

Uma leitura de *Vie de Joseph Roulin* e de *Maîtres et Serviteurs*, de Pierre Michon

Pedro Gonçalves Rodrigues
Faculdade de Letras da Universidade do Porto
pedro.goncalvesrodrigues@gmail.com

Resumo: O estudo de *Vie de Joseph Roulin* e de *Maîtres et Serviteurs* permite a integração do respectivo autor, Pierre Michon, na literatura moderno-contemporânea, na medida em que ambas as obras exploram e cultivam a aproximação ou diluição de fronteiras entre géneros, uma actividade auto-reflexiva herdada do Nouveau Roman, e o trabalho do romance em parâmetros diferentes dos estabelecidos pela tradição do romance oitocentista. Tratando-se de duas ficções biográficas, ambas realizam uma revisitação e revisão do passado, por meio de quatro pintores célebres, ao mesmo tempo que promovem uma reflexão acerca do acto criador e da realidade sociológica do mundo da arte.

Palavras-chave: Pierre Michon – ficção biográfica – literatura francesa contemporânea

Abstract: The study of *Vie de Joseph Roulin* and *Maîtres et Serviteurs*, both written by Pierre Michon, will allow the integration of their author into the modern contemporary French literature. Both texts explore the creative potentialities of overstepping or crossing the frontiers between literary genres, the dimension of auto-reflexivity, inherited from the Nouveau Roman, as well as the use of new strategies, different from those established by the tradition of the 19th century novel. They are both biographical fictions which make it possible to revise and to revisit the past by introducing four famous painters. Simultaneously, both texts favour the reflection on the act of creating and on the sociology of art.

Keywords: Pierre Michon – biographical fiction – contemporary French literature

Résumé: L'étude des œuvres *Vie de Joseph Roulin* et *Maîtres et Serviteurs* permet l'intégration de leur auteur, Pierre Michon, dans la littérature moderne contemporaine parce que toutes les deux explorent les potentialités créatives de l'approximation ou dilution des frontières entre genres littéraires, la dimension de l'autoréflexivité, héritage du Nouveau Roman, ainsi que la mise en scène de stratégies romanesques différentes de celles cultivées par la tradition du roman du XIX^{ème} siècle. Ce sont donc deux fictions biographiques qui permettent de revoir et de revisiter le passé au moyen de quatre peintres célèbres. En même temps, les deux textes favorisent la réflexion sur l'acte créateur et la réalité sociologique dans le monde des arts.

Mots clés: Pierre Michon – fiction biographique – littérature française contemporaine

¹ Artigo realizado no acto lectivo de 2010/2011 no âmbito do seminário de Literatura Francesa Contemporânea, da responsabilidade da Professora Doutora Ana Paula Coutinho Mendes, e integrado no Mestrado em Estudos Literários, Culturais e Interartes.

A carreira literária de Pierre Michon, iniciada em 1984 com a publicação de *Vies Minuscules*, faz deste autor, no início do século XXI, um das figuras mais importantes da literatura francesa contemporânea. Vencedor do Grande Prémio do Romance da Academia Francesa em 2009 com a sua obra mais recente – *Les Onze* –, Pierre Michon é pois um dos exemplos de autores franceses, tais como Pascal Quignard, François Bon e Pierre Bergounioux, que desmentem o declínio da literatura francesa contemporânea proclamado por críticos como Pierre Jourde e Jean Bessière (Rakocevic, 2007).

Com efeito, a obra de Pierre Michon não é um mero exercício nostálgico de aproximação ao romance oitocentista, assim como está longe de se incluir no que Dominique Viart designa de “littérature consentante” e “littérature concertante” (Vercier e Viart, 2005: 10-12), isto é, literaturas destinadas ao simples entretenimento do leitor ou exploradoras dos clichés e temas mediáticos do momento. Na verdade, a não submissão às expectativas dos leitores, a preocupação com a escrita enquanto expressão de um estilo próprio, a busca de reflexão aliada à consciência do tempo vivido, a condução do leitor a uma actividade crítica, e a interrogação e expressão das questões do mundo, eis as características que distinguem a literatura com qualidade estética segundo Bruno Vercier e Dominique Viart (*idem*: 12-13). A obra de Pierre Michon integra-se perfeitamente nestes critérios pelas qualidades intrínsecas do próprio texto michoniano.

Simultaneamente, toda a obra do autor inclui-se na literatura moderno-contemporânea porque para além de pertencer, cronologicamente, à contemporaneidade, trata-se de uma produção literária que não ignora o contributo de movimentos e autores anteriores: a herança da Modernidade estética, iniciada no século XIX com a obra de Baudelaire, Mallarmé e Rimbaud, e que teve grandes repercussões no século seguinte; as inovações e experiências do Nouveau Roman que marcaram os anos 50 e 60 do século XX.

De facto, o trabalho sobre o romance para lá do cânone oitocentista, as experiências em torno das categorias de espaço, tempo, personagem, narrador, etc., assim como o desenvolvimento de uma dimensão auto-reflexiva, de pensamento sobre a linguagem e a escrita, eis vários dos aspectos do Nouveau Roman, que se constitui como um dos períodos mais importantes da literatura francesa do século XX. Muito marcados pela falência dos ideais humanistas após a Segunda Grande Guerra, e pela

vontade de se distanciarem dos combates ideológicos do pós-guerra (Vercier e Viart, 2005: 16-17), os autores do Nouveau Roman propuseram assim uma completa reformulação da escrita narrativa, libertando-a da estética realista – uma estética inconciliável com uma realidade que se apresentava fragmentada e em crise, impossível de ser representada na literatura nos moldes de linearidade e lógica onisciente características dos autores realistas do século XIX. De facto, a vivência de um tempo em crise de valores e de falta de horizontes, depois de duas guerras mundiais que provaram que a ciência nem sempre conduz o Homem rumo à felicidade e ao bem-estar, é perfeitamente sintetizada por Marie-Claire Bancquart e Pierre Cahné: “un temps incertain de ses fins et de ses valeurs” (1992: 380).

Assim, ao mesmo tempo que o texto literário recorria a novas estratégias e técnicas literárias que exprimissem a desordem do mundo, os autores do Nouveau Roman desenvolveram uma grande actividade de reflexão acerca da própria escrita, distanciando-se da crise e luta ideológica vividas no pós-guerra. Esta dimensão de auto-reflexividade foi talvez um dos contributos mais preciosos deixados pelo Nouveau Roman à literatura pós-anos 80 do século XX, genericamente conhecida pelo seu regresso ao real e ao autor.

Por outro lado, o despojamento da categoria da personagem, o afastamento da realidade empírica, o abdicar da coerência das categorias narrativas, o progressivo extremar de procedimentos literários experimentais, conduziram os leitores do Nouveau Roman a uma situação de maior exigência face a um texto literário destituído da consistência e linearidade do passado. Porém, e precisamente devido a este carácter experimental, o Nouveau Roman começou a incorrer no risco do silenciamento, da incomunicabilidade entre autor e leitor. Esta situação, aliada ao ruir das ideologias políticas a partir de 1968, à suspeita crescente em torno das ciências sociais (Vercier e Viart, 2005: 17), e à consciência do esgotamento da novidade tão procurada pelo cânone modernista (*idem*: 19), conduziram a um retorno aos referentes da realidade empírica, ao renascer do gosto pelo prazer narrativo, à redescoberta do passado literário como expressão da busca de compreensão do presente. É pois sob a égide do regresso ao Real que se desenvolve e expande a literatura francesa contemporânea entre os anos 80 do século XX e o início do século XXI, não para entronizar de novo a tradição romanesca oitocentista mas sim para compreender e questionar o presente (*idem*: 20), e sem nunca abdicar da auto-reflexividade instaurada pelos autores do Nouveau Roman.

Uma outra característica da literatura francesa contemporânea tem sido a da busca do leitor, precisamente no sentido de recuperar a comunicação entre autor e leitor. Um dos exemplos desta prática é a utilização de personagens referenciais, isto é, personagens já conhecidas do leitor que permitem a criação de um laço comunicativo imediato com a obra literária, e por conseguinte com o autor.

Em *Vie de Joseph Roulin* (1988) e em *Maîtres et Serviteurs* (1990) é esta a técnica de captação da atenção do leitor utilizada por Pierre Michon. Por via da ficção em torno de pintores célebres – Van Gogh, Goya, Watteau e Piero della Francesca –, é o passado artístico que é revisitado, mas não no sentido de imitação ou de paródia. Todavia, esta revisitação do passado não é um fim em si mesmo; ela é, em ambas as obras, o veículo de reflexão acerca da Arte, do seu papel no Mundo e da sua dimensão sociológica. Deste modo, sob a aparência da biografia, Pierre Michon confronta o leitor com uma reflexão em torno da realidade da Arte, confirmando uma vez mais aquele que é talvez o melhor papel da Literatura: a possibilidade de dizer e pensar o Mundo.

Questionação do género e diluição de fronteiras

Num primeiro momento será útil determo-nos na construção narrativa de *Vie de Joseph Roulin* assim como de *Maîtres et Serviteurs* de modo a facilitar a compreensão da análise proposta que se seguirá.

O *incipit* de *Vie de Joseph Roulin* contém o eixo de toda a obra, aliás bastante curta e não chegando a perfazer setenta páginas na sua publicação pela editora Verdier:

L'un [Roulin] fut nommé là par la Compagnie des postes, arbitrairement ou selon ses vœux; l'autre [Van Gogh] y vint parce qu'il avait lu des livres; parce que c'était le Sud où il croyait que l'argent était moins rare, les femmes plus clémentes et les ciels excessifs, japonais (Michon 1988: 9).

É precisamente em torno da relação entre o célebre pintor e o seu carteiro que toda a ficção se organiza: partindo da estadia de Van Gogh em Arles (entre 1888 e 1889) e da escolha declarada de Roulin como o ponto de vista privilegiado na percepção do pintor (1988: 11-12), a diegese efectua uma súbita prolepse ao deter-se sobre as cartas de Van Gogh para Roulin, aquando da estadia daquele no hospital psiquiátrico de Saint-Rémy, até à descoberta da morte de Van Gogh por Roulin. Num terceiro momento, a diegese recua de novo no tempo para se debruçar sobre o primeiro encontro

de Roulin com Van Gogh, assim como os quadros que dele e da sua família fez o pintor. Um novo avançar no tempo permite a descoberta de Roulin envelhecido, anos depois da morte do pintor, e que acabará por vender o seu retrato feito por Van Gogh a um negociante de obras de arte vindo de Paris.

Maîtres et Serviteurs, embora tratando-se de uma obra mais extensa – cerca de cento e trinta páginas na edição Verdier –, e dividida em três capítulos distintos (cada um devotado a um pintor), apresenta uma construção narrativa semelhante à de *Vie de Joseph Roulin*, isto é, com avanços e recuos no tempo, e sem qualquer pretensão de exaustividade biográfica. O primeiro capítulo, dedicado a Goya, explora a juventude do pintor, a sua busca de aceitação e reconhecimento no mundo das artes, o seu casamento, as suas primeiras encomendas, para culminar na confrontação do jovem Goya com os quadros de Velásquez aquando da sua primeira ida ao Palácio Real de El Pardo, em 1778, para um encontro com o rei Carlos III de Espanha.

Apesar de se manter no século XVIII, a narrativa contida no segundo capítulo decorre em França, em torno da figura de Watteau: o seu desejo por mulheres, o seu aspecto físico, o primeiro encontro com o cura de Nogent (que serve de modelo para o célebre quadro *Pierrot*), duas jovens modelos do pintor para um outro quadro, as últimas semanas de vida do pintor e a sua morte.

O terceiro e último capítulo da obra *Maîtres et Serviteurs* centra-se não no pintor Piero della Francesca mas num seu discípulo, Lorenzo d'Angelo, quase sempre denominado pelo diminutivo Lorentino. Pintor desconhecido e sem talento, Lorentino recebe uma encomenda para um quadro de São Martinho. Após a recordação da perda de uma outra encomenda muitos anos antes e que simboliza a sua derrota no mundo das artes, Lorentino visita o seu mestre Piero della Francesca, constatando a sua dificuldade na pintura em contraste com o génio do mestre. Segue-se uma aparição de São Martinho a Lorentino, a conclusão do quadro, a morte do seu criador e as suposições acerca do destino do quadro.

A breve síntese que se apresentou das duas obras de Pierre Michon em estudo é já reveladora do carácter profundamente inconventional daquelas em relação ao género da biografia.

Na sua obra *La biographie*, Daniel Medelénat propõe a seguinte definição ampla do género biográfico: “« Récit écrit ou oral, en prose, qu'un narrateur fait de la vie d'un personnage historique (en mettant l'accent sur la singularité d'une existence individuelle et la continuité d'une personnalité) »” (1984: 20). Madelénat prossegue acrescentando

que o texto biográfico é pois uma narrativa de natureza referencial e não ficcional, podendo optar, ou não, por uma focalização que privilegie a interioridade e mundividência do biografado (*ibidem*). Ora se os dois textos de Michon são duas narrativas em prosa, seria muito difícil afirmar que ambas estão objectivamente centradas sobre quatro das grandes figuras da História da Arte: nunca a “singularidade da existência individual” ou a “continuidade da personalidade” destes artistas, para utilizar as expressões de Daniel Madelénat, constituem o motor ou sequer o fio condutor dos textos de Michon.

De facto, não são nem a vida nem o contributo excepcional para a Pintura de Goya, Watteau, Van Gogh ou Piero della Francesca que Pierre Michon procura nestes dois textos. Como se pôde ver nas duas sínteses apresentadas, nunca se detém o autor no relato detalhado do percurso vital das suas célebres personagens: em *Vie de Joseph Roulin*, Van Gogh surge apenas perante o leitor durante a sua breve estadia em Arles, na qual ocupava a célebre casa amarela; em *Maîtres et Serviteurs*, o capítulo sobre Goya detém-se em 1778 (e deve notar-se que o pintor espanhol faleceu em 1828); quanto a Watteau, nada de concreto é referido acerca da sua juventude e carreira; finalmente, do próprio Piero della Francesca, exemplo supremo, nada é dado a saber ao leitor, salvo uma única e breve aparição do pintor, envelhecido e cego, num encontro com Lorentino.

Simultaneamente, e tal como sublinha Christine Jérusalem (2002: 94), nunca Pierre Michon efectua qualquer descrição pormenorizada de obras de arte pictórica. A esta ausência de *ekphrasis* acrescenta-se a inexistência de juízos críticos sobre a pintura dos artistas que o autor aborda em *Vie de Joseph Roulin* e *Maîtres et Serviteurs* – um facto constatado por Alain Madeleine-Perdrillat no seu artigo «Pierre Michon et les maîtres anciens»: “Jamais il ne commente ni interprète un tableau” (2002: 39). Logo, não é só a vida na sua totalidade mas também o contributo destes pintores para a História da Arte que Michon não aborda deliberadamente.

De resto, as próprias características tradicionais da biografia, também identificadas por Daniel Madelénat, não são respeitadas por Pierre Michon. Por exemplo, a exigência de rigor científico, de exaustividade e imparcialidade (Madelénat, 1984: 80) estão ausentes dos dois textos de Michon: os factos são seleccionados pelo narrador sem qualquer critério de fidelidade biográfica, o que é admitido, por vezes, pelo próprio autor através do narrador. Eis um exemplo a propósito de Goya: “Et vous dites que je n’ai pas parlé non plus de ce voyage que jeune il fit à Rome, où il eut loisir de tout étudier et assimiler” (1990: 48-49). Neste caso específico, é todo um período

vital para a formação do jovem artista – que jamais seria esquecido por um biógrafo académico ou por um historiador de Arte – que permanece intocado ao longo de todo o capítulo relativo a Francisco Goya em *Maîtres et Serviteurs*.

Também os modos de narração típicos da biografia não se enquadram nas duas ficções de Michon. Daniel Madelénat identifica dois pólos distintos: o do distanciamento, que favorece a biografia analítica, a apresentação rigorosa de factos e das respectivas interpretações possíveis; o da proximidade, a favor da biografia como modelo reduzido da vida do biografado, da representação desta por via de diálogos, de descrições de realidades imediatas e objectivas experienciadas pelo biografado (1984: 149). Ora Pierre Michon não se integra em nenhum destes dois pólos porque não favorece o rigor científico exigido por uma biografia analítica e precisa, ao mesmo tempo que, se apresenta hipóteses acerca das personagens históricas e é capaz de as apresentar ao leitor em cenas do quotidiano, nunca o autor procura a recriação total da vida dos biografados tal como estes a terão vivido.

Aliás, a tradicional submissão, maior ou menor, das biografias à cronologia da vida do biografado (Madelénat, 1984: 152) não é respeitada por Michon, cujos avanços e recuos no tempo, e inúmeras omissões, estão longe de fornecer ao leitor uma visão de conjunto de qualquer uma das vidas dos pintores célebres “biografados” em *Vie de Joseph Roulin* e em *Maîtres et Serviteurs*. Esta circunstância por si só desqualifica de imediato aquelas duas obras relativamente à primeira função da biografia, identificada por Madelénat como a função informativa: “la transmission efficace des événements vrais d’une vie” (*idem*: 183). Como já foi demonstrado, o leitor está longe de saber muito mais acerca da vida e obra de Van Gogh, de Goya ou de Watteau no fim da leitura das duas obras de Pierre Michon. O efeito pode mesmo ser o de sentir a necessidade de conhecer melhor a vida desses artistas para melhor compreender o texto de Michon. De resto, os dois textos de Michon também não integram nenhuma das outras funções identificadas por Daniel Madelénat (*idem*: 186-188): a moral (o biografado como exemplo de grande vida); a religiosa, típica do género da hagiografia; e a função de orientação ideológica (por exemplo, a mitificação de dirigentes políticos em regimes totalitaristas).

Deste modo, é pois manifesta a ausência de intenção biográfica em Pierre Michon, pelo menos tal como ela é definida por Daniel Madelénat. Em último recurso, poder-se-ia ver *Vie de Joseph Roulin* e *Maîtres et Serviteurs* como casos de biografias romanceadas, que Madelénat define como ficções sob o signo do verosímil, em que o

autor reconstitui estados de alma do biografado e efectua inferências sem testemunhos (*idem*: 28). Porém, e tal como já foi comprovado anteriormente, Alain Madeleine-Perdrillat alerta para a impossibilidade desta categorização porque nenhuma das duas obras de Michon realiza uma apresentação global da vida dos artistas (2002: 41).

Até a possível classificação de *Vie de Joseph Roulin* e *Maîtres et Serviteurs* como exemplos do *Künstlerroman* – romance em que a personagem principal, um artista do domínio das artes criativas, é acompanhada no *seu* desenvolvimento desde a infância até à maturidade (Cuddon 1976: 446-447) – é problematizada por Ivan Farron, na sua obra *Pierre Michon: la grâce par les oeuvres*. Nela, Farron afirma que Michon efectua uma reescrita do *Künstlerroman* tradicional visto que há introdução e utilização de personagens secundárias que viabilizam e tornam exclusivo um ângulo de visão oblíquo sobre o artista, a par da articulação do texto ficcional com um imaginário autobiográfico do autor empírico (2004: 26). De resto, a representação da vida dos artistas, tal como Michon a produz, não se adequa à definição dada por J. A. Cuddon do conceito de *Künstlerroman*.

Por outro lado, o leitor menos avisado, com curiosidade pelo mundo das artes de séculos passados, poderia ver em *Vie de Joseph Roulin* ou em *Maîtres et Serviteurs* exemplos do romance histórico. De facto, são duas obras que se constituem como textos ficcionais, que integram uma realidade histórica pertencente ao passado e que é ela também estudada pelos historiadores. Todavia, estas são apenas características superficiais comuns ao género do romance histórico mas que não são suficientes para integrar os dois textos de Michon nessa categoria.

Com efeito, Isabelle Durand-Le Guern, na sua obra *Le Roman Historique*, sublinha a centralidade da dimensão referencial no romance histórico (2008: 9), e a representação do passado como o objectivo fundamental deste género: “L’enjeu essentiel du roman historique est bien celui de la représentation. Il s’agit de faire voir, de faire comprendre le passé” (*idem*: 90). Assim, os autores do romance histórico, na sua relação com a História, revelam maior interesse pelos costumes da época abordada, procurando cruzar a acção e as personagens com os acontecimentos históricos verídicos: “Le roman historique a une autre ambition: il s’agit non seulement d’utiliser la matière historique, mais d’en faire le cœur du récit” (*idem*: 10). Este apego aos referentes históricos e respeito pela verdade fazem da realidade histórica descrita a essência do género, ao mesmo tempo que revelam toda a sua dimensão didáctica (*idem*: 91-92), isto é, a vontade de instruir o leitor acerca das realidades sociais e históricas do passado.

Aliás, a curiosidade pelo passado e a busca de evasão e divertimento são as causas que Isabelle Durand-Le Guern identifica como estando na origem da atracção do público pelo romance histórico (*idem*: 7).

Esta vontade em transformar a realidade histórica na preocupação central do romance não constitui de modo algum o objectivo de Pierre Michon em *Vie de Joseph Roulin* e *Maîtres et Serviteurs*. É verdade que Michon nunca deturpa os factos históricos acerca das personagens referenciais que aborda; o autor lança até um olhar penetrante sobre a realidade sociológica do mundo da arte nos tempos de Van Gogh e de Goya. No entanto, nunca o autor se detém sobre os factos políticos ou costumes sociais de uma época já desaparecida, ou sequer sobre a cor local. Não há nenhuma representação literária da realidade social vivida em França no final do século XIX em *Vie de Joseph Roulin*. Em *Maîtres et Serviteurs*, nunca a narrativa oferece uma representação do quotidiano dos artistas na Madrid da segunda metade do século XVIII; nunca ocorre qualquer interacção das personagens do segundo capítulo com as circunstâncias políticas e sociais do final do reinado de Luís XIV e do período da Regência (durante a menoridade de Luís XV); quanto ao capítulo sobre Lorentino e Piero della Francesca, o leitor nunca encontra nessas páginas um quadro vivo do brilho da Renascença em Itália.

Contudo, Van Gogh, em *Vie de Joseph Roulin*, Goya, Watteau e Piero della Francesca, em *Maîtres et Serviteurs*, são inevitavelmente os eixos, por vezes invisíveis, em torno dos quais toda a ficção se constrói. Com efeito, ambas as obras, se não são verdadeiras biografias académicas ou romanceadas, nem verdadeiros romances históricos ou exemplos do *Künstlerroman* tradicional, também não podem ser tomadas como meros *divertissements* do autor empírico. Este diluir de fronteiras entre géneros não, de facto, anódino ou fruto do desconhecimento do autor das técnicas da arte literária. O leitor mais atento, mesmo sabendo que não está perante uma biografia ou um *Künstlerroman*, detecta a busca de algo na vida das personagens dos artistas retratados, algo de essencial no acto criador dos mesmos. O leitor, mesmo sabendo que não está a ler um romance histórico, apreende uma realidade sociológica concreta – a da Arte – em contextos históricos passados mas perfeitamente localizáveis. Finalmente, mesmo sabendo que está perante um texto ficcional romanesco, o leitor não pode deixar de discernir toda uma reflexão subtil em torno daquela mesma realidade sociológica e do acto da criação artística. É precisamente esta reflexão acerca da Arte que revela uma outra dimensão das duas obras de Michon: a ensaística. Aliás, não seria precisamente

esta dimensão o fio condutor entre os três capítulos de *Maîtres et Serviteurs*, e, num segundo momento, a ponte entre os dois textos aqui em estudo?

Duas ficções biográficas face a face

No seu artigo «Photographie et fonction paternelle dans *Rimbaud le fils*, de Pierre Michon», de 2006, Cristina Álvares reformula o conceito de *minúsculo*, entendido pelos estudos em torno da obra de Michon como a representação das vidas de indivíduos anónimos e esquecidos. Substituindo este sentido sociológico, a autora propõe uma nova definição: “la contingence et la singularité radicales d’une vie (...). Le minuscule est ce reste, ce résidu sensible, (...) cette part de désir impossible à exprimer” (2006: 389). É precisamente desta definição, em que o minúsculo representa a dimensão humana do artista enquanto indivíduo vulgar, que Cristina Álvares parte para interpretar o papel da fotografia na obra de Michon, mais especificamente nos textos sobre grandes autores, como Rimbaud e William Faulkner.

Ora se Cristina Álvares aplica a sua definição apenas aos textos de Pierre Michon sobre escritores célebres, não seria também possível aplicar a sua definição do minúsculo aos casos de *Vie de Joseph Roulin* e *Maîtres et Serviteurs*? Esta hipótese é aliás confirmada pela perspectiva de Dominique Viart (2002: 209) que sublinha o carácter de desmistificação sociológica contido em ficções de Michon como estas que detêm a nossa atenção: o artista é habitado por ideais artísticos mas também por interesses materiais.

Estes interesses menos elevados nem sempre são lembrados pelo grande público que, muitas vezes, concebe os grandes artistas como indivíduos nefelibatas, encerrados numa atmosfera de desprendimento material e devoção pela Arte. Os casos das personagens de Goya, cheio de ambição e sede de reconhecimento, e de Watteau, minado por um desejo insaciável, são representativas destas motivações não estéticas do artista, que o habitam e marcam a sua produção criativa.

Por outro lado, e tal como já foi anteriormente referido, a realidade sociológica da Arte é também ela retratada em *Vie de Joseph Roulin* e em *Maîtres et Serviteurs*. Esse mundo dos mercadores de obras de arte, representado pelo negociante que compra o retrato de Roulin, as hipocrisias dos jovens artistas na sua luta pela ascensão, de que Goya é pródigo, o estatuto social do artista célebre, sintetizado na única aparição de Piero della Francesca, eis alguns dos aspectos da realidade empírica da Arte. É por meio

destas diversas imagens literárias que Michon lança um olhar cheio de ironia e crítica à dimensão chã e sem beleza que reveste a face oculta da Arte: a da realidade sociológica do mundo das artes, o seu quotidiano marcado por lutas e interesses.

Não seria pois o minúsculo, em *Vie de Joseph Roulin* e *Maîtres et Serviteurs*, a representação das motivações materiais do artista na Arte, para lá (ou aquém) dos seus ideais artísticos? E, simultaneamente, a representação da realidade sociológica do mundo da Arte? De certa forma, as motivações materiais, conscientes ou inconscientes (Farron, 2004: 16-17), do artista, aliadas às especificidades de uma realidade social particular, poderiam ser assim sintetizadas numa imagem única, a do minúsculo dentro da Arte, essa outra face não nobre, não elevada, raramente lembrada na apreciação das obras dos grandes criadores.

É evidente que uma tal reflexão sobre a Arte não pode ser indiferente para o próprio autor empírico. A pintura é a arte escolhida nas duas ficções aqui em estudo mas as questões abordadas – a condição social do artista e as suas motivações, a realidade sociológica da Arte – são comuns à arte literária, da qual Pierre Michon faz inevitavelmente parte. Esta questão da equivalência entre a pintura e a escrita não é uma novidade em literatura: obras como *Le Chef-d'œuvre Inconnu* de Honoré de Balzac, ou *Jonas ou l'artiste au travail*, de Albert Camus, são exemplos nos quais, por meio da pintura, o escritor reflecte acerca da sua própria arte. No caso de Pierre Michon, e dos seus dois textos aqui em estudo, não é somente a questão da representação artística da realidade e o acto criador que constituem o centro de reflexão; é também a reflexão acerca da condição do artista e da Arte na contemporaneidade. É neste ponto que surge a dimensão autobiográfica em *Vie de Joseph Roulin* e *Maîtres et Serviteurs*: a reflexão acerca da condição do artista e das motivações por detrás do acto criador permitem uma reflexão sobre as próprias motivações e condição do autor. Em vez de uma aproximação autobiográfica linear e directa, é uma reflexão oblíqua de carácter autobiográfico que se desenha nos dois textos de Michon.

Com efeito, Daniel Madelénat refere que o conhecimento do objecto biografado implica sempre uma compreensão profunda desse mesmo objecto e à qual não pode ser alheio o próprio conhecimento que o biógrafo tem de si mesmo (1984: 96). Já foi demonstrado que as duas obras em questão não são biografias convencionais. Todavia, esta questão do autoconhecimento do autor empírico não nos parece ser irrelevante para a compreensão da relação entre Michon, com a sua experiência enquanto artista criativo, e a reflexão sobre a Arte contida nas suas duas obras.

Esta dimensão autobiográfica não se limita ao nível teórico das reflexões acerca da Arte. Ivan Farron, a propósito de *Vie de Joseph Roulin e Maîtres et Serviteurs*, salienta a interação de ambos os textos com um imaginário autobiográfico do autor empírico: “Le désir d’ascension sociale de Goya, la fiction construite autour d’un Watteau en Don Juan inassouvi, le radicalisme de Van Gogh ou de Rimbaud (...) composent autant de facettes d’un autoportrait diffracté” (2004: 38-39). Esta afirmação pode ser até confirmada à luz de afirmações do próprio Pierre Michon. Numa entrevista com Mariane Alphant, para a revista *Lire*, Pierre Michon, a respeito do capítulo relativo a Watteau em *Maîtres et Serviteurs*, afirmou: “«S’il est un texte autobiographique c’est bien [celui-là]. J’y rends compte de l’inavouable, étant entendu que l’inavouable est d’ordre évidemment sexuel»” (Michon, cit. in Farron 2004 : 156, nota 21). Numa outra entrevista, para a revista *Scherzo*, Pierre Michon afirmou: “Je n’ai pas écrit *Vies Minuscules* pour faire partie des *happy few*, mais pour avoir le prix Goncourt ! Rien de tel n’est apparu... En fait le désir que j’avais de littérature, était confondu avec un désir impur, un désir de reconnaissance” (AA.VV. 1998 : 12). Poder-se-ia dizer que tais afirmações deverão ser relativizadas em função da eventual encenação de uma personagem do autor mantida por Pierre Michon aos olhos do mundo da crítica e da imprensa sobre as artes – uma leitura legítima e sempre relevante. Contudo, ambas as afirmações parecem integrar-se perfeitamente na hipótese lançada por Ivan Farron.

Na verdade, não se pretende aqui defender uma leitura rigorosamente autobiográfica de *Vie de Joseph Roulin e Maîtres et Serviteurs*. Mas tal como vimos anteriormente, as motivações do artista são uma realidade comum a qualquer artista, e Pierre Michon não será certamente uma exceção. Ele próprio tem e terá sempre uma dimensão que os críticos poderão chamar de minúsculo. O que não é um insulto. Trata-se simplesmente da constatação de que todo o artista é antes de tudo um ser humano com direito às suas idiossincrasias e motivações de ordem diversa. A particularidade de Michon é a de reflectir acerca delas por via da escrita.

Nessa sua reflexão cria-se pois uma ligação com os artistas de outro tempo, um laço comum fruto da semelhança de experiências, da universalidade de certas questões e dimensões da Arte. Esta aproximação a figuras distantes, como que numa espécie de filiação, permite a perfeita integração dos dois textos de Michon no que Dominique Viart chama ficções biográficas: “cette extension du récit de filiation” (Vercier e Viart, 2005: 102). Aliás, as considerações relativas à natureza dos dois textos de Michon, anteriormente discutidas, apoiam esta categorização.

De facto, é por meio da figura do Outro, o retratado, que o narrador/autor se busca a si próprio (*idem*: 103). Criando uma biografia não convencional, desprovida de exaustividade factual e linearidade discursiva, o autor apresenta a sua ficção como uma representação subjectiva do biografado: “le sujet (...) construit sa fiction d’autrui” (*ibidem*). *Vie de Joseph Roulin* contém um exemplo flagrante desta subjectividade quando o narrador opta por não seguir a verdade histórica a propósito da profissão de Roulin: “il fut non pas facteur, comme la légende l’accrédite et comme je me plais à l’imaginer, (...) mais sédentaire, très proprement entreposeur, c’est-à-dire quelque chose comme gardien des entrepôts du courrier que les trains déversent” (Michon 1988: 19). Eis um exemplo paradigmático da liberdade do autor face a História, ao mesmo tempo que revisita e corrige o mito em torno de Roulin e Van Gogh: o leitor descobre a verdade histórica mas o narrador, não coagido por qualquer rigor académico, optará por manter a imagem de Roulin como carteiro (“facteur”) ao longo do texto, não verdadeira mas imposta pelo mito.

Uma outra característica das ficções biográficas refere-se à liberdade do narrador que introduz comentários, hipóteses, incertezas (Vercier e Viart, 2005: 103). Tal liberdade não é desprovida de objectivos: a revisitação do passado, a reflexão em torno dos artistas retratados, a demonstração das lacunas nos mitos que encerram o criador numa aura de celebridade quase inviolável. *Vie de Joseph Roulin* é uma obra pródiga em exemplos que ilustram esta característica: suposições acerca do que terão sido os primeiros anos de Joseph (1988: 19); hipóteses sobre o local do primeiro encontro entre Van Gogh e Roulin, acabando o narrador por escolher como cenário o posto de serviço na gare onde trabalhava Roulin (*idem*: 24-25); a dúvida em torno do local em que Roulin terá sido pintado por Van Gogh, se na casa dos Roulin ou na célebre casa amarela ocupada pelo pintor em Arles: “cette bicoque aujourd’hui (...) aussi connu que les tours de Manhattan” (*idem*: 28). Estas interrogações revelam toda a verdade ilusória contida no mito de Van Gogh, diligentemente construído pela Crítica e alimentado pelo fascínio dos amadores, demonstrando a verdadeira ignorância acerca de acontecimentos que se pretendem conhecidos.

Também em *Maîtres et Serviteurs* abundam as hipóteses e as incertezas. Sobre as jovens ou até prostitutas com quem Goya se terá envolvido na juventude nada mais é dito do que o seguinte: “nous ne savons rien” (1990: 16). A relação do pintor espanhol com a sua esposa, Josefa Bayeu, surge também envolta numa suspeita lançada pelo narrador: “Josefa (...) que peut-être il [Goya] aime” (*idem*: 24). Esta dúvida será uma

das bases para a reflexão em torno da ambição de Goya, um jovem pintor que não teria hesitado em casar com a irmã de um pintor já estabelecido – Francisco Bayeu – de modo a melhor se lançar nos círculos restritos da pintura na Madrid do século XVIII. Outros exemplos dizem respeito aos pensamentos de Goya na primeira vez que tem audiência com o Rei Carlos III, suposições acerca das aventuras amorosas de Watteau e até sobre as suas convicções religiosas: “Il fréquentait la messe, peut-être par convention (je n’en suis plus sûr)” (*idem*: 53).

De qualquer modo, a linguagem de Pierre Michon é ela própria carregada de dúvida e suposição. Em ambos os textos são recorrentes expressões como “peut-être”, “il se peut que”, “on ne sait pas”, “on croit que”, e outras ainda que sublinham a ausência de conhecimento total sobre figuras com Van Gogh, Goya ou Watteau. Este recurso persistente ao pronome pessoal “on”, acompanhado de perto pela utilização regular do pronome “nous”, ambos empregues pelo narrador, permitem como que um englobar do narrador e do leitor numa mesma posição de conhecimento parcial da realidade, ao mesmo tempo que uma tal estratégia desmonta e anula a omnisciência do narrador, tão cara à estética realista oitocentista.

Por outro lado, o enfoque das ficções biográficas nunca abrange as obras dos pintores. É o artista enquanto indivíduo que constitui o centro da reflexão, empenhada na busca do âmago e essência do indivíduo retratado (Vercier e Viart, 2005: 109). Daí a selecção de acontecimentos não cruciais nas vidas dos pintores como Watteau e Van Gogh que, aliados ao olhar indirecto de personagens secundárias, permitem a captação do minúsculo nessas figuras cuja humanidade desapareceu perante a força do mito. É neste ponto que a imaginação do autor permite a projecção da figura retratada, a aparição do artista, na sua condição humana de mortal, perante o leitor (*idem*: 113).

A título de exemplo, poder-se-á referir a imagem de Van Gogh e Gauguin no *Café de la Gare*: “Monsieur Paul, qui venait joindre Monsieur Vincent” (Michon, 1988: 24-25). A supressão dos apelidos, celebérrimos, dos dois artistas reenvia o leitor para uma dimensão quotidiana, de aparição de dois gigantes, agora humanizados, num acto tão simples como o de se encontrarem num café. Nunca Van Gogh surge em *Vie de Joseph Roulin* como a figura endeusada do artista excêntrico com ataques de loucura. Nem mesmo a sua obra é alvo de engrandecimento: “Roulin regarde maintenant cet homme de médiocre volume, debout et occupé, incompréhensible, qui (...) met sur une toile de dimension médiocre des jaunes épais, des bleus sommaires, un tissu de runes illisibles” (*idem*: 35).

Em *Maîtres et Serviteurs* será talvez possível detectar outras formas de projecção do minúsculo dos artistas. Por exemplo, a instância do narrador no primeiro capítulo é entregue a mulheres espanholas que conheceram Goya na juventude: a esposa, a mãe, modelos femininos anónimos de alguns quadros, e ainda essa que se descreve como uma “vieille sotte” (1990: 49) e assume a grande parte da responsabilidade da narração. É esta última mulher, anónima, que abre o capítulo: “Nous avons connu Francisco Goya” (*idem*: 11). Um tal *incipit* introduz de imediato um olhar oblíquo sobre a figura retratada mas que se pretende onisciente. Como já foi referido, este narrador admite não saber tudo sobre Goya (*idem*: 48-49) mas são precisamente estas mulheres que conhecem Goya na juventude o que permite iluminar esse período da sua vida, a sua ambição e ânsia de ascensão – o minúsculo que desaparecerá na História para dar lugar à glória e ao mito em torno de Goya.

Também a figura de Watteau, no segundo capítulo, é projectada na sua dimensão humana, marcada pelo desejo insaciável pelas mulheres – um minúsculo que Ivan Farron problematiza na óptica da autobiografia, como já referido anteriormente: “aveu freudien du misérable petit tas de secrets à l’origine de l’œuvre d’art?” (2004: 60). Com efeito, recorrendo à personagem do cura de Nogent como instância narrativa, Michon consegue projectar o minúsculo privado de Watteau: desde o seu desejo, apenas revelado ao padre, até à imagem do pintor moribundo, um corpo já habitado pela morte (1990: 68-69). De resto, quase nunca o pintor é designado pelo seu nome, optando o narrador pelo pronome pessoal “il” ou então pela expressão “Monseigneur le Peintre”, expressões bem menos carregadas de simbolismo do que o nome “Watteau”, proporcionando assim uma maior aproximação ao minúsculo. Porém, Ivan Farron, na sua obra *Pierre Michon : la grâce par les œuvres*, querendo salientar este aspecto da rarefacção do nome verdadeiro do pintor no texto, faz a seguinte afirmação : “Watteau est souvent désigné comme le « signor Vato »” (2004 : 49). É forçoso notar que tal afirmação é imprecisa visto que apenas uma vez surge a expressão “signor Vato” em todo o capítulo: “il eut peut-être une aventure avec cette pastelliste italienne qui envoyait (...) des lettres au *Signor Vato*” (Michon, 1990: 66).

Existem ainda outras características das ficções biográficas que podem ser detectadas nos dois textos de Michon, como por exemplo a ausência de linearidade e de realismo histórico. A primeira parte deste ensaio já permitiu a exemplificação destas mesmas características aquando da discussão da categorização de *Vie de Joseph Roulin* e *Maîtres et Serviteurs* nos géneros da biografia ou do romance histórico.

A dimensão crítica e ensaística das duas ficções de Michon são o último aspecto que deterá a nossa atenção. Se a projecção do minúsculo dos pintores retratados é já a revelação da face humana e terrena dos artistas, ela é simultaneamente a base para toda uma reflexão acerca do acto criador e da realidade sociológica da Arte.

Se Joseph Roulin é a imagem do minúsculo, na sua acepção sociológica dentro dos estudos michonianos, é a partir desta personagem que Michon reflecte acerca do papel e valor da Arte no Mundo. Para Roulin, a pintura é algo de utilitário: os quadros enfeitam casas, estabelecimentos, e igrejas e devem representar as coisas tal como elas são (Michon, 1988: 35-36). Mas o confronto com a pintura de Van Gogh, estranha e invulgar a seus olhos, leva-o a interrogar-se, muito particularmente quando deve decidir se vende ou não o seu retrato ao mercador de Paris. A sua decisão de vender baseia-se na descoberta que ele faz do segredo da verdadeira obra de arte: “les tableaux [de Van Gogh] doivent être vus par tout le monde parce que bizarrement, pour opaques qu’ils paraissent, ils rendent les choses plus claires, plus faciles à comprendre” (*idem*: 52).

Por outro lado, a pergunta final do narrador sobre o que faz a Arte ser Arte – “Qui dira ce qui est beau et en raison de cela parmi les hommes vaut cher ou ne vaut rien?” (*idem*: 65) –, é uma interpelação feita à dimensão sociológica da Arte, representada em *Vie de Joseph Roulin* pelo negociante de obras de arte – “ce capitaliste” (*idem*: 55). É por via desta personagem que o texto de Michon reflecte acerca da mercantilização da Arte, uma realidade tão viva no final do século XIX como no dealbar do século XXI. Tal como afirma Pierre Bourdieu na sua obra *Les Règles de l’art*, o mercador de obras de arte é um dos muitos agentes que participam no reconhecimento da obra como obra artística, porque a materialidade da obra e a crença do artista no seu poder criador não são suficientes para aquele reconhecimento (1992: 318). Esta realidade sociológica é incontornável. Porém, o que Michon parece querer denunciar é o excesso de dependência do público das instâncias superiores que decidem o que é Arte e o que não é. Referindo-se ao esquecimento em que caiu Monticelli, um pintor apreciado e respeitado por Van Gogh, o narrador de *Vie de Joseph Roulin* justifica-o de forma mordaz: “il n’était pas assez roux peut-être, il n’eut pas l’amitié de Pissarro, de Seurat, ceux du monde, et puis il lui manque le coup de browning *sur le motif* et le symbole psychiatrique massif” (1988: 40). As alusões aos contactos vantajosos, suicídio e loucura de Van Gogh – elementos-chave na criação do mito do pintor holandês – não seriam um meio de denúncia oblíqua da excessiva mercantilização da Arte no século XX e XXI, da superioridade dos bons contactos em

revistas e galerias de arte e de outros critérios duvidosos em detrimento da qualidade artística verdadeira, esmagada sob o peso do princípio capitalista do lucro a qualquer preço, e que faz da Arte um negócio como outro qualquer?

Quanto a *Maîtres et Serviteurs*, julgamos ser possível uma interpretação unificadora do tríptico criado a partir de Goya, Watteau e Piero della Francesca. O primeiro capítulo debruça-se sobre a ambição do jovem pintor espanhol; o segundo centra-se no período do auge criativo de Watteau; o terceiro espelha os destinos de dois artistas: o reconhecimento e a consagração, para Piero, e o esquecimento para Lorentino. Não seria assim este tríptico uma síntese do percurso universal de qualquer artista? Com efeito, Goya representa o artista em formação e reflecte a imagem da sua busca de reconhecimento. Watteau é já o artista consumado, imagem da maturidade em florescimento criador, mesmo apesar da morte prematura do pintor. Quanto ao último capítulo, trata-se da memória do artista deixada para a posteridade: Lorentino representaria assim o artista menor esquecido – “Lorentino mourut. On n’entendit pas les trompettes” (1990: 129). Piero, mesmo cego e envelhecido – uma expressão do minúsculo (Madeleine-Perdrillat, 2002: 43) –, representa o oposto, o artista já consagrado que, com toda a sua obra feita, parece fazer parte, já em vida, do panteão dos artistas lembrados pela posteridade. Aliás, quando Lorentino e o seu filho visitam Piero, não o encontram em casa: “Le maître n’était pas chez lui, on leur dit qu’ils le trouveraient sur une placette, un peu plus haut. Ils montèrent. La place était en pente, déserte, et Lorentino de loin le vit tout en haut” (1990: 115). Não seria esta imagem de Piero, imóvel, ao ar livre, numa elevação, a síntese metafórica da figura do artista já no pedestal da memória da Humanidade?

Mas Piero della Francesca simboliza igualmente a figura do mestre, esse que nunca é esquecido pelo discípulo na sua tentativa de aceder, em pé de igualdade, ao poder demiúrgico detido pelos mestres do passado: “ce spectre qu’on traîne jusqu’à la morte et qui lui-même de son vivant traîne le sien, le sien que vous traînez donc un peu aussi avec lui” (1990: 99). Por meio de Lorentino, que se interroga acerca do seu talento face ao génio do mestre, distingue-se a interrogação do artista contemporâneo, e de Michon, face à herança titânica dos génios do passado (Vercier e Viart, 2005: 128): será possível ainda produzir novas obras-primas e igualar os mestres?

De qualquer modo, não é por acaso que Lorentino visita Piero com o seu filho. Segundo Christine Jérusalem (2002: 97), um dos objectivos de Lorentino é a obtenção da “bênção” do mestre para o filho, também chamado Piero, que ele gostaria de ver um

dia seguir o caminho da pintura. Nesta óptica, Piero della Francesca faria assim o que Pierre Bourdieu designa de “innombrables actes de crédit” (1992: 319), isto é, actos dentro do jogo da arte, enquanto realidade sociológica, por meio dos quais os membros já estabelecidos reconhecem ou excluem novos membros – por exemplo, os prefácios de autores consagrados a obras de novos autores, o que eleva os primeiros à categoria de mestres e os segundos à entrada no círculo dos *happy few*. Porém, C. Jérusalem efectua um erro de leitura ao afirmar que Piero recusa reconhecer a vocação do filho do seu antigo discípulo: “La main, celle qui pouvait bénir la vocation du fils, se lève, reste suspendue puis retombe” (2002: 97). Na verdade, é o próprio filho de Lorentino que, intimidado pela figura decaída e mal vestida do velho pintor, se recusa aproximar-se de Piero: “L’enfant ne bougea pas (...). L’enfant ne voulait pas s’approcher de cela. La main de l’aveugle se leva, resta un peu suspendue à attendre, et comme rien ne venait retombe” (Michon, 1990: 117). Logo, não é o mestre que recusa o que quer que seja. De resto, este é um exemplo da arte de Michon que, pela simples descrição do movimento da mão de Piero, sintetiza toda a cena: o velho cego perante a criança atemorizada que se esconde talvez por detrás do pai, estático e em veneração silenciosa do mestre.

Estranhamente esta cena do encontro entre Lorentino e Piero della Francesca é igualmente mal interpretada por Ivan Farron: “il [Lorentino] se remémore une visite à son vieux maître Piero della Francesca, soldée par un échec, le peintre, aveugle, n’ayant pas reconnu son disciple” (2004 : 109). É um facto histórico, respeitado por Michon, que Piero della Francesca ficou cego nos últimos anos de vida. Porém, uma leitura atenta da cena à qual alude Ivan Farron torna a afirmação deste crítico injustificável. Com efeito, e após uma breve hesitação inicial, justificável pela idade do pintor e pela cegueira, Piero reconhece Lorenzo: “« Ah, Lorentino, dit-il enfin. La petite Diosa »” (1990: 116). Diosa é a esposa de Lorentino, e de quem o mestre se lembrou por uma clara e súbita associação de memórias, tal como o revela a construção da frase de Michon. De resto, Piero pergunta a Lorentino se por acaso é ela que ele traz consigo (*idem*: 117). Não é a esposa que acompanha Lorentino, como vimos, mas sim o seu filho, mas isso em nada interfere com a evidente boa memória da personagem de Piero della Francesca. Finalmente, Lorentino não se separa de Piero sem antes recordarem os tempos em Arezzo (em que o primeiro era ainda discípulo do segundo), e sem falarem de outros discípulos do mestre e dos seus trabalhos (*idem*: 118). Perante estes dados contidos no texto de Pierre Michon, torna-se inevitável a conclusão de que a afirmação de Ivan Farron é falsa.

Mas regressemos a Goya. Esta personagem de Goya é o protótipo do artista motivado pela ambição e pela obtenção dos privilégios inerentes ao reconhecimento no mundo das artes. A sua insistência para que um pintor já estabelecido veja os seus quadros (*idem*: 12), a sua subserviência e bajulação para com os pintores que então dominavam a cena artística madrilena (*idem*: 12-14), o seu casamento por interesse com Josefa Bayeu (*idem*: 26), irmã de Francisco Bayeu, que era pintor do Rei, eis vários dos actos de um jovem pintor cujas motivações materiais constituem o seu secreto minúsculo: “ce qu’il appelait la peinture, lui était à jamais hors d’atteinte, et qu’il ne peignait que pour cela. Pas tout à fait cependant: cela rapportait de l’argent, aussi, cela avait engraisé l’impayable Mengs et l’avantageux Giaquinto, et il voulait engraisser, lui aussi, le petit gros” (*idem*: 21-22). Tal como afirma Pierre Bourdieu (1992: 300), o campo da produção artística é o único em que os intervenientes se devem apresentar sob o signo do desinteresse material, afirmando o acto artístico como depurado de todas as motivações, salvo a estética. É este desprendimento material que funciona como garante de autenticidade no mundo da arte segundo Bourdieu: a busca de honrarias e glória terrena é condenada e todo o artista que não se curva às exigências do público é tido como digno de prestígio pois recusa o vulgar sucesso comercial; o artista que produz em função do mercado é excluído e desacreditado (*idem*: 302-303). Porém, e como é evidente, existem artistas na actualidade cujo trabalho conhece o sucesso comercial e isso não impede o reconhecimento da sua qualidade e elogio dos críticos. No entanto, não seria assim o capítulo sobre Goya, e tal como vimos em *Vie de Joseph Roulin*, uma crítica à actualidade, em que muitos autores de êxito são os que detêm contactos nas revistas de literatura, apoiantes influentes nas casas editoriais, e que se preocupam mais com os números de vendas das suas obras do que com a qualidade das mesmas? A interrogação céptica naquele capítulo não deixa aliás de ser contundente e profundamente actual: “Pourquoi la peinture ne serait-elle une farce puisque la vie en est une et qu’il suffit d’épouser la pauvre Pepa [Josefa] et de flagorner Bayeu pour avoir des commandes de princes, des regards de duchesses ?” (1990 : 31).

Todavia, a personagem de Goya não é apenas motivada por uma busca insaciável de bens e regalias. Essa é apenas a dimensão do minúsculo que habita, mais ou menos intensamente, em todo o criador visto que, se não houvesse neles nenhum interesse pelo reconhecimento do público, esses criadores não publicariam nem exporiam nenhuma das suas obras. Não querendo pois lançar o leitor numa visão céptica sobre o mundo da Arte, Michon apresenta Goya com ideais artísticos. Daí o carácter

crucial da ida do pintor ao El Pardo, lugar em que Michon faz a personagem cruzar-se com as obras de Velásquez. Tal como afirma Jean-Pierre Richard (2002: 15), é esse confronto com a obra de um grande antecessor que desperta na personagem de Goya a consciência do seu papel na pintura. Demonstrada a filiação inevitável de Goya a um predecessor como Diego Velásquez, Michon faz dele mais um elo na eterna corrente de mestres e discípulos: “ Car ainsi vont les beaux-arts, Madame: (...) de père en fils, de nains vivants qui cherchent à s'équivaloir à des géants morts, du mort au vif, le jeu des nains géants” (1990: 47).

As considerações feitas neste ensaio permitem constatar a perfeita integração de Pierre Michon na literatura moderno-contemporânea. A aproximação, ou diluição de fronteiras, entre o romance e o ensaio, a biografia e o romance histórico; a reescrita de géneros como o *Künstlerroman*; a manutenção de uma actividade auto-reflexiva herdada do Nouveau Roman; o trabalho do romance numa extensão mais pequena do que a estabelecida em geral pela tradição do romance oitocentista; a não apresentação linear da diegese; o jogo com vários narradores distintos dentro de uma mesma obra; o abandono da onisciência do narrador – eis uma conjunto de linhas que nunca teriam sido possíveis sem as inovações dos romances modernistas do início do século XX, ou sem as experiências do Nouveau Roman, e a montante, sem a abertura de novas vias proporcionada pela Modernidade estética iniciada na segunda metade do século XIX.

No que diz respeito a *Vie de Joseph Roulin* e *Maîtres et Serviteurs*, ambas as obras são exemplos de ficções biográficas, não só pela sua revisitação e revisão do passado, por meio de quatro dos maiores pintores da História da Pintura no Ocidente, mas pela reflexão que propõem acerca do acto criador e da realidade sociológica do mundo da arte. O minúsculo, a par e indissociável da Arte, é a síntese das motivações não estéticas que habitam o artista assim como todos os jogos de poder e influência que estão presentes nos círculos artísticos. Deste modo, esta reflexão aplica-se ao próprio Pierre Michon já que a sua crítica da pintura enquanto arte e realidade sociológica reflecte uma reflexão sobre a própria literatura, fazendo das suas duas ficções biográficas como que autobiografias oblíquas em torno do acto criativo.

Porém, as duas ficções de Michon não são libelos de ataque à realidade empírica do meio artístico; são antes um meio de reflexão que ilumina as faces obscuras da Arte, que se pretende sempre elevada e despojada de falsidade. De facto, Van Gogh, Goya, Watteau e Piero della Francesca são inevitavelmente *servos* porque não puderam

escapar à sua condição humana (minúscula) e às exigências e ideais da Arte (gigante). Mas são também *mestres* porque no equilíbrio alcançado conseguiram deixar para a posteridade marcas do génio humano.

Referências bibliográficas

- AA. VV. (1998). *Scherzo*, nº5, Paris, Scherzo Publications, Outubro.
- ÁLVARES, Cristina (2006). « Photographie et fonction paternelle dans *Rimbaud le fils*, de Pierre Michon », *Contemporary French and Francophone Studies*, vol. 10, nº4, s/l, Routledge, Dezembro, pp. 389-396.
- BANCQUART, Marie-Claire, CAHNÉ, Pierre (1992). *Littérature Française du XX^e Siècle*. Paris : Presses Universitaires de France, pp. 379-386, 437-445.
- BOURDIEU, Pierre (1992). *Les Règles de l'art. Genèse et structure du champ littéraire*. Paris : Seuil.
- CHABOT, Jacques (2002). « *Vie de Joseph Roulin : une “vie minuscule”* », *Pierre Michon, l'écriture absolue*, Agnès Castiglione (org.). Saint-Étienne: Publications de l'Université de Saint-Étienne, pp. 23-37.
- CUDDON, J. A. (1976). “Künstlerroman”, *Dictionary of Literary Terms and Literary Theory*; ed. ut.: Londres, Penguin Books: 1999, pp. 446-447.
- DURAND – LE GUERN, Isabelle (2008). *Le Roman Historique*. Paris : Armand Colin.
- FARRON, Ivan (2004). *Pierre Michon : la grâce par les œuvres*. Genève : Éditions Zoe.
- FORTIER, Frances (2005). « La biographie d'écrivain comme revendication de filiation : médiatisation, tension, appropriation », *Protée*, vol. 33, nº3. s/l, pp. 51-64.
- JÉRUSALEM, Christine (2002). « *Maîtres et Serviteurs* de Pierre Michon : le manteau d'un récit », *Pierre Michon, l'écriture absolue*, Agnès Castiglione (org.). Saint-Étienne : Publications de l'Université de Saint-Étienne, pp. 93-105.
- LEJEUNE, Philippe (2005). *Signes de Vie. Le pacte autobiographique 2*. Paris : Seuil, pp. 37-44.
- MADELEINE-PERDRILLAT, Alain (2002). « Pierre Michon et les maîtres anciens », *Pierre Michon, l'écriture absolue*, Agnès Castiglione (org.). Saint-Étienne : Publications de l'Université de Saint-Étienne, pp. 39-44.
- MADELÉNAT, Daniel (1984). *La biographie*. Paris : Presses Universitaires de France.

- MICHON, Pierre (1988). *Vie de Joseph Roulin*. Lagrasse : Verdier.
- MICHON, Pierre (1990). *Maîtres et Serviteurs*. Lagrasse : Verdier.
- MOUREY, Jean-Pierre (2002). « Sociologie et mythologie de l'artiste selon Pierre Michon », *Pierre Michon*, l'écriture absolue, Agnès Castiglione (org.). Saint-Étienne : Publications de l'Université de Saint-Étienne, pp. 59-69.
- RAKOCEVIC, Robert (2007) « Quelle politique de (la) crise d'après la critique littéraire française à partir de 1980 ? Une enquête bibliographique », *Trans – N°4 : À quoi bon la littérature ?*; ed. ut. : <URL : <http://trans.univ-paris3.fr/IMG/pdf/Rakocevic.pdf>> [Consultado em 18/I/11].
- RICHARD, Jean-Pierre (2002). « Comment devient-on Goya ? », *Pierre Michon*, l'écriture absolue, Agnès Castiglione (org.). Saint-Étienne : Publications de l'Université de Saint-Étienne, pp. 11-19.
- VERCIER, Bruno, VIART, Dominique (2005). *La Littérature Française au Présent. Héritage, modernité, nutations* ; ed. ut. : 2^a ed.. Paris : Bordas, 2008.
- VIART, Dominique (2002). « Les “fictions critiques” de Pierre Michon », *Pierre Michon*, l'écriture absolue, Agnès Castiglione (org.). Saint-Étienne : Publications de l'Université de Saint-Étienne, pp. 203-219.
- VOIGNIER, Hubert (2002). « *Vie de Joseph Roulin* : un portrait de seconde main ? », *Pierre Michon*, l'écriture absolue, Agnès Castiglione (org.). Saint-Étienne : Publications de l'Université de Saint-Étienne, pp. 107-117.