriture autobiographique de la peinture, qui se présente sous des formes extrêmement diverses.

Cette dimension personnelle n'est certes pas nouvelle : dans les « fictions d'art » du XIX<sup>e</sup> siècle, la biographie – fût-elle fictive ou imaginaire (comme dans *Les Vies imaginaires* de Marcel Schwob ou *Imaginary Portraits* de Walter Pater) – tend souvent à l'autobiographie déguisée, recourant parfois à ce fameux dédoublement du moi, déjà évoqué, en un personnage de peintre et un personnage d'écrivain, l'échec ou la folie du premier étant censée servir d'exorcisme à l'écriture du second. Au XX<sup>e</sup> siècle, la peinture joue aussi ce rôle d'exploration du moi chez un écrivain comme Claude Simon, par exemple, qui fait de l'image la modalité et la condition même de la formulation de ce discours personnel<sup>11</sup>.

Quant à l'autofiction, genre qui s'est développé avec succès depuis les années 70, elle semble trouver dans la « fiction d'art » (que l'on pourrait aussi appeler « fiction critique ») un idéal prolongement : Philippe Forest, écrivain et essayiste, va d'ailleurs jusqu'à affirmer que l'autofiction « renvoie sans ambiguïté au *Künstlerroman* [au sens de roman de formation d'un artiste] »<sup>12</sup>. Le détour par la peinture permettrait en effet au sujet de s'écrire en écrivant la vie d'autrui, autrement dit d'objectiver son moi pour le tenir à distance ; dans une sorte de dédoublement, il vivrait ainsi la vie d'un autre. En général, l'auteur écrit en effet moins sur la vie du peintre qu'à partir de la vie du peintre, en vue de découvrir quelque chose sur lui-même. Élire un peintre parmi d'autres et lui assigner une place dans son expérience personnelle constituent déjà des gestes autobiographiques : l'œuvre du peintre ou la rencontre avec sa peinture ont pour fonction d'inviter le sujet à aborder sa vie d'un autre point de vue,

---

10 *Le Détail. Pour une histoire rapprochée de la peinture*, Paris, Flammarion, 1992.

11 Sur ce sujet, voir Brigitte FERRATO-COMBES, *Écrire en peintre. Claude Simon et la peinture*, Grenoble, Ellug, 1998.

12 Philippe FORREST, *Le roman, le je*, Paris, Pleins Feux, 2001, cité par Nella ARAMBASIN, *op. cit.*, p. 243.

voire de réaménager son expérience et son rapport au monde. Dans cette perspective, la vie du peintre peut aussi avoir pour l'auteur valeur d'*exemplum* ou d'échantillon de vie, et la contemplation de l'œuvre, pouvoir de révélation.

L'écrivain tente de mettre ses pas dans ceux de l'artiste, parcourt des lieux auxquels celui-ci est lié (lieux de vie, d'inspiration ou d'exposition) et cherche à épouser, au plus près, son expérience. C'est le cas de Jean-Jacques Salgon, auteur du *Roi des Zoulous*. D'autre part, le détour par la peinture peut aussi servir de prétexte à l'auteur pour réfléchir sur sa propre pratique dans la confrontation, voire l'affrontement, avec un art « autre ». Le récit s'écrit dès lors moins avec le peintre que contre lui, et le refus du modèle biographique peut aussi s'accompagner d'une remise en question de l'écriture autobiographique. C'est plutôt dans cette perspective-là que se situe le texte de Maryline Desbiolles, *Les Draps du peintre*.

L'analyse qui suit est consacrée à ces deux textes récents qui se distinguent du corpus rassemblé par Nella Arambasin dans la mesure où ils se réfèrent non plus à des peintres du passé, faisant partie du canon, mais à des artistes contemporains que les écrivains ont ou auraient pu rencontrer : Jean-Michel Basquiat et Jean-Pierre Pincemin. La proximité et la rencontre – rêvée ou réalisée – ne sont pas, on le verra, sans infléchir l'écriture de la vie du peintre. Ces récits s'inscrivent cependant dans les perspectives d'analyse développées par Arambasin par le brouillage générique qu'ils mettent en œuvre, mêlant fiction, biographie, introspection et essai sur l'art. Tous deux jouent en effet sur cette frontière, parfois ténue, entre fiction et essai, qui peut inciter à les considérer comme « fictions critiques », au sens de textes qui ont recours à la fiction (voire à l'autofiction) pour produire un savoir sur l'art.

### ***Le Roi des Zoulous* (2008)**

Jean-Jacques Salgon est un écrivain né en Ardèche en 1948. Scientifique de formation, il enseigne la physique en tant que maître de conférences à l'Université de La Rochelle. Outre *Le Roi des Zoulous*, paru en 2008, il est l'auteur d'un autre livre chez Verdier : *07 et autres récits* (2003). Aux éditions L'Escampette figurent également d'autres titres comme *Les Sources du Nil* (2005).

Dans une notice biographique, signée de sa plume, on apprend aussi qu'il a participé aux événements de mai 68 :

On le voit le soir du 28 mai 1968, tout près du pont Lafayette, un pavé à la main, qu'il ne parviendra jamais à lancer (crainte de blesser quelqu'un). Marié et père de deux enfants, il est actuellement maître de conférences à l'Université de La Rochelle. Il aimerait bien savoir quoi faire du pavé<sup>13</sup>.

L'artiste auquel il a choisi de se consacrer est Jean-Michel Basquiat, né à Brooklyn en 1960 et mort d'une overdose d'héroïne en 1988. Fils d'une mère portoricaine et d'un père haïtien,

---

<sup>13</sup> <http://auteurs.arald.org/cgi-bin/aurweb.exe/auteurs/recha?spe=&typ=&fam=&rch=a&nom=salgon&dep=>. Consulté le 22.04.2009.

il commence sa carrière comme peintre de rue, couvrant les immeubles de Lower Manhattan de graffitis, auxquels il ajoute la signature « SAMO ». Il obtient une première reconnaissance en 1980 en participant à une exposition collective, mais c'est un article du critique d'art René Ricard, paru dans la revue *Artforum* en 1981, qui lance véritablement la carrière de l'artiste. Basquiat se fait dès lors connaître en exposant ses œuvres à New York et dans le monde grâce à plusieurs galeristes. Souvent associé au mouvement néo-expressionniste, il rencontre, en 1983, Andy Warhol, auquel le lieront une collaboration et une amitié intenses. C'est aussi le moment où Basquiat sombre dans l'héroïne : il mourra d'une overdose à l'âge de 27 ans.

Les œuvres de l'artiste affichent divers motifs récurrents : squelettes et masques exprimant son obsession de la mort, décors urbains, mots et slogans, collages. Le questionnement sur l'identité noire et haïtienne se trouve également au cœur de son travail. En 1996, son ami peintre Julian Schnabel lui a consacré un *biopic* intitulé *Basquiat*.

En choisissant Basquiat pour sujet de son livre, Salgon revisite la traditionnelle biographie d'artiste en prenant pour point de départ son expérience personnelle de l'œuvre : ainsi n'y retrouve-t-on pas les éléments attendus tels que date de naissance, chronologie ou liste d'événements. Le fil conducteur se tisse autour du narrateur. Le nom même de Basquiat apparaît rarement dans le récit, le narrateur préférant le nommer familièrement *Jean-Michel*, comme un ami. Ce n'est donc pas nécessairement le Basquiat célébré par la critique et l'histoire de l'art, voire par sa légende, dont l'auteur trace le portrait : la dénomination de l'artiste – Jean-Michel au lieu de Basquiat – désacralise dans une certaine mesure le monument de l'histoire de l'art et la star du marché pour en faire un homme presque comme les autres. Le prénom français accentue la proximité entre le peintre et l'auteur.

Le titre de l'ouvrage repose aussi sur l'allusion, Salgon ayant choisi le titre d'un tableau plutôt que le nom de l'artiste. Seul un bandeau, pourvu d'une photographie de l'artiste et de son nom, révèle, sans doute pour des motifs promotionnels, le sujet du livre.

### **L'enquête : signes, traces, indices**

En cherchant à décrypter l'œuvre de Basquiat (« quelque chose filait, échappait toujours »<sup>14</sup>), l'auteur se met aussi en quête d'une vérité sur lui-même, à travers un contact intime avec les toiles : l'enquête sur le peintre se transforme donc, au fil des pages, en quête de soi.

Le terme d'enquête n'est pas gratuit : l'écrivain se transforme véritablement en limier qui, de New York à Paris, en passant par Marseille, collecte des signes, des *traces* – c'est le titre du huitième chapitre –, des indices ; il interroge des témoins et échafaude des hypothèses. Ce rapprochement entre histoire de l'art et roman policier est significatif : dans son essai, Nella Arambasin a bien mis en évidence la forte proportion de romans

---

14 Jean-Jacques SALGON, *Le Roi des Zoulous*, Paris, Verdier, 2008, p. 52.

policiers parmi les « histoires de l'art » actuelles. On songera aussi au bel essai de Carlo Ginzburg (*Mythes, emblèmes, traces. Morphologie et histoire*, 1986), qui a quant à lui mis en évidence l'apparition concomitante, durant la seconde moitié du XIX<sup>e</sup> siècle, de stratégies d'investigation similaires dans des disciplines qui reposent sur des procédures d'identification fondées sur le détail le plus anodin : la psychanalyse (avec Freud), l'histoire de l'art (avec Morelli) et le roman policier (avec Poe et Doyle). L'historien y a analysé une mutation épistémologique essentielle de la pensée occidentale, accordant à un signe jusqu'alors peu reconnu un statut inédit et déterminant.

S'il n'hésite pas à citer à l'appui articles et ouvrages savants (le récit est d'ailleurs pourvu d'un appareil de notes), c'est surtout à travers ces fameux détails – ce qui lui fait signe dans la peinture de Basquiat – que Salgon tente d'approcher son sujet. Ainsi, le narrateur, dans une fréquentation assidue des œuvres qu'il traque de musées en galeries, scrute, déchiffre et décrypte, muni de son carnet de notes :

Me promenant dans ses dessins, parmi le foisonnement des croquis, des symboles, des chiffres et des mots, je remarquai certains détails qui semblaient réclamer de moi une élucidation.<sup>15</sup>

Les tableaux de Basquiat lui apparaissent comme les « pièces d'un puzzle géant »<sup>16</sup> qu'il aurait charge de recomposer. L'espace y est si chargé (*Untitled*, 1987), si morcelé qu'il est « impossible à l'œil de s'en emparer ».<sup>17</sup>

D'où le désir de s'arrimer à des balises : pour l'écrivain, ces points d'accroche sont les mots, ceux des titres, à la fois évocateurs et énigmatiques, et ceux peints sur les toiles, qui, selon lui, ont pour fonction de « stabiliser » l'univers pictural mouvementé de Basquiat, comme des clous « où pouvoir s'accrocher ».<sup>18</sup>

Les titres des tableaux aident à pénétrer et à baliser l'espace pictural, mais ils constituent également les jalons de l'enquête du narrateur, et des scansions dans le récit. Rappelons-le : c'est un titre de tableau qui donne son titre à l'ouvrage (par métonymie, il désigne aussi le peintre), et nombre de chapitres sont intitulés d'après des tableaux de Basquiat. Le titre de l'œuvre constitue en effet l'élément verbal dont l'écrivain peut le plus facilement se saisir, c'est ce qui lui « parle » de prime abord dans le tableau. C'était déjà le cas au cours des siècles passés<sup>19</sup>.

Salgon se saisit de ces mots comme de signes que lui aurait adressés personnellement le peintre. À partir de ceux-ci, il fait parler les œuvres. Dans cette perspective, le livre tient

---

15 *Id.*, p. 117.

16 *Id.*, p. 118.

17 *Id.*, p. 51.

18 *Id.*, p. 65.

19 Voir, entre autres, Leo H. HOEK, *Titres, toiles et critique d'art. Déterminants institutionnels du discours sur l'art au dix-neuvième siècle en France*, Amsterdam/Atlanta, Rodopi, « Faux Titre », 2001.

aussi du catalogue : les titres sont indiqués en italiques, et suivis de la date de création des tableaux, voire de leur lieu de conservation. Peut-être faudrait-il parler plus exactement de mise en récit d'un catalogue : tel un commissaire, l'auteur rassemble les œuvres dispersées de l'artiste dans une exposition virtuelle que le récit rend possible, et accomplit par là même une véritable performance.

Les titres servent aussi d'embranchement générique, au sens où ils permettent d'articuler discours critique et récit personnel : ils jouent en quelque sorte le rôle d'interface entre deux ordres de discours. Ainsi, le tableau intitulé *Maurice* (1983) permet-il de faire dévier le discours critique vers le récit d'enfance, centré sur le souvenir d'un camarade portant ce prénom. Salgon fait se croiser les deux réalités : « Basquiat avait peint le portrait de Maurice (*Maurice*, 1983). »<sup>20</sup>

Dans le dessin intitulé *Czar*, il est frappé par les mots peints « TEMPORARY TEETH qui faisaient explicitement allusion à notre petit jeu avec les galets de la place de Marseilleveyre. Nul doute que Jean-Michel avait tenu à me témoigner personnellement sa complicité »<sup>21</sup>. On peut le constater dans ce dernier exemple : l'écrivain se montre également très attentif aux mots disséminés dans la peinture même de Basquiat, qui, rappelons-le, avait commencé sa carrière comme *graffeur*. Ramenant la peinture dans le champ de sa propre pratique, Salgon aime d'ailleurs à voir en ce langage peint « le témoignage muet, le regret lancinant, de l'écrivain qu[e l'artiste] avait toujours rêvé d'être. »<sup>22</sup>

Cependant, loin de faire de la peinture de Basquiat une peinture littéraire, ou l'expression du repentir d'un écrivain frustré, il y voit plutôt, pour l'écrivain qu'il est, lui, une leçon d'écriture, la peinture libérant le langage de sa dimension abstraite et conventionnelle pour redonner aux mots leur pouvoir magique de représentation :

Toute la peinture de Basquiat m'apparaissait chargée de traces. Même les mots écrits y retrouvaient ce pouvoir suggestif des premières empreintes.<sup>23</sup>

Pour Basquiat, les mots redevenaient des signes et s'ils perdaient parfois leur sens, s'ils paraissaient parfois abdiquer tout référent, c'était pour se charger d'une étrange vibration. Par leur forme graphique, ils gagnaient en réalité et se mettaient à rayonner, comme l'auraient fait des icônes ou des objets sacrés.<sup>24</sup>

---

20 Jean-Jacques SALGON, *op. cit.*, p. 108.

21 *Id.*, p. 86.

22 *Id.*, p. 41.

23 *Id.*, p. 40.

24 *Id.*, p. 41.

« Icônes », « objets sacrés » : ce lexique, récurrent dans l'ouvrage, donne à penser que la quête de l'auteur n'est pas seulement policière. Elle est aussi spirituelle et intime. On peut dès lors aborder dans cette perspective un deuxième aspect du récit : sa dimension viatique.

### **Un pèlerinage : le retour aux sources**

La rencontre avec le peintre passe par le contact direct avec les originaux. Elle implique donc un déplacement, qui, pour Salgon, tient aussi du pèlerinage : la visite dans les musées, galeries et collections privées relève, dans ce contexte, d'un parcours spirituel qui rapproche le narrateur de son idole. Salgon construit en effet autour du peintre une espèce de culte, qu'il considère comme sa « nouvelle religion ».

La rencontre avec l'œuvre peinte est d'ailleurs décrite en termes de choc, de révélation : « un jour, j'avais reçu de plein fouet une image peinte par Jean-Michel Basquiat »<sup>25</sup>. L'écrivain cherche en vain la tombe du peintre dans le cimetière de Brooklyn pour se recueillir sur ses reliques. Dans les musées, il arrive très tôt afin de pouvoir communier, dans la solitude et le silence avec les œuvres, au point de s'abolir dans l'exposition :

Toujours seul visiteur dans cette salle silencieuse, je me trouvais dans une telle familiarité avec les œuvres de Jean-Michel qu'il me semblait soudain faire moi-même partie de l'exposition.<sup>26</sup>

La communion partagée lui fait cependant également ressentir une émotion jusqu'aux larmes, quand il aperçoit, par exemple, au musée de Brooklyn, un groupe de petits écoliers noirs fascinés par une toile tandis qu'ils écoutent religieusement la bonne parole de la maîtresse qui leur sert de guide. L'art, comme « nouvelle religion », est ce qui permet, par-delà le temps, mais aussi les classes sociales et les différences raciales, de créer du lien.

Enfin, l'auteur tente de rencontrer des témoins (comme la célèbre Maripol), qui ont connu, de près ou de loin, l'artiste et recueille leur parole comme celle de prophètes qui lui rendent vivante une époque révolue.

La géographie de Salgon est toutefois aussi une géographie imaginaire, dans laquelle des lieux éloignés se font proches, voire se superposent. Ainsi Marseille, qui, « par son côté coloré, marin et cosmopolite »<sup>27</sup> rappelle New York : la narration, abolissant les distances, fait dès lors succéder, sans transition, la visite du Brooklyn Museum à celle du Musée Cantini.

---

25 *Id.*, p. 91.

26 *Id.*, p. 86.

27 *Id.*, p. 21.

Le passage du narrateur en Ardèche, sa terre natale, est décrit comme un retour aux sources, dans ce qu'il appelle « mon Haïti à moi », par référence aux racines paternelles de Basquiat : c'est Basquiat qui devient le point de référence de l'auteur, le centre de gravité de son univers par rapport auquel il réécrit son histoire, sa généalogie, son identité. Comme un fil conducteur, l'œuvre du peintre le guide, de proche en proche, à travers les embranchements et les ramifications inattendues d'un réseau souterrain, vers un autre lui-même.

La rencontre avec l'artiste infléchit son parcours, Basquiat occupant dans son monde le rôle d'un astre, capable, par l'attraction qu'il exerce sur lui, d'infléchir son orbite :

Comme l'orbe des planètes s'incurve sous l'action du champ de gravitation d'un astre qui les tient captives, ainsi, je voyais au fil des jours s'incurver vers l'univers de Basquiat ma propre trajectoire, beaucoup de choses qui m'étaient familières prenaient soudain sous son influence une coloration nouvelle, je percevais des signes qui me seraient en d'autres temps demeurés cachés, et tous ces changements, même ténus, s'imposaient avec d'autant plus de facilité, d'évidence, que j'en éprouvais un réel et persistant contentement.<sup>28</sup>

### **Une odyssée intérieure : devenir le peintre**

Dans ce parcours, qui est donc aussi un voyage intérieur, ce qui frappe, c'est l'état de disponibilité, de réceptivité, voire de passivité totale dans lequel se met le narrateur. La construction syntaxique qu'il utilise pour parler des tableaux est révélatrice : dans la phrase, c'est en général le tableau de Basquiat qui joue le rôle d'agent, et le sujet – le narrateur – occupe quant à lui la position objet.

Au musée Cantini : « Le roi des Zoulous (*King of the Zulus*, 1985) me recevait dans son palais, son trône installé dans un salon du rez-de-chaussée, entre quatre colonnes à cannelures coiffées de chapiteaux ioniques.<sup>29</sup>

Au musée de Brooklyn (devant *Victor 25 448*, 1987) : « Ce tableau qui n'avait rien pour moi de très particulier me retint. »<sup>30</sup>

Le regardeur devient regardé et l'œuvre exerce sur lui une véritable fascination, proche de l'envoûtement, souvent convoqué pour rappeler l'héritage vaudou – haïtien – de Basquiat. Cette fascination se traduit en général par des sensations physiques extrêmes, que le récit donne à percevoir au lecteur dans un mouvement de gradation, plus le contact avec les œuvres se fait intime, jusqu'à la douleur :

---

28 *Id.*, p. 46.

29 *Id.*, p. 20.

30 *Id.*, p. 27.



[sur *Dingoes*] [...] j'avais la sensation d'en percevoir l'impact au niveau de la peau, comme le feu d'un fer rouge ou le froid d'un glaçon. Quelque chose en eux littéralement me *révulsait* (au sens médical du mot).<sup>31</sup>

Ce sortilège opère un dédoublement : par le contact rapproché avec l'œuvre, le narrateur, peu à peu, devient Jean-Michel Basquiat et ses figures peintes. La première description d'œuvre (un dessin) est d'ailleurs emblématique de ce processus qui culmine dans les derniers chapitres, au bout d'une véritable métamorphose. Autorisé à voir, dans les réserves de Beaubourg, un dessin encadré, sous verre, le narrateur y découvre son propre reflet :

[...] ce dessin était encadré et placé sous verre si bien que je n'ai vu tout d'abord que mon propre reflet », le fond sombre placé sous la vitre « transformait celle-ci en miroir et je pouvais donc voir mon propre visage se superposer à une tête gribouillée, avec des yeux jaunes et des cercles tracés au crayon gras, bleu, rouge, vert.<sup>32</sup>

Pour Salgon, la peinture de Basquiat donne accès à l'expérience même de l'altérité : comment un écrivain blanc francophone peut-il regarder le monde à travers les yeux d'un peintre new-yorkais, noir, anglophone ? La rencontre bouleversante avec l'œuvre de Basquiat permet ce radical changement de perspective, à la fois déconditionnement (par rapport à la langue, par rapport à l'écriture) mais aussi décentrement. La compréhension de l'œuvre de Basquiat relève pour l'auteur d'une meilleure compréhension du monde et surtout des rapports de forces entre dominants et dominés.

L'appréhension d'une œuvre telle que *Slave Auction* (1982), où Basquiat a cherché « à voir ce qu'avaient pu être l'esclavage et la traite aux yeux des Blancs »<sup>33</sup>, enregistre la fracture entre la tristesse éprouvée par le spectateur et la « colère » de Basquiat. Salgon affirme : « je ne voulais pas que cette *sale* histoire pût nous séparer »<sup>34</sup>.

Troquant sa position contre celle du peintre, le narrateur renonce, par le truchement de la peinture, à sa place de dominant pour prendre celle de dominé et se laisse regarder comme tel. Cette expérience le conduit aussi, *in fine*, à renoncer à la logique, à la linéarité et à la synthèse exigée par l'écriture de « l'histoire de l'art » : il abandonne le projet de rassembler les « pièces du puzzle » et laisse son écriture, à l'instar de la peinture de Basquiat, se faire travailler par la discontinuité, le morcellement et le chaos.

---

31 *Id.*, p. 74.

32 *Id.*, pp. 10-11.

33 *Id.*, p. 68.

34 *Id.*, p. 69.



### ***Les Draps du peintre* (2008)**

Si l'œuvre de Salgon plaide en faveur de l'abolition de la distance entre le peintre et l'écrivain, et sur la familiarité, la proximité, celle de Maryline Desbiolles s'ouvre, de prime abord, sous le signe de la distance, de la résistance et du conflit.

Originnaire de Savoie, Maryline Desbiolles, née en 1959, est une romancière qui a choisi de vivre loin de la scène littéraire parisienne, dans l'arrière-pays niçois. Après ses études à Nice et à Cannes, elle crée deux revues de poésie et de littérature, *Offset*, en 1980, et *La Métis*, en 1990, qui réunissent des auteurs méditerranéens.

En 1998, la publication de *La Seiche* la révèle au public, frappé par la singularité de ce roman qui élabore une réflexion digressive sur la vie humaine à partir d'une recette de cuisine. En 1999, *Anchise* est récompensé par le prix Femina. Parmi ses autres romans, on peut citer *Le Petit Col des loups* (2001), *Amancale* (2002) et *Le Goinfre* (2004), édités au Seuil, qui approfondissent l'exploration de l'univers particulier révélé par *La Seiche*.

Maryline Desbiolles partage sa vie avec un artiste, le sculpteur Bernard Pagès, qui a fait partie du groupe Support/Surface avec Jean-Pierre Pincemin, auquel l'écrivaine consacre *Les Draps du peintre*. C'est donc grâce à Pagès qu'elle a rencontré Pincemin et qu'elle a pu écrire environnée de ses œuvres.

Jean-Pierre Pincemin, né à Paris en 1944, mort à Arcueil en 2005, est un peintre français autodidacte, qui vient du monde de l'usine. Il découvre la peinture au Louvre, mais c'est dans la critique d'art, d'abord, qu'il cherche à se lancer avant de réaliser ses premières sculptures et peintures. Intéressé par la notion de support, et en particulier de support « pauvre », Pincemin réalise sur des draps (d'où le titre du récit de Desbiolles) des empreintes de planches, de tôles ondulées, de grillages qu'il récupère dans les décharges. En 1969, il organise une exposition collective avec d'autres peintres qui seront à l'origine du groupe Support/Surface, dont il partage la réflexion sur les conditions et le statut de la peinture. Il poursuivra ensuite plus particulièrement ce questionnement en s'intéressant à l'organisation de la surface colorée en damiers et bandes. À partir de 1974, il compose ainsi ses fameuses « Palissades », des bandes horizontales et verticales qui font penser à des planches ajustées, avant de se tourner, dans les années 80, vers un style plus expressif et figuratif.

## Poétique de l'écart

Maryline Desbiolles ne cherche pas les points de contact avec le peintre. Au contraire, elle se fixe d'entrée de jeu sur tout ce qui les distingue et les sépare : la différence sexuelle (c'est un homme, elle est une femme), la distance géographique (il est du Nord, elle écrit « depuis l'extrême Sud-Est »), la vocation (il peint, elle écrit), l'écart physique (il est imposant, elle est menue). Si les « draps » du titre font référence à la technique du peintre, ils renvoient aussi à une intimité et une promiscuité qui s'avèrent d'emblée problématiques, voire dérangeantes, pour l'auteure. Très significativement, on la voit aussi mettre son pied aux côtés des vieilles chaussures de l'artiste pour s'avouer « surprise par l'écart »<sup>35</sup>. D'où la difficulté de mettre ses pas dans les siens, et de se mettre au pas de son travail créatif. Cette métaphore parcourt tout le livre qui choisit d'adopter une écriture qui boite, qui bute, qui, volontairement, ne « marche pas bien »<sup>36</sup>.

Dès l'incipit du récit, Desbiolles refuse d'être, pour Pincemin, « son poète », comme ont pu l'être certains écrivains dans le passé pour de grands artistes, en un âge d'or d'ailleurs regretté par le peintre. Elle renonce ainsi aux « morceaux de bravoure, [...] mots d'esprit, [...] pages savoureuses. »<sup>37</sup>: « Je n'aurais pas été son poète, je n'aurais même pas écrit, je n'écrirai pas sur sa peinture. Je n'y crois pas entièrement, j'ai des doutes sérieux »<sup>38</sup>.

Elle ne sera pas plus sa biographe : au contraire, elle qui l'a rencontré à deux reprises, cherche à l'oublier. Pour trouver le peintre, elle essaie d'oublier l'homme et presque tout ce qu'elle sait de lui.

Dans ce but, elle se livre à un travail de défamiliarisation ou de déconditionnement. Pour tenir l'homme, le corps, l'individu à distance, elle préfère ne pas nommer l'artiste, se délester de tout ce que le nom et le prénom portent en eux de discours, de valeurs, de jugements :

Je n'écris pas encore son nom. Je l'écrirai quand j'aurai oublié que je l'ai connu. [...] Et peut-être, plus je m'approcherai de lui, moins je le connaîtrai. (DP, p. 13)

Je suis contre lui, j'entre contre lui dans son histoire. Renoncer à son nom me donne un surcroît de liberté. [...] Et puis n'a-t-il pas eu pour ambition de peindre comme personne ?<sup>39</sup>

J'oublie son nom, et son prénom plus encore. Parfois il me faut plusieurs minutes pour les retrouver. Ils ne cadrent plus avec ce que je dis de lui. [...] Délivrée des nom et prénom, sa figure se dessine.<sup>40</sup>

---

35 Maryline DESBIOLLES, *Les Draps du peintre*, Paris, Éditions du Seuil, 2008, p. 53.

36 *Id.*, p. 140.

37 *Id.*, p. 80.

38 *Id.*, p. 75.

39 *Id.*, p. 80.

40 *Id.*, p. 95.

La rencontre ne peut se faire que sur le terrain du neutre, de l'anonymat, de l'impersonnalité : elle exige de l'auteure la dépossession de soi. C'est donc contre l'artiste, mais aussi contre elle-même qu'elle entame son livre. Celui-ci s'ouvre d'ailleurs sur une négation, un refus, une résistance (« Je dis non »<sup>41</sup>). L'ouvrage, placé sous le signe de la suspicion, s'affirme tout d'abord en énonçant ce qu'il n'est pas avant de faire le récit d'une douloureuse et lente conquête de la narratrice par le peintre. Si Maryline Desbiolles accomplit, souvent à contrecœur et avec un manque patent de conviction, tous les gestes du rituel biographique (pèlerinages sur les lieux où l'artiste a vécu, rencontre avec les témoins, visite des musées, lectures, accumulation de documents), c'est le plus souvent pour en révéler l'inanité et montrer l'écart entre la vie du peintre et son œuvre. À aucun moment, elle ne revendique le sérieux de l'enquête, préférant, à l'instar de son modèle, œuvrer de bric et de broc à partir de matériaux pauvres ou illégitimes.

Le livre adopte donc, en apparence, les codes de la biographie, avec ses dates, ses lieux, ses événements, ses anecdotes, mais la narratrice prend ses distances vis-à-vis de cette forme qui s'attache finalement à décrire « ces choses trop lourdes, trop pittoresques, de *pittore*, peintre, dignes d'être peintes et qu'il n'a justement pas peintes » : « la merde, la terre trop grasse, la saleté », l'avarice<sup>42</sup>.

Plutôt que de chercher l'ajustement, l'empathie ou la communion, Desbiolles choisit de travailler sur la rupture, qui mine la forme biographique de l'intérieur. Mais cette remise en question, voire ce laminage du modèle biographique, porte également atteinte à l'identité du sujet écrivant qui, au rassemblement de soi visé par l'autobiographie, accepte également de se laisser déconstruire par le brouillage des repères :

On m'a suggéré, un jour, d'écrire une biographie pour me reposer du roman (ce qu'il faut entendre) [...] [est-ce] qu'en oubliant son nom je suis moins révoltée par son odeur forte, ses habits crasseux, sa radinerie révoltante (est-ce qu'en oubliant son nom je n'oublie pas le mien aussi, me rapprochant ainsi de lui incognito ?) ?<sup>43</sup>

### **(Auto)biographie de *personne***

Dans cette perspective de neutralisation respective des identités – l'écrivain face au peintre –, la peinture de Pincemin devient pour Desbiolles une véritable mise à l'épreuve de l'écriture. Une écriture qui se cherche précisément dans tout ce qui la sépare de la peinture, mais qui par ce mouvement même s'en rapproche aussi. C'est donc « depuis [s]a méconnaissance, et peut-être même [s]on incompréhension »<sup>44</sup> que la narratrice s'affronte à la peinture de Pincemin. Les carrés de couleur de ce dernier, qu'elle a suspendus au mur de son bureau,

---

41 *Id.*, p. 11.

42 *Id.*, p. 16.

43 *Id.*, pp. 82-83.

44 *Id.*, p. 33.

deviennent ainsi l'image même du défi qu'elle se lance : sans cesse, ces carrés la « rappellent à l'ordre, mais un ordre que je ne comprends pas ou plutôt un ordre qui n'est pas le mien sans pour autant m'être étranger. »<sup>45</sup>

Je me tiens dans le carré, je n'en sors pas. Impossible de mener une phrase ample, de la dérouler, impossible d'avoir une phrase allante, un début et une fin, un dénouement. Je me tiens dans le carré, je me cogne au même, je reprends, je répète, c'est le seul moyen.<sup>46</sup>

Le contact avec la peinture impose à l'écriture un cadre, une contrainte, une limite. À l'image de ces carrés, l'écriture sort de son déroulement linéaire pour travailler sur la répétition et la matérialité<sup>47</sup>. C'est par l'écriture aussi que le corps du peintre fait retour, dont elle reproduit, par son rythme parfois bancal, la démarche claudicante – Pincemin souffrait en effet d'artérite. C'est donc dans la résistance que la peinture oppose à l'écrivain, qui ne peut s'accrocher ni aux mots de l'artiste (elle aime à répéter qu'elle se méfie de son côté manipulateur et fabulateur), que la narratrice parvient à accomplir son travail d'appréhension de l'œuvre de Pincemin, sans aller vers sa peinture « emportée » par elle, mais « mais en [s]e défiant, de biais, à reculons, à revers »<sup>48</sup>.

Dans l'espace du carré peint, les identités de l'auteur, du lecteur et de l'artiste finissent par s'abolir : « dans ce réduit je ne suis plus seulement moi-même. »<sup>49</sup> La page devient à son tour cet espace plastique, malléable, ouvert où le geste s'accomplit.

Dès ce moment, alors que le peintre comme l'écrivain ne sont plus « personne » (c'est le titre de la 2<sup>e</sup> partie du livre), l'autobiographie devient possible, mais comme Desbiolles le souligne dans un entretien, une (auto)biographie dépersonnalisée :

Au départ, j'avais l'intention de le nommer plus tard. Puis, il est progressivement devenu un personnage de roman. Ce livre dépasse le cas de Pincemin, bien qu'il raconte des épisodes de sa vie. Cet effacement était un moyen de sortir du biographique, d'aller contre. Il s'agit, peut-être, d'une biographie dépersonnalisée, d'un documentaire sur rien. Au bout du compte, ce qui m'intéresse, c'est d'aller vers personne, vers ce qui est commun, vers un lieu commun. Sortir de ma tour d'ivoire. Perdre mes goûts et dégoûts. Et être confrontée à ce « vous » qui matérialise cet interstice et ces entrelacs vertigineux entre le plus intime et le plus obscur<sup>50</sup>.

Ainsi les événements de la vie de l'artiste sont-ils racontés comme ceux de la vie n'importe quel anonyme ou d'un personnage de roman. Tous les jeux deviennent possibles autour de la position sujet, les identités peuvent s'échanger. Desbiolles se plaît à souligner

---

45 *Id.*, p. 20.

46 *Id.*, p. 27.

47 Voir aussi la disposition typographique particulière du texte dans la mise en page choisie par l'auteure.

48 *Id.*, p. 34.

49 *Id.*, p. 28.

50 Jérôme GOUDE, « Les Draps du peintre de Maryline Desbiolles », dans *Le Matricule des Anges*, n°93, mai 2008, [http://www.lmda.net/din/tit\\_lmda.php?Id=58847](http://www.lmda.net/din/tit_lmda.php?Id=58847), consulté le 22.04.2009.

la propension du peintre à l'affabulation, sa tendance à parler de lui à la troisième personne ou à se projeter dans des identités fantasmées : Billie Holiday (« Il est Billie Holiday parce qu'il n'est, comme elle, personne. »<sup>51</sup>), Véronèse (« Je me prends pour Véronèse »<sup>52</sup> – c'est la narratrice qui parle), ou un peintre noir américain (« Il peut se figurer en peintre américain d'ascendance noire, des ancêtres noirs, voilà qui pouvait faire l'affaire »<sup>53</sup>).

Desbiolles opère un geste réflexif en s'immisçant dans la vie de Pincemin, mais un geste réflexif négatif : « Elle écrit contre Pincemin comme elle écrit contre elle-même : la biographie ouvre grand la porte de l'autobiographie comme lutte »<sup>54</sup>.

La réconciliation avec le peintre (elle finit par affirmer qu'elle est « de son côté ») se fait donc au prix d'un renoncement à l'idée de sujet, suivant en cela la peinture de l'artiste, qui se voulait elle aussi, sans sujet :

[...] il n'est pas sujet, pas le bon ni le mauvais sujet, pas le malade, pas le patient, pas l'orphelin, pas le tourneur, il est le peintre, celui qui a décidé d'être peintre. La peinture le fait peintre et le délivre du sujet. Et nous délivre du sujet.<sup>55</sup>

Ainsi la narratrice conclut-elle que c'est sans doute quand « le commentaire est désespéré » que le peintre peut, peut-être, trouver son poète<sup>56</sup>.

### **Un nouveau mode d'écriture de la « vie d'artiste » ?**

Peut-être ces « (auto)fictions critiques » constituent-elles un nouveau mode d'approche, fertile, des œuvres d'art, une manière inédite d'écrire des « vies d'artiste ». Ces œuvres seraient-elles les témoins d'un changement de paradigme cognitif, la littérature invitant l'histoire de l'art à questionner ses propres modes d'écriture, voire à sortir des pratiques culturelles consacrées ? Tant du côté de Salgon que de celui de Desbiolles, l'exégète adopte une posture subjective et modeste, en retrait ou en creux, loin des prétentions scientifiques ou des discours complaisants souvent adoptés par les « critiques écrivains » du XIX<sup>e</sup> siècle.

Pour un historien de l'art comme Hubert Damisch, « l'histoire de l'art n'est pas nécessairement là où on la cherche »<sup>57</sup>. Lui-même, récemment, dans un livre intitulé *Voyage à Laversine* (2004), a cherché à se distancer de la doxa de l'écriture scientifique : pour rendre compte de ses discussions avec le peintre François Rouan, Damisch n'a pas hésité

---

51 *Id.*, p. 31.

52 *Id.*, p. 29.

53 *Id.*, p. 30.

54 Léa BISMUTH, « Écrire des vies d'artistes », dans *Art Press*, n°346, juin 2008, p. 73.

55 *Id.*, p. 139.

56 *Id.*, p. 143.

57 Cité par N. ARAMBASIN, *op. cit.*, p. 48.

à emprunter aux genres littéraires, mêlant journal de voyage, journal intime, dialogue et réflexion esthétique. En résulte un objet hybride, mixant discours scientifique, expérience vécue et fiction, une manière inédite d'écrire l'art au présent.

Les débuts de l'histoire de l'art ont été marqués par un refus de la littérature : Vasari, dans ses *Vies*, se revendiquait en effet avant tout comme historien, et comme peintre. En dépit de ses protestations, on connaît cependant son recours fréquent à la fiction et ses emprunts aux modèles littéraires consacrés. Si le rejet de la littérature a longtemps été revendiqué par l'histoire de l'art pour acquérir une légitimité scientifique, peut-être aujourd'hui, au travers des fictions critiques proposées par les écrivains, la littérature fait-elle retour, au sein des histoires de l'art, comme un refoulé.

**Laurence Brogniez**  
*Université Libre de Bruxelles*