

# **LES CARNETS D'HERMÈS**

**Claude-Henri Rocquet**

**DIRE LA PEINTURE I**

1, 2, 3

MAI 2017

\_\_\_\_\_N° 10\_\_\_\_\_

Ce dixième numéro des *Carnets d'Hermès*  
a été imprimé en mai 2017, à Paris,  
pour les Compagnons d'Hermès  
et quelques-uns de leurs amis.

Président des Compagnons d'Hermès  
et à ce titre directeur de la publication :  
Francis Damman.

Comité de rédaction :  
Marie-France Bonay,  
Francis Damman,  
Anne Fougère,  
Yves Roullière.

Conception de la couverture initiale :  
Jean Bourdeaux.  
Mise en page : Anne Fougère.

© Claude-Henri Rocquet

ISBN 978-2-9561067-0-8

La plupart des textes qui composent *Dire la peinture* proviennent d'un choix parmi des articles publiés ici ou là. Certaines pages gardent la trace de leur origine, de leurs circonstances : lien d'une exposition, indication d'un catalogue.

Ces textes ont été réunis en sept parties :

1. Nord
2. Arcanes de l'évidence
3. Nature et peinture, dessin
4. Miroir des songes
5. L'atelier des rêveries
6. Peinture pure
7. L'art et le sacré

Ce volume contient les trois premières parties. Les quatre autres seront dans le volume II, à paraître.

Certains thèmes reviennent de loin en loin. Je ne pouvais supprimer ces « redites » sans renoncer à l'ensemble dont elles font partie. Et ce retour d'un même temps montre qu'il s'agit ici d'un travail toujours en cours ainsi que d'une espèce de journal.<sup>1</sup>

---

<sup>1</sup> N.D.L.R. L'ordre des textes a été établi par l'auteur. Dans le volume I, il en a modifié certains sans avoir eu le temps d'achever cette relecture créatrice.



## 1. NORD



## GÉNIE DE BRUGES

Superbe exposition ! Dans l'espace rénové, vaste, de l'ancien hôpital Saint-Jean, elle montre que le génie de Bruges ne s'éteint pas avec Memling et Gérard David. Il est vrai qu'à la fin du XV<sup>e</sup> siècle son port, le Zwin, s'ensable et que les bateaux n'y accostent plus tandis qu'Anvers se bâtit et se rebâtit, développe son commerce, sa banque, ses industries, s'ouvre à l'Italie et à l'art italien, s'ouvre au monde. Guicciardini, Guichardin, dans sa Description des Pays-Bas, dit que Bruges est une ville agréable et belle, presque aussi grande et plus peuplée que Bruxelles. Il en aime les rues larges et droites, les places somptueuses, les érudits qu'on y fréquente, la courtoisie des Brugeois, le visage et l'esprit des Brugeoises. L'*Utopie* s'ouvre par le souvenir d'une ambassade anglaise à Bruges. Et c'est à Bruges qu'Érasme, qui dédie à More l'*Éloge de la folie*, rencontre Vivès, le grand humaniste espagnol. À Bruges, le XVI<sup>e</sup> siècle est le temps de Lancelot Blondeel, peintre, cartographe, ingénieur, architecte ; le temps où le gothique devient Renaissance ; où triomphent l'ornement, la dorure, l'allégorie. Un italianisme où revivent et s'ébattent les dieux et les déesses de l'Antiquité. On a coutume de rapprocher à cause de leurs canaux Venise et Bruges, il faut rapprocher ces villes parce qu'elles furent des ports, ouverts sur le monde.

Memling nous est aussi familier que Van Eyck qui vécut et mourut à Bruges. On connaît moins Gérard David, grave et sobre, magnifique. Moins encore Isenbrant, qui fut peut-être son élève. Avec lui, comme avec Benson, quelque chose de flou, de vaporeux, gagne l'art du portrait tel que le pratiquaient les maîtres anciens. Il aime la miniature et les lointains, le déploiement du monde, l'escargot sur le rocher où la Vierge s'est assise et se repose pendant la Fuite en Égypte, près du panier à provisions. Il aime les rochers

étranges. Il est proche de Patinir. – Mais cet escargot, encore. Et tel qu'on le voit parfois à l'ombre d'une feuille d'acanthé sur un chapiteau, disant peut-être, en son patois de limaçon, à l'ouvrier, au maçon, ce qu'un chanoine, ou l'architecte, dit en latin : *Festina lente*. Ou rappelant, immobile, sculpté, l'art subtil de l'escalier montant jusqu'au sommet de la tourelle. Petit Moïse, ermite en sa coquille, sa légère caverne, par ses deux cornes, baguette de sourcier, trouvant la goutte d'eau la plus cachée, entre deux herbes, deux tiges, deux feuilles ! Est-il, par quelque jeu de mots, comme l'« os creux » d'Holbein, la signature du peintre qui, lui aussi, avec sagesse, s'est hâté avec lenteur ? Évoque-t-il la pluie que traverse, de Bethléem à l'Égypte, la sainte Famille, ou signifie-t-il leurs cachettes successives, leurs abris, la grotte où l'araignée file une toile étoilée, pour faire croire aux soldats d'Hérode, traquant les nourrissons, que le creux de cette roche est désert ? Il priera pour les fugitifs quand ils repartiront vers le Nil qui scintille au loin, très loin, et pour qu'ils trouvent quelque barque qui les sauve, comme Moïse, en sa nacelle, son berceau, fut sauvé par une princesse d'Égypte. Mais entendons-nous bien le conseil de l'escargot ? Et s'il est une image de la lenteur spirituelle, de l'esprit engourdi, un symbole du sommeil de l'âme : « Ô cœurs lents à croire... ». Ou bien l'éloge de la patience ? Toi, pèlerin de la vie, qui va si lentement vers Dieu, comme perdu en tes pensées, ne t'afflige pas d'avancer si peu chaque jour ! Tout vient à son heure.

Il entendit, sur son rocher, Joseph parler à Marie et Marie parler à l'enfant. Il écoutait, pèlerin. Où était-il, dans l'arche du Déluge, l'escargot, où se logeait-il, dans son arche personnelle, sa coquille ? Loin des pattes de l'éléphant, dangereux piliers. Près de la grenouille, sa compagne ? Il avait été le premier, dès la première goutte, à se mettre en route, vers l'arche, le chantier, dont on entendait encore le dernier coup de lime et de varlope, de scie, de rabot, et déjà la famille de Noé posait la passerelle entre la rive spongieuse et la coque odorante, entre l'ancien



monde et le nouveau. La nuit, et ce fut une seule et longue nuit, l'escargot rêvait d'une terre humide et verte, sous l'arc-en-ciel.

Ces années-là sont celles où Bruegel vit à Anvers puis à Bruxelles. On pense à lui lorsqu'on voit, derrière l'épaule d'un bourgeois de Pierre Pourbus, sur une place de la ville, et par la fenêtre, une sorte de grue à charger et décharger les navires, un curieux engin fait d'une grande roue et de planches, un treuil, comme ceux que Bruegel a placés sur le chantier de Babel. Mais cette machine se trouve aussi chez Jan Provoost et même chez Memling. Peut-être arrivait-il aux peintres de penser que la vie de leur atelier, leur fortune, le salaire de leurs apprentis, la soupe de leur famille, la miche et le pichet, dépendait de ceux qui possédaient ces grues, et qui eux-mêmes dépendaient de l'ingéniosité des ingénieurs, eux-mêmes tributaires des armateurs, des banquiers, des bourgeois : ainsi Panurge fait-il l'éloge des dettes et des débiteurs. Ils ont fait de ces grues l'emblème de la richesse de Bruges. À Florence, dans le même temps, Léonard peuplait ses cahiers de machines de toutes sortes et les commentait de son écriture en miroir.

On songe encore, chemin faisant, à Bruegel, ami d'un grand cartographe, Ortelius, et de la géographie, devant les cartes exposées à l'hôpital Saint-Jean. La vue à vol d'oiseau s'y conjugue au plan, le cadastre au paysage. Les moulins à vent étaient-ils aussi nombreux le long du canal, ou voulait-on qu'ils signifient une ville vigoureuse ?

Ces années sont celles de la Réforme et de l'iconoclasme, de la répression espagnole et catholique. Un temps de clandestinité et de prudence, d'émigration, pour les esprits libres. L'oppression s'ajoute à l'ensablement pour mener Bruges au déclin. Anvers demeura plus libérale. Il arrive que les libertés de mœurs et de pensée naissent des nécessités du trafic.

Un conseil ? Arriver à Bruges l'après-midi, au soir tombant, visiter l'exposition en nocturne. Au matin, à la première heure, revenir à l'hôpital Saint-Jean. Revoir tel

dessin de ruine de Blondeel, fabuleux, « moderne ». Regarder de tout près une merveille de Simon Bening, dernier miniaturiste en Flandres. Regarder encore et encore Memling, *La chasse de sainte Ursule*, et les barques brugeoises qui portent les Onze mille vierges ; le Triptyque de sainte Catherine et ses cavaliers d'Apocalypse passant sur le reflet de l'arc-en-ciel ; et cette icône délicate d'une Sibylle. Et puis revoir les grands arbres moussus du béguinage, les murs blanc et noir des maisons qui les entourent, regarder, sur le Lac d'amour, les cygnes, leur blason.

Une brocante se tenait le long des canaux et en face même de la sortie de l'exposition. Un marchand avait accroché au tronc d'un arbre une peinture encadrée de noir. C'était une Crucifixion avec au pied de la croix Marie et Jean, peut-être une copie de Van der Weyden, mais dans la manière des peintres symbolistes belges, contemporains de Rodenbach, une couleur un peu vaporeuse, et le contour précis ayant fait place à une espèce de brume de mémoire ou de rêverie pieuse. Le cadre de bois noir, sobre, sévère, simple, rappelait le recueillement de l'ancienne peinture du Nord, et les demeures de Hollande. Ce petit tableau était suspendu contre l'arbre, devant un fond de façades de briques brunes et de pignons en pas-de-moineau, tout près de l'eau tranquille du canal, comme certaines images de papier ou peintes sur un panneau de bois qu'on voit dans les noces ou les kermesses de Bruegel, peut-être les fêtes votives, parmi les danseurs et les buveurs, les joueurs de cornemuse, instrument viril comme leur joueur, aux arbres de la place du village, versant sur les soifs et les gambades leur ombre, leur ombrage, comme aux gosiers paysans bière ou vin les cruches, les cruchons. Étions-nous les premiers à voir cette peinture et sa modeste beauté, le lien qu'elle nouait entre les Primitifs et la modernité de naguère ? Elle se vendait pour presque rien. Venue de je ne sais quel grenier des Flandres, elle est maintenant sous nos yeux. Pour quelque temps.

## PRIMITIFS FLAMANDS

**P**HÉRITIER de Van Eyck, Thierry Bouts est contemporain de Memling. Bien des savoirs sont réunis pour l'exposition qui cette année eut lieu à Louvain, où vécut le peintre. « Pour ceux qui arrivent à atteindre l'essentiel, dit une notice du catalogue, les tableaux de Bouts peuvent mener à une *visio beatifica*, une contemplation bienheureuse, ou une contemplation dans l'ultime 'béatitude'. » Chemin mystique, intérieur, qui fut celui de Hadewijch et de Ruysbroeck.

Rogier de Le Pasture naît à la veille du quinzième siècle dans une ville de la couronne de France mais voisine et proche du comté de Flandre : Tournai. Il y sera l'élève de Campin. En 1435, il devient peintre officiel de Bruxelles où son nom prend sa forme flamande – Rogier van der Weyden. Il voyage en Italie, pèlerin. Il travaillera pour les ducs de Bourgogne.

Dirk De Vos relie l'art du peintre à la pensée de Nicolas de Cuse, son contemporain, comme à la piété du siècle, en particulier la spiritualité des chartreux et la *devotio moderna*. Cet art est *Compassio*, *Imitatio* : compassion aux douleurs du Christ et de la Vierge, des saints ; imitation de leur vie. L'image peinte s'accorde à l'image intérieure de celui qui médite et prie. Le « réalisme » de Van der Weyden n'est pas le dessein profane de refléter la réalité naturelle, quotidienne. Peindre, pour ce peintre chrétien, c'est méditer l'Évangile, contempler le Ciel, le voir dans son Incarnation. On pourrait s'interroger plus profondément, ici, et de façon précise, sur le rapport entre le réel et l'invisible, la vérité. Le monde réel, sensible, est pour un chrétien ce monde où Dieu le Verbe s'est fait chair, habitant parmi nous, touchant toutes choses comme nous pouvons toujours les toucher, les voir. C'est un monde tragique et sanctifié. La peinture de Van der Weyden signifie l'union de la terre et du ciel dans le Christ, dans l'humanité.

LA NEF DES FOUS  
ET LE SONGE DE SÉBASTIEN BRANT

C'est par la Nef des fous, *Stultifera navis*, que s'ouvre *L'histoire de la folie* : « Un objet nouveau vient de faire son apparition dans le paysage imaginaire de la Renaissance, écrivait Michel Foucault ; bientôt il y occupera une place privilégiée : c'est la Nef des fous, étrange bateau ivre qui file le long des calmes fleuves de la Rhénanie et des canaux flamands. » Et l'historien énumérait quelques nefes morales de l'époque, quelques nefes symboliques, allégoriques, la plus célèbre étant le *Narrenschiff* de Sébastien Brant, somme et recueil de toutes les folies du monde, miroir des fous où chacun peut se reconnaître, se connaître, pour s'amender. La Folie est l'une des conséquences du Péché originel, mais ne fallait-il pas être fou, folle, pour écouter, plutôt que Dieu, le démon, le Serpent, le Séducteur, et mordre au fruit interdit, pour notre bien ? *Felix culpa* : la folie de Dieu, folie devant les hommes, sainte sagesse en vérité, nous sauve. Ce renversement, ce sage miroir de la folie, où chacun peut s'examiner et se corriger, renverse et retourne, convertit, le bas vers le haut, change la chute en remontée et montée spirituelle, en retour de l'âme et de l'homme en Dieu. C'est là le sens caché, le sens évident, de l'*Éloge de la folie* et de la pensée d'Érasme, et d'une partie de la théologie de Bosch. « Le tableau de Bosch, bien sûr, » *La nef des fous*, dit Foucault, « appartient à toute cette flotte de rêve. »

Pour voir la peinture de Bosch, cette barque, son mât de Cocagne, sa cruche, sa chouette au sommet du mât, son tonneau, ses ivrognes, ses goinfres, son fou perché, sa rame faite d'une cuillère en bois, sa nonne musicienne, son moine à la poupe, sa lune et ses cerises, il suffit d'aller au Louvre ou d'ouvrir un livre d'art. Mais où lire Sébastien Brant ? J'ai trouvé jadis dans une librairie d'Alsace l'adaptation de Madeleine Horst, publiée par la Nuée bleue, ornée comme l'édition de Bâle, la première, en 1494, au temps de folie du Carnaval, des gravures de Dürer et de quelques autres.

Brant, après le Prologue, tableau de la foule des fous et du monde tel qu'il va, raille d'abord le lecteur imaginaire, le fou de livres inutiles.

Madeleine Horst traduit :

*Ce n'est pas sans raison  
que je sois le premier  
à monter en bateau :  
pour moi le livre est tout  
et vaut plus que de l'or ;  
j'en ai de grands trésors  
sans en comprendre un mot,  
je leur rends des honneurs  
en en chassant les mouches.*

Et, chez Corti, Nicole Taubes :

*Si je suis en proue de la nef  
Ce n'est pas sans juste raison  
Et salut à qui bien m'entend :  
Je me fie à ma librairie  
J'ai force tomes en ma maison.  
Qu'importe si n'y entends mie :  
Je les tiens en très haute estime,  
Les époussette, les émouche.*

Seul un poète peut traduire un poète. Il faudrait, ici, entendre, sous les vers d'almanach, Villon, Rabelais. On les devine. André Berry eût fait merveille. Il aurait lié verve et sentence, donné des couleurs matinales à l'archaïsme. Il aurait fait chanter l'encre ancienne. André Berry ? Je l'ai connu, pittoresque, à Bordeaux, dans les années 50. Il était presque célèbre, alors. Un Mistral de Gironde, mais en langue française. Qui le connaît ? On trouve ses livres sur les quais, parfois. Qui se souvient des *Esprits de Garonne*, du *Congé de jeunesse* ? Et du *Trésor des Lais* :

*Ah ! faible esprit ! parler fragile !  
Mille ans encore, et qui saura*

*Ce que disait le grand Virgile ?  
Chétif ! quel mortel m'entendra ?*

Écrit en allemand, traduit en latin, souvent réédité, traduit à Londres, à Paris, à Bruxelles, plagié, devenu prose, le *Narrenschiff* fut longtemps un livre populaire. Et sa célébrité perdue. À cause du génie ? À cause de l'évidence. À cause de la force proverbiale. Baudelaire disait qu'il faut « inventer un poncif ». Le superbe lieu commun de la folle nef voguera jusqu'à la fin du monde... *E la nave va*. C'est Babel devenu bateau, galère. C'est l'inverse de l'arche de Noé. Chacun de nous y a son rôle. Entre le Carnaval et le *Livre des Proverbes*, entre le diable et Salomon, entre l'envers et l'endroit, le poème de Brant est un livre qu'il n'est pas besoin d'avoir lu pour le connaître : il peut manquer à la bibliothèque du fou de livres, du bibliomane. C'est un monument, peu visité, de notre imaginaire.

Corti ajoute à la *Nef des fous* le récit d'un rêve fait en 1500 par Sébastien Brant, notable, universitaire, juriste, chrétien austère. En rêve, la Croix lui parle. Claude Gaignebet commente le récit et ses illustrations sous le titre : *Brant à la croix des chemins*. Son savoir époustoufle. Nul autre n'aurait ainsi découvert l'arc et les flèches, l'archer, sous *Sébastien*, et le brandon, le feu sous *Brant* : « Le nom de Brant est celui du bûcher et du jour du carnaval ancien en pays germanique. » Savant docteur ès fêtes et coutumes, érudit en folklore, obscène ou enfantin, en carnaval et soties, rires et billevesées, comme tu fis bien ! Gaignebet, d'accompagner ainsi la vieille Nef, chargé d'un grain de sel pantagruélique.

Cette barque est l'humanité folle, l'homme qui a perdu l'esprit. Tous les péchés, toutes les convoitises, les sottises, les illusions, les erreurs, les folies... Cette plaisante barque est un naufrage, un enfer.

Le thème de la Nef des fous, ce proverbe, cette allégorie, ce « lieu commun », Bosch aurait pu l'inventer, –

sa peinture le réinvente, le rend inoubliable.

Et cette barque est tout le contraire de l'arche de Noé, sage vaisseau, figure de l'Église.

## JÉRÔME BOSCH ET LA TRAVERSÉE DU MONDE

L'étrangeté de l'œuvre de Bosch, son « fantastique », ne doit pas faire écran à la clarté de son dessein ; ni sa signification éclipser sa beauté. L'œuvre de ce peintre est celle d'un philosophe qui serait théologien. L'œuvre de ce philosophe est celle d'un peintre de génie. Et son génie est multiple.

Nous avons choisi trois œuvres parmi celles qui se trouvent réunies à Rotterdam : triptyque imaginaire, et qui serait significatif de la pensée de Bosch, de sa « théologie ». À gauche, « le monde avant le Déluge », qui est comme un renouvellement du Péché originel, ou une Fin du monde, un Enfer. À droite, saint Jean écrivant l'Apocalypse. Au milieu, le Colporteur, ou l'Homme en chemin : sur le chemin de la vie, – le chemin de la Vie.

### LE COLPORTEUR

Dans cet homme qui passe devant nous, on a vu l'Enfant prodigue à l'instant qu'il s'en retourne vers son père : la mauvaise auberge dont il s'éloigne, et ces pourceaux autour de l'auge, peuvent l'indiquer. Son cœur, cette perle, la mémoire intime de ce cœur, il ne l'avait donc pas jetée aux gorettes, aux pourceaux ? Noire et blanche, perchée au bas de la barrière, une pie dit le choix nécessaire entre le bien et le mal, la mort et la vie. – Cette même pie, chez Bruegel, se retrouve dans la Danse sous le gibet ; mais sans doute y a-t-elle un autre sens que chez Bosch. Oiseau noir et blanc, comme le signe du Tao.

Puis cet homme, à cause de ses vêtements déchirés, misérables, fut *le Vagabond*. Et maintenant : le Colporteur, le camelot, portant sa hotte.

Il est l'homme en chemin, – *Homo viator*. Le pèlerin du chemin de la vie. *Ederlilk, Jedermann* : chacun de nous. Mais c'est le Fou, aussi, tel que le montre le vingt-deuxième arcane du Tarot. Il a traversé la folie du monde, qui est renversé, depuis la Chute originelle. Peut-être renverse-t-il en folle sagesse, en folie d'Amour, celle du Christ, sa folie ancienne. Il va vers le Christ, qui est la Vie, la Vérité, la Voie, – le vrai chemin.

Merveille de cette figure à la fois arrêtée et en marche ! Oblique de ce bâton dont le bout est comme le sabot d'une bête... Et cet inoubliable visage a la présence d'un portrait. Celui de Bosch ? Et si le bœuf est ici le symbole de Luc, qui peignit le visage de la Vierge, est le patron des peintres. Le peintre Jérôme Bosch est en chemin vers Dieu. Il s'est levé, relevé, redressé, il quitte les cochons, leur auge, leur grognement ; gueux déguenillé, il sera revêtu d'une tunique de fête.

En se représentant sous les traits de l'Enfant prodigue, au moment de son retour, de sa conversion, de la lumière qui s'est levée en lui pour qu'il se relève, et marche, vers son Père, par la grâce du Fils, Bosch, comme Villon, dit son cœur et sa vie, son chemin. Les tentations, les erreurs, il les a connues, il a su les peindre, comme s'il s'en exorcisait. Tout l'héritage, bientôt dilapidé, s'en est allé aux filles, à la taverne. Il a servi les porcs en leur volant leur part de nourriture, même souillée déjà dans la mangeoire, la soue. Il fut mercenaire, esclave. Le voici pauvre comme Job. Cette misère est sa richesse. Et s'il tourne la tête vers nous, s'il nous regarde, et nous voyons sur son visage les traces d'une longue indigence, d'une terrible famine, en même temps que la lumière de ses yeux, une lumière de joie et de larmes, un regard d'enfance retrouvée par ce vieil homme, s'il nous regarde alors qu'il va franchir la barrière, la clôture de son enfermement, et qu'il se délivre de sa prison, l'exil ayant pris fin, c'est pour nous dire : « Et toi ? ». Tu te crois riche et puissant, dit l'Apocalypse, et tu ignores que tu es



misérable et nu. Regarde-toi au miroir de cet homme, ton semblable, ton frère, toi-même.

Sur la couverture des œuvres de Villon, n'imprimons plus l'image des pendus de Montfaucon, mais celle-ci, où l'homme se souvient de Dieu et de lui-même. L'image de l'homme qui lègue aux vivants tout son savoir, ses farces, ses douleurs, sa misère, le souvenir de sa vie ici-bas, et s'en va, vers l'éternelle lumière.

Cette peinture est une merveille de gris et de blancs.

Une lumière de perle éclaire le monde. Certaines larmes ont parfois cette douceur.

La science de l'âge des arbres, et donc des panneaux peints, nous apprend que cette peinture est la face d'un triptyque : elle s'ouvrait en son milieu. À son revers, à gauche, *La Mort de l'avare*. À droite, *La Nef des Fous* avec *l'Allégorie de la Gloutonnerie et de la Luxure* : Convoitise et Cupidité, Concupiscence: enfer d'ici-bas, ou barque en route vers le dernier naufrage. On ignore le sujet du panneau central. Le Jugement dernier ? Et le Christ accueillant pour l'éternité, sous l'arche d'un arc-en-ciel, les âmes sauvées, les cœurs purs... Ou bien la Résurrection du Christ. Et Marie-Madeleine reconnaissant dans la lumière matinale de Pâques le Christ sous l'apparence d'un jardinier.

#### LE MONDE AVANT LE DÉLUGE

S'agit-il, dans cet autre tableau, de la chute des mauvais anges ? S'agit-il de la destruction de Sodome et Gomorrhe, dont nous verrions les incendies, et qui préfigure, comme le Déluge, dans Luc XVII, le Jugement dernier et le retour du Christ ? Est-ce le monde à la veille du Déluge ? Ou bien encore une allégorie de l'alchimie satanique, tandis que l'arche de Noé, au volet voisin, serait le vaisseau de la sainte alchimie ? Il s'agit en tout cas d'un lieu occupé par les démons et leurs maléfices, de leur repaire, de la cité du Mal. Cela se passait-il en des temps très anciens, légendaires ? Ou bien aujourd'hui même, ici. Non pas seulement au-dehors, dans le monde. Mais en nous-même. En notre cœur,

qui veut être sauvé, et délivré du mal. Revivre, comme après le Déluge.

#### SAINT JEAN À PATMOS

Le disciple qui la nuit de la Cène entendit battre le cœur du Christ, Jean, est ici dans l'île de Patmos. Au milieu d'un paysage très vaste, et sous la dictée de l'ange, il écrit l'Apocalypse, l'ultime révélation. Il voit en esprit la Jérusalem céleste, éternelle, où mort ni mal ne seront plus. La traversée du temps est achevée ! Un dernier démon dérisoire derrière lui cherche à nuire encore, avant de disparaître. Jean contemple la Vierge dans le soleil, la Femme qui nous apporta le Salut, le Sauveur. Il va poser le point final du Livre saint et s'écrier : « Amen ! Seigneur Jésus, reviens ! » – Au revers de ce panneau, Bosch a peint la Passion et le symbole du sang du Christ. Sur un autre panneau, en face de Jean à Patmos, Jean-Baptiste, au désert, désigne l'Agneau de Dieu.

\*

L'œuvre de Jérôme Bosch nous fascine. Elle nous semble unique, incomparable. Elle nous apparaît comme un monde étrange, hanté, un autre monde, un songe, une peinture de songes, dont les clefs seraient perdues ou cachées, secrètes, si jamais elles existèrent.

Nous ne saurons jamais ce que signifie dans tous ses détails cette œuvre. Tel objet dans telle de ces peintures, est-ce une chose, ou un signe, un symbole, un mot, que nous devons entendre, voire un jeu de mots ? Ainsi sur le chapeau du Colporteur, cette alêne du cordonnier et son fil veulent-ils dire quelque chose ? Est-ce l'indication d'un métier, un symbole de la luxure ? Et s'il fallait entendre « ale » (c'est-à-dire « bière », et donc « boisson ») – sous le mot « alêne » ? Pour déchiffrer un rébus, il faut connaître la langue dont il est tissé.

Mais ces énigmes de détail n'empêchent pas qu'on saisisse le sens général de l'œuvre de Bosch. Et ce sens est inhérent à la foi chrétienne. L'œuvre de Bosch est une

interrogation sur la condition humaine, elle se place dans la lumière chrétienne, elle a pour centre le mystère du Mal et du Salut, de la Délivrance. Est-ce une pensée hérétique ? Est-ce une pensée catholique ? C'est une pensée catholique et, en partie, la mise en scène de quelques hérésies, de quelques égarements ou illusions. – « Ne nous laisse pas succomber à la tentation mais délivre-nous du mal ! Délivre-nous du Malin. » Cet appel, cette invocation, traverse l'œuvre entière et la sous-tend.

Et cette œuvre allie et concilie comme aucune autre la verve populaire et l'acuité métaphysique, le proverbe et la gnose, l'invention du songe et le goût du réel, la forme et la pensée, le regard et l'invisible, l'énigme et l'évidence. La peinture de Bosch est un « jardin de délices ».

**R**EMBRANDT : LES RAYONS ET LES OMBRES. – *La Pièce aux cent florins, Les trois croix, Les trois arbres, Ecce homo...* On revoit ces gravures célèbres, on en découvre d'autres. On songe au dialogue qu'entretiennent chez Rembrandt le dessin et la gravure, la peinture. Le clair-obscur les relie. Mais l'art de l'ombre et de la lumière, des noirs et des clartés, des rayons et des ombres, chez lui, est moins la traduction du visible que celle du monde spirituel. Il vient de l'âme et touche l'âme.

Le propre de la gravure n'est pas l'image multipliée. Les tirages diffèrent par l'usure du cuivre et le vouloir de qui choisit le papier, mesure l'encre, manœuvre la presse. Différences plus significatives encore qu'entre les épreuves : d'un « état » de la planche à l'autre, le graveur efface, atténue, ajoute, renforce, nuance, invente cette ombre, ce détail... Ainsi se succèdent les versions du premier « texte » comme dans le film de Clouzot on voit l'invention de Picasso naître et se métamorphoser. La dispersion des feuilles cache la continuité de l'ouvrage, leur collection la fait apparaître, elle retrouve le fil invisible du temps.

Les états et les aspects successifs d'une gravure, d'une planche, ne sont pas seulement une révélation des moments d'un travail, une genèse, une métamorphose, une « poétique », mais, rendu visible, le chemin d'une méditation ; un journal intime, intérieur.

L'un des intérêts de l'exposition est de montrer chez Rembrandt cette vie de l'image, cette genèse, ce frémissement. On comprend la passion du collectionneur d'estampes : par le rapprochement et la comparaison, il recompose une aventure. La collection est révélation des formes successives, mémoire des repentirs, des illuminations. Il arrive même – on le voit ici – qu'un graveur commence où tel autre s'est arrêté, sur la même planche. Rembrandt change un cuivre d'Hercules Seghers en un paysage de Rembrandt où l'aile d'un ange garde la trace de ce qui fut feuillage. Et *Tobie et l'ange*, de Seghers, devient *Fuite en Égypte*. Peut-être les nuées des *Trois arbres*, le ciel de pluie, sont-ils formés des lueurs et des traits mal effacés, mal abolis, d'une *Mort de la Vierge*. Gravure, – palimpseste.

Autre intérêt de l'exposition, proche de celui-là : le rapprochement de certaines gravures de la collection Rothschild et de certains dessins. Graver est aussi dessiner ; mais, chez Rembrandt, et même lorsqu'il grave, le dessin est de l'ordre de la note cursive, du manuscrit, du journal intime ; tandis que la planche gravée, – quel que soit le libre jeu de la main et de l'esprit en cours de travail, l'estampe est sœur du livre : définitive, publiée.

L'œuvre gravé de Rembrandt est souvent une autobiographie. Il se regarde dessinant. Il fixe au miroir du cuivre son visage qui nous est devenu si familier. Il représente sa famille, ses amis, ses proches, le paysage quotidien, les pluies et les terres, les digues, les chemins. Et les juifs d'Amsterdam sont ceux de Jérusalem jadis. Rembrandt, ou le sens du proche, et du prochain ; le sens du surnaturel dans l'ici-même. Rembrandt toujours dans la lumière d'Emmaüs.

**R**EMBRANDT PAR LUI-MÊME À LONDRES. – Aucun peintre ne s'est représenté lui-même comme Rembrandt le fit tout au long de sa vie ; et ses autoportraits forment une fascinante et poignante « autobiographie picturale ». La National Gallery présente un grand nombre de ces œuvres : 28 peintures, 7 dessins, 31 gravures... S'agissait-il de se scruter inlassablement le visage et l'âme, et de se voir cet homme en proie au temps, à la disparition ? Était-ce plaisir de se déguiser d'un chapeau ou d'une toque, d'un casque, sur la scène imaginaire d'un théâtre où s'apparaître en sultan, en Zeuxis ? Ou bien, parfois, un essai de figures, d'expressions, pour une toile future ? L'abondance de ces autoportraits peut s'expliquer encore par le dessein – « publicitaire » – de répandre l'image du peintre, et du portraitiste, et l'évidence de son talent, parmi la clientèle

Je ne sais l'âge de Rembrandt lorsqu'il peint le Philosophe solitaire dans sa maison, mais c'est une image de soi-même, c'est Rembrandt lui-même. Quel âge avons-nous lorsque nous agissons en rêve dans une autre vie, analogue pourtant à celle que nous avons vécue, ou composée de fragments de nos années éparses ? Quel âge aura celui qui comparâtra devant le tribunal miséricordieux d'outre-tombe ? Le philosophe, lisant un livre de science ou de philosophie, ou bien les Écritures, quelque commentaire de l'Écriture, au bord de la fenêtre à verres épais et petits carreaux, habite une coquille, un coquillage, comme l'escalier en colimaçon le suggère. Il habite une caverne, un antre familier dont l'âtre est l'âme, dont le feu est l'image du feu de sa vie personnelle, intérieur... L'escalier ne mène-t-il qu'aux chambres dans l'une desquelles il dort seul, rêvant, traversant des forêts qu'on ne voit que les yeux fermés ? Conduit-il au grenier, empli de malles inutiles, poussiéreuses, gardées par des mannequins de couturières qui ne sont plus de ce monde, mais donnant par une lucarne à crémaillère sur les toits de la ville, leurs tuiles vernissées et leurs ardoises, les clochers et clochetons des paroisses

dont les nuages emportent le tintement, glas et baptêmes, la campagne où rouit le lin, et où la croix des moulins et leur voile sont un vaisseau que des racines retiennent pour toujours sur un socle, la mer qu'on sait froncée de vagues, plissée, festonnée d'écume, et sur laquelle parfois les voiles blanches et grises d'un navire traversent l'horizon, s'éloignant de nous, revenant au port vers quoi, pour transporter ici et les ballots et les marchandises, les épices, dans nos boutiques, sur les routes, des péniches lentement se hâtent tirées par des chevaux très vieux, patientant aux écluses dont le bruit et l'écoulement ressemblent aux passages et aux rumeurs du vent dans les chênes dorés et nouveaux, porteurs de soleils, des chênes comme ceux qu'on devine, dans l'ombre qui vient, au long du canal ?

Est-ce le même escalier qui descend dans la cave et grâce auquel, malgré son grand âge, au lieu d'y envoyer une servante, jeune, alerte, le philosophe, se plaît à respirer l'odeur de moisi des murs et à contempler les voûtes, leurs cartes de salpêtre et de poussière, l'étoile noires des tentures d'araignées, à regarder la robe rouge ou l'or des bouteilles à la lueur de la bougie dont il s'éclaire ? Et puis il remonte, à pas lourd et prudent, tenant une bouteille enrichie par le temps, quelques années, depuis la vendange. Il remonte, comme Lazare sort de ses ténèbres, vers la salle où il étudie, ses poutres, le mur devenu tout entier bibliothèque. Peut-être sur un pan de mur un miroir reflète-t-il la rue, la fenêtre, ses carrés, ses losanges, les heures du jour. Tableau mouvant d'un peintre qui n'est pas. Le philosophe ne s'y regarde presque plus jamais. À qui devrait-il plaire encore ? Il n'y verrait qu'un vieil homme qu'il connaît très bien, et dont le temps ne cesse de modeler et d'approfondir les rides comme la glaise ou l'argile du sculpteur pétrie par le pouce d'un sculpteur, ou griffé par son ongle. Son miroir est en lui-même. Il s'y connaît par reflet comme il perçoit le soleil à travers la transparence de la vitre. Paul et Platon s'accordent pour lui enseigner la nature de la connaissance humaine.

Il écoute à travers le verre les bruits et le pas d'un passant sur le pavé, ou le roulement d'une charrette, le sabot d'un cheval ou d'un attelage ; pour un peu, il entendrait le jaillissement des étincelles sous le fer du cheval. Un meuble parfois craque, ou la bûche entre les chenets. Son feu est plus un feu de braise et cendre qu'un feu de flammes hautes dans la cheminée, cette nuit, ce puits de nuit, qui aspire à se joindre aux étoiles. Cendre, et feu qui sera bientôt cendre, rappel de la vie qui en lui s'amenuise. Philosopher est apprendre à vivre, philosopher enseigne l'art de s'éteindre,

Je n'ai pas souvenir qu'une servante apparaisse en quelque coin d'ombre de la pièce où le vieil homme médite, comme celle qui se tient dans l'ombre rouge du bœuf écorché que Rembrandt peignit, et dont je ne sais si ce fut avant cet autoportrait du philosophe lisant. Cet homme est seul avec un livre, avec lui-même.

L'aubergiste d'Emmaüs, qu'a-t-il vu, entre ses fourneaux et la salle du repas, entre la fenêtre noire de la nuit venue et l'âtre où le feu rougeoie sous une marmite ? S'est-il aperçu de l'absence soudaine du troisième hôte ? A-t-il perçu à la place qu'il occupait une espèce de sillage étrange de lumière, ou d'un nimbe, comme le silence frange un peu de temps le dernier coup sonné par une cloche, une enclume ? Est-ce la servante de l'auberge qu'on aperçoit dans l'arrière-cour, ou la boucherie voisine, et qui regarde, désœuvrée, le bœuf écartelé, viande et sang, décapité, suspendu, très lourd, lié, accroché, à une poutre ?

Bethsabée, nue, voilée de sa longue et lourde chevelure, penchée sur la vasque d'une fontaine que la lune changeait en lune, Bethsabée, Ève à la couleur de fruit, songeait à la guerre où son mari risquait sa vie pour Israël, le Dieu d'Israël. Elle n'avait pu trouver le sommeil dans la solitude du lit. À cette heure, son mari dormait-il sur un lit de camp, l'épée à portée de main, sous la tente qu'imprégnait la lune, comme le sang d'une blessure peut traverser un linge, ou se tenait-il en embuscade, sur l'un des chemins de l'ennemi ?

Rembrandt, peignant Bethsabée, pensait-il à Suzanne épiée par deux vieillards à travers les feuillages de son jardin ? Étaient-ils moins coupables que le roi David qui de sa chambre se consumait à goûter du regard, la laiteuse Bethsabée ? David jouait doucement de la harpe, il en caressait à peine les cordes ; il la faisait dans la nuit retentir, à peine, l'étoilée de notes, de perles cristallines, laissant mourir renaître les remous sonores sur le sable et la grève de l'ombre, comme s'il voulait appeler Bethsabée, Bethsabée... Bethsabée, toute à son chagrin, ne levait pas la tête. Elle voyait les flèches comme un vol de corbeaux voler autour du corps et de la tête de son mari bien-aimé.

L'Écriture offre en ces deux jeunes femmes le prétexte d'un nu, d'un corps, regardé par la convoitise ; sous couvert d'un enseignement moral. Peintre, Rembrandt voit naître et se modeler sur la toile le corps délicieux et seul. Est-ce uniquement en peintre qu'il le savoure ? S'il pouvait être cet arbre qui se penche vers elle et dans l'eau sombre et constellée de la fontaine l'enlace, la berce ! Vieil homme, il goûte des yeux la jeune femme interdite. Il connaît en lui-même tout ce qu'éprouve le roi David, pauvre roi plus solitaire que Bethsabée ! Cette toile tendue sur le chevalet est sa harpe. Quand il sera trop vieux pour peindre, ses mains tiendront encore ouvert le livre où monte comme les flammes du feu dans la cheminée cette belle histoire de désir et de mort.

**B**OUCHER AU NORD DU XVIII<sup>E</sup> SIÈCLE  
L'image qui surgit, lorsqu'on évoque Boucher, est une jeune femme, gracieuse, enfantine, songeuse, nue, ingénue, fausse ingénue, étendue, accoudée, au travers d'un lit défait, un divan qui est un lit, l'un des pieds, délicat, délicieux ! corps de nacre et de tendresse, sur l'oreiller, étreinte par le linge, par un coussin, dans une chambre, drapée de lourds rideaux qui semblent modelés par



l’empreinte d’un corps, où l’on s’étonne qu’elle soit seule, Ève en son boudoir, et ce rideau, immobile ouragan rouge, pourpre nuage palpable, vulve de velours, rideau de ce théâtre, de cette loge, dont le gland d’or et l’aile soulevée rappellerait l’amant volage de Léda et de Danaé, – Boucher ? en somme, un autre Fragonard, lequel fut son élève. Une peinture d’escarpolette et d’alcôve, de boudoir et de bonbonnière, de biscuit, de mythologie frivole, d’éventail, de falbalas, entre Cythère et le Petit Trianon, la marquise de Pompadour. Une peinture où le corps féminin a le goût d’un fruit. Une peinture où le visage d’une jeune femme sourit et rosit de tout ce que son corps demi-nu ou nu offre à qui la découvre.

Ce n’est pas cet aspect de Boucher, sa peinture galante, libertine, que montre l’exposition que je viens de voir à Dijon, mais, avec le rappel des principales étapes de sa carrière et de sa vie, sa relation constante avec les peintres du Nord. Et le plus admirable, ou le plus délicieux, est moins ici dans les peintures à l’huile que dans certains lavis, certaines sanguines, quelques dessins à la pierre noire rehaussés de blanc, comme ce bouquet profus de saules, cet arbre qui a l’âge éternel de notre enfance, de notre jeunesse, et de notre songerie. Mais l’intérêt de l’exposition n’est pas dans ces instants de musique, de silence, il est dans son intelligence, son dessein. Elle nous rappelle une époque de la peinture européenne où l’éclectisme et la copie, substantiellement liés, et l’emprunt, jouaient un rôle majeur, non seulement dans l’apprentissage, mais dans l’invention. Les maîtres tenaient lieu de nature. Leurs exemples, choisis, composés, confluaient dans l’œuvre nouvelle, s’y mariaient.

Boucher avait cent fois gravé Watteau, – peintre du Nord. En Italie, à Rome, il songe à l’art des Pays-Bas. Les cascades de Tivoli deviennent le décor de pastorales, de fêtes champêtres, peuplées de personnages de Flandre et de Hollande.... Puis, quand Boucher avance en âge, Rubens, et sa couleur, compte plus pour lui que les Van Ostade ou les Téniers, les petits maîtres. Rubens, et davantage Rembrandt,

non tant pour sa profondeur spirituelle, son âme, l'esprit de l'alchimiste d'Amsterdam, que pour son art du clair-obscur, son génie d'ombre et de lumière, qui est déjà d'ordre spirituel. Mais peut-être, par l'admiration portée à l'artiste, quelque chose d'autre advint-il à Boucher, vieillissant ? La note d'un instrument éveille parfois chez qui l'entend un silence qui s'ouvre sur un autre au-delà que celui de la musique. Peut-être éprouva-t-il devant Rembrandt ce que Bergotte éprouve, à l'instant de mourir, devant Vermeer. « C'est ainsi qu'il aurait fallu peindre. »... « *Fallu* » ? De quelle volonté, de quel devoir, de quel effort s'agirait-il ? Pour peindre comme Rembrandt, il faut être Rembrandt ; cela va sans dire.

Dans la dernière salle, l'un à côté de l'autre, deux dessins dont le sujet est la Présentation au Temple : l'un, admirable, jadis attribué à Rembrandt, aujourd'hui à Lievens ; l'autre, sa copie, presque littérale, par Boucher. L'original est profondeur, lumière, rayonnement, esprit, mystère. Le vieillard Siméon y est un prophète véritable, la copie ne met en scène qu'un ecclésiastique oriental. La Vierge, chez l'un, est une figure simple et grave ; elle ne l'est pas chez l'autre. Discerner entre ces deux œuvres, si proches, pourtant, leur différence, essentielle, et pressentir peut-être l'essence d'un chef-d'œuvre, l'essence de l'art, du génie, est une leçon précieuse qui se propose ici, discrètement.

## CENT FLEURS ENTRE DEUX SIÈCLES

Des Nymphéas de Monet au Tournesols de Van Gogh, des fleurs rêvées de Khnopff ou de Redon aux bouquets de Cézanne, de Mallarmé à Huysmans, à Gallé, on sait comme la fleur, vers 1900, fut présente chez les artistes et les écrivains, jusqu'à la hantise. *Symboles en fleurs*, à l'Institut Néerlandais, le rappelle, non de façon encyclopédique, mais avec charme ; une

anthologie, un florilège. La plupart des artistes sont hollandais ; certains connus en France, d'autres non.

La Fleur, certes, et fût-elle « absente de tout bouquet ». Mais aussi : les fleurs. Le chrysanthème ne dit pas ce que dit la rose et le lys dit autre chose que le pavot. Telle fleur va vers le sommeil et les abîmes, le poison, les enfers ; telle autre, candide, céleste, dialogue avec la nuit et l'étoile, la pureté. Mais toute fleur figure le temps, la vie, du premier éclat à la flétrissure. Reste la graine, quintessence de cette alchimie. Toute fleur peut signifier l'éphémère ou l'éternel, le charnel et l'idéal, l'ange ou la volupté, l'ivresse et la méditation, l'extase ou la mélancolie... Il serait facile de tracer, à la façon de Bachelard, le *diagramme poétique* de la fleur et de son imaginaire. Pour tel peintre, la fleur est chose évanescence et vaporeuse, indéfinie, rêveuse, fluide, et son image est comme son parfum ; pour tel autre : elle est forme cristalline, géométrie.

On connaît l'arbre qui chez Mondrian devint peu à peu structures, angles et lignes, peinture pure. On connaît moins, et l'on découvre, le chemin qui le mène du chrysanthème à sa traduction abstraite. Mondrian était théosophe. Ce passage de la ressemblance à la seule musique du visible fut-il d'abord d'ordre formel, ou spirituel ? L'exposition insiste sur les aspects mystiques, ésotériques, théosophiques, de ce culte pictural de la fleur, de son règne, au temps du Symbolisme et de la Rose-Croix.

\*

Je ne sais si une exposition, ou un livre, une étude, fut consacrée à la relation de Van Gogh aux fleurs, à la flore. Non seulement aux cyprès et aux oliviers, aux épis, aux champs de blé d'Auvers-sur-Oise, à Mademoiselle Gachet en son jardin comme on la voit aussi au piano, jardin de musique qu'elle fait naître, entre les vases mobiles de cuivre des candélabres, la chandelle qui le soir tombé éclaire le noir, l'ébène, du piano, et les notes sur le chant de la partition ; mais aux fleurs, au bouquet de fleurs, et, par-dessus tout, il y aurait les Tournesols, peints pour Gauguin,

fête pour la venue et l'accueil de l'ami, soleil éternel de la peinture, astre que touche la main comme l'oiseau parfois s'y pose.

Astre nocturne, la lampe sous l'émail de l'abat-jour éclaire le café des longues songeries devant l'absinthe de l'insomnie et de la solitude, et le silence, où s'élèvent parfois des voix de buveurs, méridionales, est scandé par le choc des boules sur le billard, plus vert que les prés de Hollande, les boules, rouges, blanche, astres dans leur clôture, bêtes parquées, et la couleur crue des terribles passions humaines. Dehors, la terrasse, les chaises frêles. La rue, la façade d'une église. Dehors, la nuit, et le brasier vigilant des étoiles. Vincent, voici le port où brûle ta vie, ta peinture. Arles, où rugit en sourdine le Rhône, entre les quais, du pacage à l'arène, la mort, jusques aux barques sur le sable des Saintes-Maries, et non loin d'elles cette roulotte des caraques dont le cheval, blanc, maigre, se penche vers la touffe d'herbe. Tu aimes le bon facteur à belle casquette qui t'apporte les lettres de ton frère, de Gauguin, de quelques amis. Tu lui confies parfois, roulée avec soin, comme une peinture japonaise, à peine sèche, pour le chemin de fer, la poste, l'une de tes toiles, dont celle-ci : un champ de blé peint dans la nuit ; et, pour voir ce que tu fais, tu as planté quelques bougies au bord de ton chapeau de paille, ton chapeau de soleil. Tu dances, peintre, ton anniversaire perpétuel, seul dans le creux de cette terre, parmi la houle des oliviers, jusqu'à l'instant où le vent soudain souffle ta lumière comme il emporte un chapeau dont se jouera le Rhône comme le taureau se joue d'une cape ensanglantée et l'encorne encore sur le sable. Le bon facteur ne sait ce qu'il emporte sous le bras. Le savons-nous ? Il y aura bientôt la cellule dans cette espèce de monastère de Saint-Rémy où Vincent a demandé qu'on l'enferme, qu'on l'interne, qu'on le protège de lui-même ; à travers la grille de la cellule, la giration des astres, soleils, étoiles. Il y aura Auvers-sur-Oise, ses chaumières, le chaume des toits, et Vincent van Gogh songe à la Hollande, il revoit son pays natal. Salve de

corbeaux, noirs, sur le blé qui sera bientôt moissonné, cet or qu'un chemin de glaise traverse, vers l'horizon. Ce blé céleste qui attend la faux, son sifflement de souffle, le bruit que fait sur elle la pierre à aiguiser.

## G AUGUIN, VAN GOGH ET LE CHRIST

Jeune homme, Vincent van Gogh ne songe pas à devenir pasteur comme l'est son père et le fut son grand-père. À Londres, après avoir travaillé dans une galerie d'art – c'est le métier d'une autre partie de sa famille, il sera l'assistant d'un pasteur méthodiste. Le moment où il monte en chaire, pour la première fois, le bouleverse, l'illumine. Là est sa vraie vie. Déjà, ses lettres à Théo, son frère cadet, se chargeaient de conseils spirituels. Il s'étonnera plus tard de cette exaltation.

Le commerce d'estampes n'est pas sa voie. Il sera pasteur. Sa famille paie les études nécessaires. Il n'y excelle pas. Non par incapacité, mais par impatience. Être pasteur, qu'est-ce d'autre que de consacrer sa vie, entièrement, à l'annonce de l'Évangile, non seulement par la parole, mais par le don de soi, l'amour du prochain ? Vivre comme le veut le Christ. Y faut-il tant de savoir et d'études ?

Qu'une mission lui soit ou non confiée, il part, sans plus de mandat que Paul. Le voici parmi les mineurs du Borinage, près de la frontière française, et c'est à ce lieu de misère extrême qu'il pensait déjà en Angleterre. La vie des mineurs est celle de *Germinal*. Il vit comme le plus misérable. Il serait mort là, bientôt, d'épuisement, si son père ne l'avait convaincu de revenir à une vie plus ordinaire. On se souvient de lui comme d'un saint.

S'il cède, c'est aussi qu'un autre appel est né en lui, – une autre « vocation ». Il apprend à dessiner, dans un manuel. Il dessine, ce qu'il voit, l'existence dans les houillères, la pauvre et lumineuse humanité. Millet et Rembrandt sont ses phares, mais aussi Shakespeare. Avec la

Bible. Glaneuses de charbon entre les terrils, ces femmes courbées sous des sacs, on dirait qu'elles portent la Croix. Saintes femmes de cette Égypte noire.

À Arles, quand Vincent devenu peintre accueille Gauguin dans la Maison jaune, solaire, le premier temps de sa vie lui est toujours présent. « Daudet, de Goncourt, la Bible brûlaient ce cerveau de Hollandais », écrit Gauguin, et : « Au milieu de tout cela une grande tendresse ou plutôt un altruisme d'Évangile. » Vincent lui parle de sa jeunesse, du Borinage, du mineur blessé par le grisou, mutilé, que le médecin de la Compagnie abandonne, et qu'il recueille et soigne, des jours et des nuits : « Quand le blessé, sauvé enfin, redescendit dans la mine reprendre son travail, vous auriez pu voir, disait Vincent, la tête de Jésus martyr, portant sur son front l'auréole, les zigzags de la Couronne d'épines, cicatrices rouges sur le jaune terreux du front d'un mineur. » Christ ressuscité et qui descend aux enfers. Mais Vincent, qui fut le bon Samaritain, qui peignit le voyageur charitable, christique, d'après Delacroix, mais avec quel autre feu ! n'est-il pas aussi le Christ aux yeux de son ami ? N'a-t-il pas, sans le savoir, rappelé en Gauguin la mémoire du Christ ? Gauguin qui peignit en Bretagne le « Christ jaune », et pour lequel le curé de la paroisse ne trouva pas le moindre pan de mur. J'imagine une chapelle où ce Christ serait entouré de deux Tournesols comme veillé par deux anges.

Van Gogh s'est éloigné des formes et des pratiques religieuses mais jamais l'amour du Christ ne l'a quitté, ni l'espérance de la vie éternelle. « La Bible, c'est le Christ, car l'Ancien Testament tend vers ce sommet », écrit-il à Émile Bernard. « Le Christ seul (...) a affirmé comme certitude principale la vie éternelle, l'infini du temps, le néant de la mort (...). Il a vécu sereinement, *en artiste* plus grand que tous les artistes, dédaignant et le marbre et l'argile et la couleur, travaillant en chair vivante. (...) Cet artiste inouï (...) faisait des (...) *hommes vivants*, des immortels. C'est grave ça, surtout parce que c'est la vérité. »

S'il se refuse à représenter le Christ – il peint et détruit un « Christ au Jardin des Oliviers » – ce n'est pas tant, comme il le dit, faute de « modèle », que parce qu'il faudrait atteindre, en lui-même, modèle intérieur, le Christ. Non par désir de réalité, mais de vérité. Mais il ne peut renoncer à peindre l'Évangile : il « copie » Delacroix et Rembrandt.

Ce n'est pas seulement saint Luc, peignant la Vierge, évangéliste par la couleur et le dessin, mais Véronique, sur le chemin du Golgotha : le linge qu'elle pose sur le visage de sueur et du sang du Christ s'imprègne du contact de la Sainte Face. Elle a tenu ce linge, ce voile du Temple nouveau, entre ses mains de pitié. Le souffle de Dieu, le souffle du Christ, le souffle du condamné à mort a traversé ce linge. Véronique emporte cette image, ce soleil de douleur, comme le prêtre porte le ciboire, soleil levant. Le peintre qui veut peindre le Christ a-t-il pour lui, pour le Christ, l'amour de Véronique, éprouve-t-il la souffrance qu'elle souffre ?

Vincent n'a pas remplacé l'apostolat de sa jeunesse par un apostolat en peinture, une peinture pieuse. Peindre est sa religion, son ascèse, le don et le sacrifice de soi. La Passion qu'est sa vie est son imitation du Christ. Il lui est arrivé de peindre des sujets religieux – une *Nature morte à la Bible*, *L'église d'Auvers...* Mais toute sa peinture est « inspirée », touche au surnaturel. Les « Nuits étoilées » sont des extases. Les *Tournesols* sont un psaume, un cantique. Les *Champs de blé aux corbeaux* une Crucifixion, une Eucharistie.

Gauguin avait étudié la théologie. Son hostilité à l'Église était violente. Mais il peint *La vision après le sermon*, peut-être après avoir lu telle lettre de Van Gogh à Bernard. Il peint une Cène, une Annonciation. Il peint le *Christ jaune*. Il se peint devant l'image du Crucifié, se peint lui-même en Christ. *D'où venons-nous...* est une peinture métaphysique. Des fétiches d'Océanie, avec Apollinaire, il aurait pu dire : « Ce sont les Christ inférieurs des obscures espérances ». Les peintres qui s'inspirent de lui se nommeront Nabis : prophètes, voyants.

Quand pour nombre d'esprits la religion faisait obstacle à la voie spirituelle, l'Esprit a foré des chemins inouïs, à travers les peintres, les poètes. Chez Gauguin et Van Gogh. Rimbaud.

En ce siècle, où les voies religieuses étaient écroulées, obstruées, l'Esprit a soufflé de façon nouvelle, frayé un chemin. Chez Rimbaud, si proche de l'un et de l'autre. Les rapprocher – œuvre, vie, mystère de l'être intime – c'est non seulement éclairer l'un par l'autre mais éclairer le sens spirituel – le sens même – de ce siècle dans lequel il nous semble encore agir et penser.

**S** PILLIAERT ET L'HORIZON INTÉRIEUR  
Verlaine et Rimbaud sont fils des Ardennes. Est-ce un peu cette patrie commune qui les rapproche, déjà, lorsque l'aîné appelle, attire, à Paris, le plus jeune ? Ils vagabondent en Belgique. Ils se querellent et se séparent à Bruxelles. Verlaine écrit *Sagesse* dans la prison de Mons. Rimbaud fait imprimer *Une saison en enfer* chez un imprimeur belge. Comme la France et la Belgique, par les poètes, sont liées l'une à l'autre, ces années-là : les années du Symbolisme ! Rodenbach et Mallarmé s'écrivent. Et Mallarmé consacre un sonnet à la *Remémoration d'amis belges* : « O très chers rencontrés... » Est-ce de Bruges que lui vient en partie la hantise du Cygne ? La Belgique est l'une des patries profondes du Symbolisme ; on dirait volontiers : sa patrie essentielle. Et par le Symbolisme, la nacre et les brumes de son rêve, le reflet de ses canaux, ses quais de brique et de pierre grise, ses beffrois pensifs dans le vent, le cristal angélique des carillons, ses digues battues de bourrasques, la houle se liant au sable, elle s'est changée en une terre étrange, cités qui sont des villes d'Ys, plages pour les princesses défuntes ou captives, châteaux où les châtelaines pâles s'échevellent et chantent... La Belgique



devint, chez les poètes et les peintres, un songe de Maeterlinck.

Des livres montrent la relation de Proust ou de Giono avec les tableaux et les fresques, les vitraux... Dans l'ouvrage qui de Manet à Whistler exposerait « les peintres de Mallarmé », la peinture du Nord, la peinture belge tiendrait sans doute une place majeure et révélatrice.

L'exposition Léon Spilliaert, à Paris, présente les œuvres de jeunesse, de 1900 à 1919. Le catalogue ajoute quelques œuvres à celles qui sont exposées et la biographie de Spilliaert par Norbert Hostyn est suivie de quatre essais. Itzhak Goldberg se consacre au thème du miroir et de l'autoportrait. Anne Adriaens-Pannier évoque l'image de la femme : « L'isolée entre la terre et la mer. » Sophie Bronsin s'attache au paysage dans l'œuvre de Spilliaert et Xavier Tricot à ses rapports avec les écrivains, la littérature. « Dominée par la mer, dit Sophie Bronsin, l'œuvre de Spilliaert l'est assurément, mais cette mer est mentale. Elle ne vient de nulle part, si ce n'est, picturalement, du Japon. » Parlant de la mer d'Ostende sous le soleil, elle écrit : la mer « oscille alors entre le vert et le bleu, avec juste en dessous une pointe lumineuse de jaune. Ne pourrait-on dire alors qu'elle a l'exacte couleur de son odeur, l'iode ? » On l'aurait dit à la saison du Symbolisme. Il arrive que celui qui regarde la peinture, ou la rêve, l'entende, écoute la musique des couleurs et de la composition. Il est plus rare qu'on respire une peinture, qu'on sente l'odeur ou le parfum des choses qu'elle évoque ou représente. Cette odeur d'iode est-elle un écho de la familiarité de Spilliaert avec le parfum, fleurs ou goutte, qui imprégnera la peau des femmes, des jeunes filles, nimbera leur présence, leur passage, leur absence ?

Spilliaert, qui illustra *Serres chaudes*, et qui sera l'ami de Verhaeren, naît à Ostende en 1881. Transmuée, rêvée, crépusculaire, c'est Ostende qui sera le lieu de sa peinture. La famille de James Ensor y tient une boutique de

coquillages, de masques : écueil exotique dans la ville. Le père de Léon Spilliaert est parfumeur de la Cour : boutique de flacons précieux.

Et le jeune homme partage avec Permeke, le rude et puissant Permeke, un atelier, un grenier. Plus tard, chez lui, marié, une table peut lui suffire.

Il peint sur papier. Il se sert d'encre de Chine et d'eau, de fusain, de craie, de pastel, de crayon, d'aquarelle. Matière infime et qui convient à son esprit comme à ce lieu de sable et d'eau, de hantise, de lune, qui est celui de sa vie quotidienne, de ses promenades nocturnes le long de la mer, sur la digue. Même le soleil rouge dans la fenêtre, aquarelle ou pastel, est une lune rouge.

Il aimait Redon. Comme lui, il peint le dessous des eaux, l'abîme des algues, la noyade. Il lisait Nietzsche et Lautréamont. Il dessine le portrait du philosophe : visage plissé comme la mer. D'une tache noire, d'un lac d'encre, il forme l'oiseau rapace de Maldoror. Il s'apparaît et s'observe dans le cadre du miroir, portraitiste de son double. Amer et inquiétant face-à-face.

Plage de sable, miroir sombre de la mer, ciel au-dessus du pli de l'horizon, nuées de suie, femmes dans la lueur indécise du soir ou de l'aube devant les vagues lointaines, gens minuscules qui courent comme pour échapper à ce qui les menace et que nous ignorons ; telle petite fille rousse dans son grenier de solitude, et cet éboulement d'enfants sur la dune, ces marcheurs en suaire dans le vent et le ciel de craie, l'architecture des Kursaals, des escaliers de Babylone devant la mer, la jetée vers l'au-delà.

Parfois, nature morte, une coupe comme une coquille, un flacon de parfum.

Peut-être ce flacon de parfum, mémoire de l'enfance, est-il l'emblème inavoué, inconscient, de sa poétique.

Qu'est-ce qu'un parfum ? L'âme et l'esprit de la fleur défunte, son essence. Il vit en s'évaporant, en s'évanouissant. Disparu, il persiste, ne fût-ce que dans le

souvenir ; sa présence devient incertaine comme la ligne d'horizon voilée de brume et de lumière.

Le parfum est une ombre, un fantôme. Une image, muettement, l'évoque.

Tout ne vient pas chez lui du rêve ou de la mélancolie. « Mon imagination, disait-il, ne me sert pas à créer des tableaux ; elle entre très peu en ligne de compte. Pour faire un tableau, je dois absolument avoir vu la scène, que je transpose alors suivant ma manière, que je transforme, que je déforme même. » Franz Hellens, qui rejetait le Symbolisme et qui admirait Spilliaert, intitule un de ses essais : « Le fantastique réel ». Pour ce poète, ce romancier, le fantastique de pure imagination était sans valeur. Le sentiment d'un autre monde, le sentiment d'un au-delà devait naître de l'immédiat, du familier, du *réel*. Cela convient au peintre visionnaire d'Ostende.

L'imaginaire de Spilliaert précède les arcades et les places de Chirico, les avenues et les palais de Delvaux, la villa étrange de Magritte, les chambres de Balthus. Il est inséparable de son temps, mais singulier. Et ce Nabi solitaire savait que sans l'invention de la forme l'imaginaire est sans force ni durée. Ces vagues, cette écume, ces franges, ces moires, ces bâtiments et ces surfaces opposées de plage et d'eau ne sont plus les reflets du monde, chose vue, chose rêvée, ils deviennent ornement, abstraction, peinture pure.

## PEINTURE, MIROIR DU SILENCE

Pénombre, cloisons pastel, recoins, dédale comme involontaire, le lieu où me voici, s'est accordé aux peintres qu'il rassemble, certains connus – Khnopff, Spilliaert, Degouve de Nuncques, et d'autres, non : Le Brun, Pirenne, Mellery, Derchain, Donnay. Les dénommer « peintres du silence » indique une famille, mais peut rappeler qu'en d'autres langues « nature morte » se dit « vie

calme », « vie silencieuse ». Leur Belgique n'est pas celle des carnivals et des kermesses, des mines et des ports, des industries, mais terre de dunes et de forêts, d'une ferme esseulée dans la plaine, de fagnes, de lointains. Leur parenté n'est pas Ensor ou Verhaeren, Ghelderode, mais Rodenbach et Maeterlinck.

Certains d'entre eux allient le réalisme et l'étrangeté, l'étrangeté à force de réalisme, sans qu'il s'agisse de fantastique. Ce n'est que l'étonnement qui nous vient parfois à vivre la vie quotidienne. Ce monde-ci et l'au-delà, rêve et réel, ne sont plus qu'un, semble-t-il. Presque inaperçue entre dehors et dedans, passage pour le seul regard, la vitre, fréquente en ces tableaux, peut signifier la coïncidence des deux faces de la vie, ou leur transparence réciproque, leur osmose. La vitre, et le miroir, qui souvent la reflète, ou s'y reflète. Parfois un miroir vide, *hanté*, pourtant. Le miroir est une vitre opaque, une surface qui s'ouvre comme une eau gelée fond et se déchire, comme une nappe de mercure accueille le somnambule, visionnaire. Cocteau était cet enchanteur enchanté qui traverse les murs. Dans ce mercure paraît le visage d'Hermès, le voyageur. Il nous attend et nous précède comme Dante guide Virgile. C'est lorsque nous avons traversé le miroir que nous avons quelque chance de voir notre vrai visage, dont notre visage ordinaire est l'ombre. À l'heure de la mort, on voile tous les miroirs de la maison, comme on obscurcit les fenêtres.

Intérieurs et paysages, jardin modeste, atelier, escalier, porte entrouverte, objets sur la table ou devant la fenêtre, reflets des verreries et des miroirs, des faïences, peintures qui sont comme la mémoire d'un autre temps, peut-être imaginaire, tout compose une vie silencieuse dont la peinture est l'écho.

Et si la toile est silencieuse de ce silence-là, ou le pastel, le crayon, l'aquarelle, c'est que le peintre, attentif, recueilli, est entré dans son propre silence.

Cependant, la nuit, ou le crépuscule, est plus propice au silence que le plein jour. Crépuscule de l'année, l'automne plus que la belle saison.

La neige apporte un autre silence, plus profond, plus étrange. Degouve de Nuncques se souvient alors de Bruegel et de ses toits encapuchonnés, de ces pèlerins coiffés ou casqués de givre vers l'église, de ces mares et de ces étangs de cristal survolés, comme d'un vol d'oies sauvages, par les notes de la cloche qui annoncent la lumière de Noël et de l'Épiphanie, où sonne, déjà, le glas des Innocents, anges au linge et aux langes sanctifiés de sang.

Ces peintres du silence le sont aussi de la solitude et de l'absence. Dans « La terrasse » de Mellery, une chaise, vide, tourne le dos à la rue, aux dames assises. La « Vieille tricoteuse », que peint Le Brun, pour qui tricote-t-elle encore, dans sa maison déserte ? Et si le même peintre montre un bouquet de roses sur un poêle, c'est que le feu est éteint ; près du poêle, sur la chaise, ce n'est pas une petite fille qui nous regarde, mais sa poupée. La rose, qui va s'effeuiller, s'éteindre, tient un instant lieu de la flamme. Au mur de la ferme blanche, une grande faux est suspendue, verticale, telle une enseigne. Debout près du seuil, la mère porte son enfant. Quelque chose nous est dit en silence : rêve à déchiffrer. Mais, certainement, le peintre a vu sur ce mur de brique peinte, à cette place précise, la faux ; il ne l'a pas inventée, il ne l'a pas rêvée. Cet invisible qui se glisse dans l'apparent et le colore comme la voix colore la parole, c'est le temps.

**R**EDÉCOUVRIR LA TERRE ET LA LUMIÈRE DE PERMEKE  
Confrérie des peintres. J'évoquais Permeke, en même temps que Spilliaert. Constant Permeke. Il naît en 1886 à Anvers. Son père, peintre, et devenu conservateur du musée d'Ostende, fréquente James Ensor. Lui-même va se lier à Spilliaert, guère plus âgé que lui. Il

est blessé à la guerre de 14, grièvement. Lorsqu'il commence à peindre, c'est le temps de l'expressionnisme et du fauvisme, du cubisme, de l'art africain. Cela le marque. Mais aussi bien, Turner, qu'il découvre à Londres ; et Van Gogh. Autre influence : les peintres de Laethem-Saint-Martin, ce Pont-Aven ou ce Barbizon de Belgique.

On connaît mal Permeke en France. En 1947, cinq ans avant sa mort, Paris lui offre une rétrospective. Pour rencontrer cette œuvre singulière et forte, tragique, il fallait ensuite aller à Bruxelles ou à Jabbeke, un village de Flandre, où il vécut.

L'œuvre de Permeke est transfiguration d'une terre, la terre du Nord, la Flandre, et d'un peuple, le peuple des paysans et des marins, des gens de peine et de fatigue. Un peuple dont il fait partie, corps et âme. Bachelard proposait de reconnaître en toute peinture l'élément qui l'unifie. Pour Permeke, c'est la terre. Mais une terre inséparable de la mer. Mais une terre inséparable du ciel, vaste, soleil et nuées, vent. Et Permeke est le peintre de la maison obscure et de la saison noire autant que des étés éblouissants ; comme il est celui des « marines sombres » et des aubes.

Il semble qu'il ait fui longtemps la grâce des corps et des visages pour se vouer aux présences les plus communes, les plus ingrates, et les traduire comme on ébauche ; d'une main rude ; donnant forme en déformant. Mais quelle tendresse ! Quelle bonté. Il rejoint Van Gogh, le Van Gogh du Borinage et de la Hollande, comme, dans le feu et l'or de ses moissons, le Van Gogh de Saint-Rémy. Cette lumière qui sourd dans ses peintures sombres, et celle qui rayonne dans ses admirables Moissons, ou luit sur la mer, c'est la lumière surnaturelle du cœur. Et l'on dirait que la beauté de la peinture fut donnée par surcroît à celui qui sans doute cherchait par-dessus tout à étreindre la vie. La toile la plus poignante, l'une des plus belles, *L'Adieu*, est celle où un homme, lui-même, dans le noir d'une chambre, le visage presque effacé par la nuit, le chagrin, veille, seul, sa femme.

Derrière lui, on ne sait si ce qu'on voit est une fenêtre ou une peinture de Permeke.

## **L**A PIPE PEINTE DU COMMISSAIRE MAGRITTE

L'homme est vêtu d'un manteau sombre, raide, serré, boutonné, col dur, cravate rouge. Coiffé d'un chapeau melon (un « chapeau boule », comme on disait en Belgique et dans le Nord au début du siècle). Une grosse pomme verte, avec feuille, cache en partie le visage et ne laisse presque rien voir au personnage dissimulé qui, pourtant, est sans doute le peintre qui se fait appeler René Magritte (1898-1967). Parfois, la pomme occupe, chez lui, tout l'espace d'une pièce (une rose peut avoir le même volume : le tableau s'intitule alors « Le Tombeau des lutteurs ». Autrement dit : « Le Repos du guerrier ». Rose féminine. Sexuelle.) Il arrive aussi que deux pommes se déguisent ou du moins se masquent d'un loup, comme à Venise, au carnaval.

Georgette, la femme de René, son seul modèle, est une belle femme, souvent nue. On l'a vue de la tête aux pieds, grandeur nature, en plusieurs tableaux superposés, plusieurs cadres. Morcelée, coupée en morceaux comme dans la malle du criminel à la consigne de la gare ou plutôt celle de l'illusionniste. Peut-être aperçue dans le miroir de la salle de bains, par la serrure.

Elle et lui (Adam et Ève) ont vécu en Belgique et en France (Le Perreux-sur-Marne). René peignait dans la cuisine, en veston, soigneux. Longtemps marginal. Existence ordinaire. Un peu grise. Maintenant aussi connu que Dali ou Chirico (le découvrir le fit pleurer).

Ceci n'est pas un article mais quelques notes prises à l'exposition du Jeu de Pomme. On se refuse à l'intituler « Magritte ou le Petit Freud Illustré » afin de ne pas porter à croire que cette peinture, classée souvent dans la catégorie « surréalisme belge », est un fruit de l'inconscient ou une collection de rêves, de fantasmes. Mais sa grammaire, sa

syntaxe, est bien celle du rêve, selon Freud : « condensation », « déplacement » (ou métaphore), « représentation ». Et puis il y a ce côté planches d'encyclopédie, abécédaire, vignettes, livre d'école, tableau noir...

Exemple de « condensation », et de « déplacement » : une locomotive (c'est une autre « pipe », qui « n'est pas une pipe »), dont la cheminée fume et qui sort de la cheminée de la chambre à coucher, à la place du tuyau du poêle. (Un peu phallique, aussi, mais de la taille d'un jouet. Haletante, sans doute.)

La « dramatisation » se rencontre plutôt dans les débuts de l'œuvre. Plus tard, c'est la scène elle-même (l'espace scénique), qui se trouve mise en scène ; et les accessoires : rideaux, chaise, grelots, quilles ou balustres, buste académique, trombone à toison en feu... Les personnages ne jouent guère d'autre rôle que d'être là, spectateurs, promeneurs, regardant sans étonnement, et souvent dos tourné vers nous, un monde plein d'étrangetés, de prodiges. Nous sommes l'un d'eux, en découvrant, sur un bloc de pierre, l'inscription : AN 192370. Voyageurs égarés dans la forêt du Temps.

Ressort majeur de cet art : l'écart (et la métamorphose). Écart entre l'image et le mot. Entre le titre et le sujet apparent du tableau. Entre l'image d'une chose et son nom sur la toile. Entre le « réel » et sa représentation. D'où sur le chevalet, devant la fenêtre, devant le paysage, cette peinture cachant la partie qu'elle représente, et remplace. Mais ces plaisirs d'ambiguïté, ce jeu des limites incertaines, ce triomphe du trompe-l'œil, ces rébus, ces calembours, ces vitres, ces miroirs, ces chimères, préfaciés et philosophes, cent fois les ont glosés.

« Nos travaux, disait Magritte, ne sont pas oniriques, *au contraire*. » Il composait avec méthode. Lucidement. Mais il aimait le « mystère ». Nulle part sa peinture n'est plus « mystérieuse », envoûtante, fascinante, que dans *L'Empire des lumières* : une maison dans la nuit, fenêtre illuminée,



arbre noir, sous un ciel de jour. L'humanité, en somme, son clair-obscur.

Un article sur Magritte dira la présence voilée de la mort. Statue au front blessé, qui saigne. Fusil ensanglanté, posé contre le mur et le papier peint. Mort des oiseaux. Mort des arbres : dans la forêt de Soignes, cette souche dont un doigt, une serre, saisit et garde la hache, faute d'arrêter le bûcheron, qui s'est enfui. Peinture ou bronze noir, funèbre, les cercueils à la place de Madame Récamier sur le divan, ou au Balcon de Manet, signifient autre chose que la mort de l'art, sa vanité. Le dérisoire.

Le dessein de Magritte n'était pas d'opposer l'image à la « peinture » (d'autres firent l'inverse). Ni d'inventer et de photographier des rêves inoubliables. Mais par l'image, cet écran, ce piège, de mettre en question toute représentation. Peindre pour penser l'illusion, la pensée, figurer le doute. Peinture philosophique.

Magritte a illustré Lautréamont.

## L'ÉCRITURE RUNIQUE, L'ÉCRITURE UNIQUE DE CHRISTIAN DOTREMONT

À celui qui donna au groupe Cobra son nom – Copenhague, BRuxelles, Amsterdam –, en fut l'un des acteurs, au poète et au peintre Christian Dotremont, et pour le vingt-cinquième anniversaire de sa mort, Mons consacre une exposition dont ce livre est le catalogue. On y croise Constant, Alechinsky, Corneille, Appel, Jorn... On y voit Dotremont ici et là, au travail, voyageur fasciné par la Laponie. On y saisit le sens et la nature du « logogramme », qu'il invente, par quoi l'écriture du poème devient envol et danse indéchiffrable de signes. Alechinsky évoque leur amitié, leur collaboration. La belle et profonde préface d'Yves Bonnefoy est celle des *Œuvres poétiques complètes*. Quelques articles disent la relation de Dotremont au surréalisme et au communisme, à la maladie. Marc

Quaghebeur, dans « Une Passion en quatorze stations », propose une lecture neuve de l'unique roman de Dotremont, *La Pierre et l'Oreiller*, qui est une autobiographie transposée : le héros s'y identifie à la figure du Christ. Mais le prénom de Dotremont n'est sans doute pas étranger à cette identification et le titre du livre est évangélique. Une phrase du roman, placée en commentaire d'une toile de Magritte, le suggère : « L'homme moderne cherche une pierre préhistorique où poser la tête. » Comment ne pas être touché par l'homme – douloureux, fervent, drôle, que fut Christian Dotremont, et saisi par la force et la beauté de son œuvre biface ?

**C**HRISTIAN DOTREMONT RÉVÉLÉ  
*Ayant vu Breton, Éluard, Cocteau, baisé les pieds de Picasso, joué aux communistes, publié une tonne d'imprimés, que reste-t-il à faire ? Cobra. C'est ainsi que Christian Dotremont, dans une lettre, annonce la naissance du groupe dont il sera le poète. Ce fut le 8 novembre 1948, à Paris, il y a donc cinquante ans. Le nom de Cobra, c'est lui qui l'invente, acronyme des capitales dont viennent les artistes : Copenhague, BRuxelles, Amsterdam. Sans cet emblème, la tribu aurait-elle existé si fort ? Jorn est le plus âgé : trente-quatre ans. Noiret le plus jeune : vingt et un ans. Corneille, Appel, Constant ont vingt-six ans, vingt-sept ans, vingt-huit ans. Dotremont presque vingt-six ans. Alechinsky les rejoindra l'année suivante. Et si l'on veut connaître l'aventure de Cobra et la vie de Dotremont, il faut lire Françoise Lalande : *Christian Dotremont, l'inventeur de Cobra*. Si l'on veut découvrir le poète, voici les *Œuvres poétiques complètes*. Œuvre et vie inséparables.*

Cobra non seulement unissait peintres et poètes, mais il poussait les peintres à peindre à quatre mains, les poètes et les peintres à mêler sur la page ou la toile mots et peinture ; il incitait les peintres à écrire et les poètes à peindre.

Dotremont inventa les « logogrammes ». Un logogramme est un poème, un texte, souvent noir sur la page blanche, illisible comme une calligraphie chinoise ou arabe pour qui ne sait l'arabe ni le chinois, beau comme un vol d'oies sauvages ou leur trace sur la neige. Beau comme une encre de Michaux. Discrète, au bas de la page, la traduction est donnée.

Dans sa préface aux *Poésies*, Yves Bonnefoy raconte la découverte du logogramme ; et l'on songe à celle du radium : « Prenant, par hasard, ce feuillet, et, par hasard toujours, le tenant retourné du recto au verso et de gauche à droite, Dotremont vit la phrase par transparence, à la verticale, et découvrit, si extravagante avait été l'écriture, si bizarres en paraissaient les signes proposés de surcroît sous les angles nouveaux du retournement et du haut en bas, qu'il n'y avait plus là – désormais de l'autre côté de la feuille les sollicitations de la lisibilité ordinaire – que 'caractères chinois, mongols peut-être' ».

Il y a beaucoup de jeu dans la poésie de Dotremont, beaucoup d'enfance. Prendre les mots à tort et de travers est une part de son génie. Raccourcis, courts-circuits, étincelles... Ceci, par exemple, « Les jambages au cou », qui est un art poétique : « Deux par deux les oiseaux / dans la grande arche de l'air / dans un déluge de plumes / avec quoi j'écris ces poèmes / dans le grand déluge du langage / les rames de papier le 'canot de l'amour' / avec quoi j'écris ces poèmes / Deux par deux image et poème / comme les guillemets / pour s'embrasser eux-mêmes / dans la grande arche de la mer de Chine / où je trempe les plumes / Deux par deux le ton la chanson ».

À lire la vie de Dotremont, le cœur se serre. Tant de passion, d'amour, d'amitié, d'énergie. Et une telle pauvreté, une telle misère. Un tel amour si malheureux, fou, et qui dura presque trente ans, pour Bente, une « danoiselle ». Et la tuberculose puis l'hépatite due aux médicaments, mal dont il meurt à cinquante-six ans, en 1979.

On est fasciné, aussi, par la fascination de Dotremont pour la Laponie – cette « blancheur talquée de ténèbres » – et les voyages qu'il y fit. Il y traça des « logoneiges » et des « logoglaces », sa poésie runique. Ce Nord extrême fut sa patrie intérieure. Ce lointain fraternel lui fut un songe physique et vrai. Les *Œuvres poétiques* rassemblent les pages – poignantes, magnifiques – écrites dans ce pays de lumière et de nuit, de solitude. On croirait lire les carnets de Rimbaud, de Michaux, marchant vers l'arctique. Dotremont est de leur famille. *L'arctique* : est-ce l'étymologie qui réveille l'image ? « La terre est devenue ça ; une grande ourse qui a incorporé la nuit »... Grande ourse maternelle pour l'enfant, l'étranger, venu là, dans l'auberge du pôle.

**A**LECHINSKY – LE PINCEAU, LE RÊVE ET L'ENFANCE  
Est-ce Max Elskamp – le poète, le graveur sur bois – qui voyait la Belgique comme une province extrême de la Chine ? Le plus chinois de ses peintres serait alors Alechinsky, ou Michaux. Chinois, Alechinsky, par l'encre et le papier de Chine, l'alliance de l'écriture et du dessin, les nuées et les dragons, enroulés, déroulés. Chinois par l'élan du pinceau sur le papier, son jeu, son rêve, cette danse des lignes et des signes. – Mais belge ! cet artiste né à Bruxelles (en 1927). Par cette mer du Nord, tragique, de *La Poche de Dunkerque*. Par l'*Ommegang* et le *Speculoos*, les Gilles de Binche, leur panache, leurs oranges et la spirale des pelures, – une peinture s'intitule *Après l'orange*. Et moi aussi j'ai toujours rapproché l'orange et l'orage, « Je t'apporterai des orages » ; même si la couleur de l'orage est pour moi le violet, le mauve, le violacé, vendange, moisson violente et jonchées de lilas sauvages... Mais ces spirales inspirées, ces serpentins de carnaval, sont peut-être une manière de salut à Cobra, dont Alechinsky fit partie, avec Dotremont dont voici, « en bonnet lapon », un portrait dans

« Dessins de cinq décennies », titre à entendre autant qu'à lire – « cinq décennies dessinées ».

Fête et carnaval, danse, ivresse et maîtrise, enfance, cette peinture ; mais une tête, un crâne, montre les dents, comme une tête de mort, à hauteur de pavés, à hauteur de galoches, et sort d'Ensor, dirait-on. Une peinture s'intitule *Bêche sans tête*. Où est la bêche ? Mais à côté, une autre : *Tête sans bêche* ! Et qui paraît la mise à l'envers de l'autre. Clef de la devinette, du puzzle. Alechinsky n'est pas moins aimanté par le jeu des mots que par celui des lignes. On lit, chemin faisant, entre les toiles, les papiers, quelques-unes de ses pages, savoureuses, lucides. Il est poète, comme Michaux est peintre. Autre façon, pour l'artiste ou l'écrivain belge, d'être chinois. Pourquoi dit-on, dans le Nord, et peut-être dans toute la France, « chiner », quand il s'agit de taquinerie ? Et quelle Chine espère-t-on trouver dans les brocantes, quand on s'y échine, penché, courbé, fouillant remuant le bric-à-brac, pour y dénicher quelque clef d'Aladin, un tapis volant, un volant tapi et privé depuis longtemps de sa raquette ? Sous un fouillis de nippes se cache-t-il, seul de son espèce, un parfait uniforme de pékin ?

Mais ses peintures ne sont-elles pas des pages ? avec leurs marges, leur bordure. Beaucoup sont des espèces de palimpsestes : cartes de géographie, factures anciennes, quittance, toutes ces archives périmées, Alechinsky les prend pour support, les supprime, les ravive. Il change un manuscrit en arbre, laisse des îles d'écriture flotter dans le déluge ou le ciel qu'il invente, fait grimacer une apparition, un fantôme, sur l'acte jadis solennel, notarié... Qui oserait aujourd'hui recouvrir, submerger, subvertir, l'œuvre illustre du peintre ? Alechinsky, peut-être. Il lui arrive de prendre pour support ses agendas, cela s'intitule « Pense-Bête ».

Un jour, Alechinsky découvre l'estampage ; à la chinoise. Il estampe le cercle de ferraille autour des arbres citadins. Il estampe les plaques d'égout, leur fonte, art ou décor foulé par le passant. Il estamperait la fonte des neiges.

Dressé, vertical, ce « bouclier urbain » rayonne, splendide.  
Sol soleil.

**V**AN GOGH, BACON :

AUTO PORTRAIT DU PEINTRE SUR LA ROUTE

En été 1888 Van Gogh peint une petite toile où il se représente sur la route d'Arles à Tarascon. Sac ou chevalet au dos, il porte sous le bras un carton à dessin. Son chapeau de paille est jaune comme le champ de blé tout proche. Il marche. Son ombre, tourmentée, semble attachée à lui. Il nous regarde, comme si nous étions au bord de la route, ou comme s'il se voyait lui-même, – dans quel miroir ? « Bonjour, monsieur Van Gogh ! ». Lui, si soucieux de réalité, d'un modèle, s'est peint d'imagination. Comme s'il voulait envoyer à Théo une manière de photographie qui le montre dans sa vie quotidienne, en peintre, vêtu de bleu, allant à son travail. Cette image modeste éternise pourtant Vincent van Gogh et symbolise le Peintre en chemin, l'Homme qui marche. Mais cette peinture, devenue mythique, ne nous est plus connue que par une photographie, reflet fidèle et infidèle, son ombre : en 1945 le bombardement de Dresde l'a détruite, brûlée.

Il semble que Van Gogh fut très tôt pour Francis Bacon ce que Rembrandt ou Millet furent à Vincent : un modèle, un frère. Hantise ou circonstance, admiration filiale, le peintre irlandais expose à Londres, en 1957, une série d'« hommages » à Van Gogh, augmentée plus tard. L'exposition d'Arles, où vint Bacon, les rassemble à nouveau, et presque tous. Ce dialogue est saisissant.

Copies d'une œuvre absente, perdue. Rêve, brosse à la main, d'une peinture dont on ne garderait en soi que la mémoire. Invention. Liberté. Bacon ne varie pas seulement l'heure du jour, le cadrage, la distance, la position du personnage, du héros, du frère sur la route : il peint, il se risque, il va vers lui-même. Il se met en scène sur cette

route, la sienne. Il est un autre Vincent, par la passion de la peinture. Et comme Van Gogh s'inspirait parfois d'une gravure de Rembrandt ou de Doré, inventant la couleur comme le musicien orchestre une mélodie, Bacon prend pour motif une peinture fantôme. C'est moins le marcheur lui-même, entre les deux arbres, qu'il représente, que son ombre, noire, sombre, déchirée, suppliciée. La trace d'une combustion. L'ombre de l'ancêtre fraternel invoquée par la peinture comme l'ombre d'un mort dans la tragédie grecque.

À hauteur de l'attirail du peintre, de l'épaule, une pastille jaune semble d'abord accidentelle, une tache, mais elle se répète sur une autre toile : peinture dans la peinture, matière dans l'œuvre, soleil, soleil de la peinture, signe. Chez Bacon le visage de Vincent est parfois noir comme celui d'un mineur du Borinage et la nuit a remplacé le soleil d'Arles. La peinture sage de la toile de Van Gogh devient chez Bacon violente, convulsive. Infernale.

Autour du personnage en marche, toute l'œuvre de Van Gogh : les marcheurs nocturnes sur la route aux cyprès, le semeur, les paysages, les champs, les portraits et les autoportraits. Bacon, s'il reprend tel autoportrait de Vincent, mêle ses traits aux siens, de même que sur une photo de Lewinski, en 1967, le visage de Bacon se superpose à lui-même. D'un œil fermé, absent, côté du pansement et de l'oreille coupée, coule une larme noire comme l'ombre de Vincent sur la route : Œdipe, ombre commune aux deux peintres... Le modèle de Bacon est à la fois Van Gogh et la toile. La pipe rouge de Vincent a pris la forme d'une tulipe.

L'exposition vaut par son intensité et la réflexion qu'elle suscite. L'aventure de l'art, jusque en ses ruptures, jusqu'à l'inouï, est métamorphose, héritage. Il arrive que l'œuvre nouvelle naisse du désir de faire renaître une œuvre perdue. L'absence, et le désir de la présence, le vide, est le modèle profond de la création, son âme, son origine.

\*

Figure de l'homme debout, immobile comme les rois du portail de Chartres, ou en mouvement, en marche, comme le Saint-Jean Baptiste de Rodin, où ces groupes d'hommes allant à la mort pour sauver leur patrie, leur ville. Ils vont, le cœur en cendre, et la sculpture, le bronze, change en offrande immobile, intemporelle, leur marche vers la mort, la potence. Chœur d'apôtres, Imitation du Christ. Entre eux, le vide est un brasier, un silence. Rien de plus haut, de plus admirable, chez Rodin, que cette procession d'humbles martyrs vers leur Golgotha. Ils ne savent pas qu'une reine pitié les sauvera. Autour d'eux, les gens de la ville, leurs proches. Nous sommes là où ils se tenaient. Regard du résistant à l'occupation nazie, portant sur lui l'arme ou le tract qui pouvaient le condamner à la torture ou à la mort ; son regard, lorsqu'il levait les yeux en traversant à Calais cette place où la gloire de l'homme est dans sa misère, son effroi.

Homme debout, marchant, nu, chair nue et fragile, dans la lumière du jour, qui va s'éteindre, image humaine : Giacometti.

C'est une chose magnifique d'être sculpteur. Il dresse sur la place, au croisement des rues, au milieu d'un jardin, d'un parc, de ses arbustes, parfois la forme d'une bête, d'un dieu, d'une déesse, qu'asperge l'eau d'une fontaine, parmi les jets et les jeux des tritons, des dauphins, une admirable et morne allégorie de marbre, un décor, un ornement, mais plus souvent, et dans un esprit de vérité, une figure de l'homme, masse de bronze contre le temps fugace, récif urbain, mémoire, *memento*. Témoin d'un temps et de l'intemporel, peut-être de l'éternel. Je revois à Rotterdam une sculpture de Zadkine, homme déchiré, bras levés, comme un condamné devant le peloton d'exécution, et tel un gigantesque éclat d'obus, rappelant la douleur et la mort, la destruction de la ville par les bombes. « Hommes de l'avenir, souvenez-vous de moi, souvenez-vous de nous. » Il m'arrive de repenser au Balzac de Rodin carrefour de Montparnasse. Salut d'un colosse à un autre colosse, d'un



esprit à un esprit. Ce bloc de bronze semble assailli et ployé un peu par le vent. Tout un siècle et toute une ville, un pays, où se résume le monde, l'humanité toujours semblable à elle-même, tout s'est rassemblé dans les pages écrites, là-bas, non loin de ce qui est aujourd'hui la ronde Maison de la radio, tour horizontale, et voici debout notre Dante.

Toute sculpture monumentale est fille du menhir. Une pierre levée, un témoignage, où la main d'un homme s'est apposée, comme jadis, sur les parois d'avant le temps de l'écriture. Un geste de roche. L'homme qui se tient debout en dressant une pierre. Le sculpteur, le carrier, ciselant, esquissant, parfois, sur le bloc, un geste, deux mains, un visage. Cette masse minérale. La sculpture de bois est d'une autre nature que celle de pierre taillée, entaillée, gravée ; de même, l'œuvre de bronze ; la matière, comme le choix de l'instrument par le musicien, est inhérente à la forme et au sens de l'œuvre sculptée ; de même que le travail nécessaire du sculpteur pour ériger le monument. Un seul mot dit pour nous l'œuvre qui est un volume : mais modeler la glaise, nourrir la forme en l'augmentant est tout autre chose que de creuser, de dégager la forme latente, inciser au ciseau, frapper l'outil et la matière. La caresse, maternelle, et le choc, l'affrontement, guerrier... Après viendra la grâce, la joliesse ; et à la fin, le bibelot.

## **L** E SACRÉ, LA GRÂCE – SLUTER

Dans les plus fortes sculptures, le sacré et la grâce se rejoignent : Sluter, ses pleurants, leur cortège immobile, leur veillée, leur procession capuchon baissé portant le lit funèbre du tombeau ; ou les Prophètes, du « Puits de Moïse » : en fait, la base, seule demeurée intacte, présente, d'un Christ en croix. J'ai vu cela, chef-d'œuvre qu'on dirait abandonné au regard du passant inattentif ; cela, dans les allées d'un hôpital psychiatrique, près de Dijon, à la Chartreuse de Champmol. Et je pensais à l'asile de Saint-

Rémy, à Van Gogh. L'automne déjà jaunissait les arbres, leurs branches et leurs feuilles sur la souffrance et le tourment des esprits. Le fleuve coulait non loin de là, il me semble. On ne voyait les Prophètes, le cercle des prophètes, que l'un après l'autre, tournant autour de leur assemblée. La Révolution a dilapidé la Chartreuse, ôté le Christ de son socle, elle n'a pas éteint la vision et la voix des prophètes, la promesse. Je songeais à consacrer un livre à cette œuvre, intacte et martyrisée, bafouée, si peu présente à nos esprits, cette œuvre de la grande Bourgogne, qui m'est, imaginaire, effacée, une patrie. Annik, de ce cantique de pierre, prit des photos, très belles. L'éditeur, sur le conseil de ses représentants commerciaux, refusa le projet, trop tragique pour un lectorat ordinaire, et parce que la sculpture, ses images, n'attire pas, sauf, peut-être, s'il s'agit de Michel-Ange ; qui fit de la forme souveraine des nuages le marbre d'une Bible, geste de l'homme, geste de Dieu.

## 2. ARCANES DE L'ÉVIDENCE



## D U SENS ET DE LA MORT

*J'avais intitulé cela Hypothèses. Il s'agit du sens et de la mort. Sens et mort : indissolublement opposés comme le oui et le non, toi et moi. Entre l'arrêt de mort et le désir de sens, quelle est donc la valeur des images ? – Mais j'aurais voulu ces pages moins profuses. Tant de méandres pour montrer que l'art figuratif n'a pas moins de rapport avec le récit qu'avec la ressemblance, l'imitation ; pour reconnaître en l'art abstrait la permanence de la liturgie et du symbole ; pour déceler dans un cinéma populaire la permanence d'Éleusis ! Et pourquoi mon refus d'un esprit et d'un art alliés à l'insensé et à la mort s'exprime-t-il avec si peu de droiture ?... Il faudrait tout refondre en quelques phrases.*

## PEINTURE

De l'âge byzantin jusqu'à la fin de l'autre siècle, le XIX<sup>e</sup>, la peinture d'Occident est soumise au devoir et au désir de ressemblance, de représentation ; et l'essentiel de cette représentation se réfère au texte – à commencer par la Bible, l'Écriture sainte. D'abord, la forme du livre gouverne : jusque dans la fresque, l'histoire est mise en page ; et l'ensemble des fresques est comme un livre ouvert dont les doubles pages succèdent aux doubles pages : la page est le cadre, la *forme* ; le récit : le fil conducteur ; parfois l'écrit et l'image se conjuguent et collaborent ; et la lettre, la calligraphie, est analogue à l'image : elle se donne à voir, à contempler, elle est admirable ; parfois, comme dans les « calligrammes » d'Apollinaire, ou de Rabelais, la partition de Mallarmé, la lettre et la disposition des lettres deviennent figures... Plus tard – la métamorphose a lieu chez Giotto – l'histoire est mise en scène : le drame régit l'image. La scène, et non plus la page, le livre, devient le lieu implicite de l'action, de la figure ; leur modèle formel.

Ainsi la peinture passe-t-elle du monde du signe (proche de l'écriture) à celui du théâtre ; de l'icône au spectacle. C'est sans doute l'un des traits d'une première modernité en peinture que l'entrée en jeu de la dramaturgie dans la figuration du récit. Par là, d'autre part, l'image, immobile, muette, trouve le moyen d'accueillir la parole, de s'enrichir de cette autre dimension : le temps. On dit souvent que les premiers films furent du théâtre filmé ; la première peinture « moderne » est une dramaturgie peinte.

Un autre âge commence lorsque cesse le primat de la représentation. Son règne avait faibli à la naissance d'un spectacle, d'une « visibilité », délié de la fable et du mythe : peinture de paysage ou portrait, peinture des choses proches et presque sans histoire : primauté du « réel », ou du réalisme. Il est vrai que même un bouquet sur la table, comme intemporel, pourvu qu'un pétale gise déjà sur la nappe, le bois, ou que la couleur d'une fleur déjà s'estompe, se fane, pâlit, s'altère, est une allégorie du temps qui passe, et corrompt les meilleures choses ; de même que dans la nature morte des Pays-Bas un ver sur l'éclat d'un fruit, une mouche, signifiait au regard attentif l'avenir de notre chair. « Vie tranquille », disent certains langues ; nous disons « nature morte », nous pourrions dire : « nature morte », Vanité. Parfois, le sens de l'éclatante ou tendre allégorie s'affirme, évident ; parfois, il est à peine sous-entendu ; de même que la contradiction entre la permanence de l'image et l'éphémère, mortel, du modèle, – ce bouquet. La beauté de la peinture, l'art, sauve la beauté qui passe, éternise l'heure, l'instant. Cela ne se peut que grâce à la forme : âme invisible de l'œuvre, qu'elle soit peinture ou parole, danse, musique, sculpture. Oui : « grâce » à la forme, cette grâce.

Le sens de la peinture occidentale n'est pas seulement d'être acheminement vers la « peinture pure », par sa « libération » du devoir de refléter les choses, de les « imiter » : elle s'est d'abord soustraite à la narration. Désertée par le texte, déliée de sa fidélité aux apparences du monde, la peinture – à travers le fracas cubiste, son

invention musicale, – devient peinture absolue, « peinture peinture », disaient Chapsky et ses amis ; mais, ce faisant : elle retourne au symbolique, à la figuration abstraite, à la racine du sens. En même temps, la matière de la peinture, sa chair, se transfigure, se spiritualise : on dirait volontiers, songeant à cette alchimie analogue à l'« alchimie du verbe » : se transmue. La peinture ne s'est pas seulement détachée de la ressemblance, elle n'est plus le miroir de la nature qu'elle fut longtemps; elle s'ouvre à la présence qui est d'un autre ordre que le sensible, le charnel ; elle devient, plus que jamais, miroir de l'invisible ; – miroir spirituel, en ce que, plus encore que le don d'une contemplation dans lequel le temps se suspend, il est une promesse d'éternité.

\*

Le « réalisme socialiste » n'a pas seulement refusé l'attentat au « réalisme » de la représentation des choses, mais l'incapacité où se mettait la peinture « moderne », « abstraite », de raconter la nouvelle histoire sainte, la religion révolutionnaire.

Force extraordinaire de Malevitch ! Il sépare la peinture de l'image au lieu même où le lien de l'image et du sacré était le plus fort, et se renouvelait : culte des icônes et imagerie révolutionnaire. Cette rupture encore : il *achève* le Cubisme en le posant comme « manière », comme « style », par quoi la modernité, fraîche encore, prend place dans l'histoire, muséale. La nouvelle de la naissance de Malevitch aura mis longtemps à nous atteindre. Longtemps, nous avons attaché à Klee, Kandinsky, et Mondrian, une attention excessive.

L'icône, ce n'est pas essentiellement l'or, le saint au beau visage ovale, Saint-Michel avec les anges, combattant céleste : mais, par la peinture attentive, la présence de l'être angélique et divin. L'icône est la présence du visage intérieur.

Devant cette croix pure sur le voile de Véronique, cette croix fragile et souveraine, presque invisible et qui suffit à toute notre vue, devant ce signe qui nous arrête et nous attire, dans le mécanique et didactique espace de Beaubourg (où se tenait l'exposition Malevitch), non, je n'étais plus dans une exposition de peinture et le déploiement d'un catalogue, mais, je ne sais où, presque en moi-même, peut-être ; j'étais au fond du monde, dans l'origine très ancienne, ou au seuil d'un avenir d'esprit.

J'étais devant l'icône de notre cœur qui voudrait ne pas mourir et connaître la vie éternelle.

\*

Il est commun de dire que la photographie s'est chargée du devoir de figurer dont se dispensait la peinture. Un peu moins de voir que le cinéma a recueilli le mythe, dont la peinture non figurative se rendait incapable. Or, le mythe n'est pas moins constitutif de l'être humain que la représentation, parlée ou figurée. Le mythe : histoire « vraie », disait Eliade ; et force motrice de l'homme. Eisenstein n'est pas seulement le successeur d'Uccello mais de Goya. Fellini peint le monde comme la peinture l'avait *toujours* raconté. Ni le désir de figurer, d'imiter, de feindre, ni le besoin du mythe ne se peuvent extirper de nous. L'empire du cinéma ne s'explique pas seulement par l'ennui moderne.

*Hyperréalisme* : non seulement le retour du « figuratif », mais le désir de figurer et de transfigurer l'image photographique. Ce désir affleure et se forme dans un monde où l'histoire tombe en miettes dans le journal, le quotidien, l'actualité. Ni les massacres d'Asie ni la conquête de la Lune : ces carrosseries dans la rue, cette boîte de sauce tomate, ce slip ! Est-il possible de figurer quelque chose qui vaille de l'être, sans l'appui d'un récit qui donne sens et valeur au monde ?



\*

La crise du « nouveau roman », parallèlement à celle de la « peinture moderne », a consisté dans le refus de la fiction, du « récit romanesque » (au moins : dans leur mise en question). Cependant, cette littérature déliée du romanesque s'est attachée à la description, à la peinture des choses. Elle a d'autre part représenté le récit, son système, son jeu. L'écriture, dans un changement analogue à celui qui s'accomplissait en peinture, devenait sujet de l'écriture. Qui placer à l'origine de cette métamorphose ? Plus que Proust ou Valéry, sans doute Mallarmé et Joyce

La peinture oscille entre le plaisir de l'imitation et le plaisir des formes et de la matière. Si la crise de la représentation (manifeste à la fin de l'autre siècle, le XIX<sup>e</sup>) n'est pas seulement liberté prise à l'égard de la ressemblance, mais distance à l'égard du récit, on ne s'étonnera pas de l'importance de la « nature morte » dans la peinture moderne. Cézanne montre des pommes sur la table, mais ne raconte rien. Les raisons de ce silence ? Le mythe forme le monde – et les temps modernes ont perpétué la vigueur du mythe par la passion du sens de l'Histoire. La dégradation du mythe, et l'indifférence à l'Histoire, ont rendu la peinture muette.

Un temps, j'ai opposé la *Passion de Jeanne d'Arc* et *Guernica*. Le film de Dreyer me redisait l'Évangile, aujourd'hui-même, toujours. *Guernica* me disait la guerre nazie parce que je savais qu'il voulait la dire et parce que j'entendais Éluard. *Guernica* me racontait moins l'histoire d'un martyr qu'il ne me récitait l'histoire des formes, où cette peinture prend place : *Grandes baigneuses*, *Demoiselles d'Avignon*. Je n'entendais pas le cheval crier. Cette femme en larmes ne me touchait pas comme celle de la Sixtine, fuyant le Déluge ; et qui aujourd'hui me touche moins que dans *Guernica* cette mère et son enfant mort. La valeur que nous donnons à l'humanité et la révérence que nous avons pour « l'art moderne » me semblaient cependant

avoir fait de *Guernica* quelque chose qui nous tient lieu d'icône. Je vois enfin dans cette œuvre l'architecture de ses lignes, de sa forme ; le parti pris, non de la couleur, mais du blanc et du noir, du gris, couleur du journal, imprimerie, papier, photos ; la décharge quotidienne de l'horreur, du crime perpétuel que nous commettons ou qui nous frappe ; parfois, l'un et l'autre. L'essence du mythe nous éclaire sur ce qu'est *Guernica*. Rien, dans l'art de notre temps, n'est à cette hauteur. Devant nous, témoignage et testament : l'Enfer.

\*

Que peut signifier une certaine hantise de la lettre, du mot, du texte, du signe – dans la peinture moderne ?

Le désir, à la chinoise, de conjointre peinture et poésie. Le désir, alors que cesse dans la peinture l'obligation de mimer les choses, le désir – au-delà du soutien formel qu'apporte au peintre le répertoire des écritures, historiques ou fictives ; au-delà de la représentation allusive des civilisations enfouies, sauvages, lointaines, imaginaires... –, le désir de représenter la signification elle-même : ce qui ne se peut qu'une fois suspendues la présence et l'intelligibilité du message.

Le texte, ou l'atome de la lettre, placés hors de tout sens logique, sont alors réserve de formes et matière à rêverie.

Ce même désir de représenter la représentation se retrouve dans le Nouveau Roman ou le cinéma de Godard. S'agit-il d'un simple attrait pour la mécanique des machines à faire signe ? J'y sens un tourment et une soif de sens.

#### L'IMAGE ET L'EMPREINTE

André Leroi-Gourhan, dans *Le geste et la parole*, montre comment le passage du *mythogramme* à l'écriture, à sa linéarité, a changé notre conscience du monde, ou, pour mieux dire, notre monde. Mais quel est donc ce nouveau monde né d'une nouvelle sorte d'image ? Quelle est cette

nouvelle conscience – vieille d'un siècle et demi –, la *conscience photographique* ? Le sens de la photographie, le sens et l'effet de son omniprésence ? Telle est la trame d'un recueil d'essais que Susan Sontag publie sous le titre *On photography, La photographie*, Le Seuil, 1979.

« Photographier quelqu'un, c'est lui faire violence », dit Susan Sontag. « De même que l'appareil photographique est la représentation sublimée d'une arme à feu, l'acte de photographier quelqu'un équivaut à la sublimation d'un meurtre... » Toutefois, si la photographie a partie liée avec la mort, ce n'est pas essentiellement comme activité prédatrice, mais parce qu'elle fixe

« (...) *On connaît le rapport originel du théâtre et du culte des morts (...) Or, c'est ce même rapport que je trouve dans la photo ; si vivante qu'on s'efforce de la concevoir (et cette rage à 'faire vivant' ne peut être que la dénégation mythique d'un malaise de mort), la photo est comme un théâtre primitif ; comme un tableau vivant, la figuration de la face immobile et fardée sous laquelle nous voyons les morts*<sup>2</sup>. » (Roland Barthes.)

l'éphémère et que ses images sont elles-mêmes terriblement sujettes à la métamorphose des regards au cours du temps. « Nous vivons un temps de nostalgie, et les photographies contribuent activement à promouvoir cette conscience nostalgique (...) Toutes les photographies sont ainsi des *memento mori*. »

Certes, toute image est liée au temps et à la mort, à la représentation du disparu ; mais, dans ce rapport au mortel, la photographie se distingue de toutes les images parce qu'elle n'est pas seulement double factice, mais trace, et relique, « un calque du réel – telle une empreinte ou tel un

---

<sup>2</sup> J'avais écrit cette lecture de Susan Sontag quand parut *La chambre claire. Note sur la photographie*, de Roland Barthes. J'intercale aujourd'hui – en italique – des fragments de ce livre où la recherche de l'essence de l'image photographique s'éclaire par la méditation de la mort et le sens du Réel.

masque mortuaire. (...) Avoir une photographie de Shakespeare, ce serait comme posséder – pour les chrétiens – un clou de la vraie Croix ». Mais comment ne pas songer ici à cette « photographie » qu'est peut-être le Saint-Suaire ? Comment ne pas songer au voile de Véronique dont le nom dit : *image véridique* ? Au-delà de la ressemblance de l'image avec ce qui fut, toute photographie contient la preuve d'un rayonnement et d'une présence qui fut réelle.

*« Rien à faire : la photographie a quelque chose à voir avec la résurrection : ne peut-on dire d'elle ce que disaient les Byzantins de l'image du Christ dont le suaire de Turin est imprégné, à savoir qu'elle n'était pas faite de main d'homme, acheiropoïètes ? »*

Le premier essai s'intitule *Dans la caverne de Platon*. Susan Sontag y touche au vif de son propos : « Rien ne rassasie l'œil photographique et cette insatiabilité même est venue transformer les conditions de notre réclusion dans la caverne – le monde. Les photographies nous ont enseigné un nouveau code visuel, modifiant et élargissant les notions anciennes concernant les choses qu'il vaut la peine de regarder et celles que nous avons le droit d'observer. Elles nous procurent une grammaire et, mieux encore, une éthique de la vision. » Évoquer ici le droit et l'éthique, la *valeur*, c'est se préparer à examiner censures, tabous, et lois ; et reconnaître que « l'ordre des images » mérite une attention analogue à celle que naguère porta Foucault à *l'ordre du discours*. C'est, en s'interrogeant sur la valeur – les choses « qu'il vaut la peine de regarder » – s'interroger sur la dévaluation de toutes les valeurs, sur le *nihilisme*.

À première vue, l'acte de photographier consacre ce qu'il saisit, ce qu'il fixe. Pourtant, selon Susan Sontag, la photographie est un instrument de dévalorisation. Elle dévalue l'œuvre d'art en la reproduisant illusoirement. Elle dévalue l'art lui-même en rendant impossibles les discriminations anciennes : « Elle est un exemple-type des

directions nouvelles suivies tant par les arts d'avant-garde que par des arts plus commerciaux : la transformation en méta-arts ou directement en media (...). Les Beaux-Arts traditionnels se réfèrent à la discrimination du faux et de l'authentique, de l'original et de la copie, du bon et du mauvais goût ; les media estompent, voire suppriment délibérément ce genre de distinction (...) tout art aspire désormais à devenir photographie. »

*« Dans un premier temps, la photographie, pour surprendre, photographie le notable ; mais bientôt, par un renversement connu, elle décrète notable ce qu'elle photographie. Le 'n'importe quoi' devient alors le comble sophistiqué de la valeur. »*

La photographie dévalorise l'image et l'art. Elle dévalorise le monde. « Finalement, l'intérêt capital de l'entreprise photographique est qu'elle nous donne l'impression que le monde entier peut venir s'assembler, en nous-mêmes, en une anthologie d'images. » C'est aggraver l'inauthenticité de notre présence dans le monde : « les efforts que consentent les photographes afin de redonner de la vigueur à un sens appauvri de la réalité aboutissent à aggraver cet appauvrissement. Le malaise face au transitoire s'exacerbe dans la mesure où les appareils nous donnent le moyen de 'fixer' le moment fugitif ». Donc, puisque l'image change aujourd'hui la réalité en ombre, « il faudra bien avoir recours à une écologie appliquée non seulement aux choses réelles mais également aux images ».

*« Un tel renversement pose forcément la question éthique non pas que l'image soit immorale, irréligieuse ou diabolique (comme certains l'ont déclaré à l'avènement de la photographie), mais parce que, généralisée, elle déréalise complètement le monde humain des conflits et des désirs, sous couvert de l'illustrer. Ce qui caractérise les sociétés dites avancées, c'est que ces sociétés consomment aujourd'hui des images, et non plus, comme*

*celles d'autrefois, des croyances ; elles sont donc plus libérales, moins fanatiques, mais aussi plus 'fausses' (moins 'authentiques') – chose que nous traduisons, dans la conscience courante, par l'aveu d'une impression d'ennui nauséeux, comme si l'image, s'universalisant, produisait un monde sans différences (indifférent), d'où ne peut alors surgir ici et là que le cri des anarchismes, marginalismes et individualismes : abolissons les images, sauvons le désir immédiatement (sans médiation). »*

Il serait assez vain d'opposer à Susan Sontag quelque éloge facile de la photographie et de lui reprocher le caractère partial ou partiel de son essai. Mieux vaut se demander quel en est le sujet latent. « Je suis convaincue, disait-elle à *La Quinzaine littéraire*, que l'on peut dire sur la photographie des choses très contradictoires, parce que cette activité résume des faits très contradictoires de notre société de consommation. » Elle ajoutait, ce qui soudain nous éclaire tout à fait : « En décrivant la photographie, on décrit notre propre conscience moderne. »

Qu'est-ce que « la conscience moderne », selon Susan Sontag ? Ce qu'elle désigne volontiers par « surréalisme », et qu'on peut aussi bien appeler « nihilisme » : « En principe, la photographie reste fidèle à une règle impérative formulée par le surréalisme et selon laquelle le réalisateur doit garder devant un sujet quelconque la même attitude de froideur objective. (Tout est 'réel'.) En fait, l'art photographique – comme en général le goût surréaliste – manifeste un penchant invétéré pour la pacotille, pour ce qui accroche ou choque le regard, les choses au rebut, les surfaces qui s'écaillent, les objets bizarres, le kitsch. (...) Les photographes, en poursuivant leur entreprise selon les normes de la sensibilité surréaliste, nous indiquent qu'il serait vain même d'essayer de comprendre le monde, et nous proposent en échange d'en collectionner les images. » Après la mort de Dieu, de l'homme, de l'art, ce qui s'annonce dans cet essai, comme dans l'air du temps, c'est, encore ambiguë, la mort de la « modernité ». Ce glas me réjouit. Je ne me

suis jamais reconnu dans un temps dont les fétiches furent Breton et Sartre, Picasso-Duchamp ! Il me semble qu'un certain abrutissement *moderne* se dissipe. Ce fut bien long.

Sous la suspicion dans laquelle Susan Sontag tient ensemble « photographie » et « temps modernes », la racine qui les explique se trouve peut-être dans cette confidence : « La première rencontre avec ces éléments recensés par la photographie et qui touchent au comble de l'horreur est une sorte de révélation caractéristique de la nature des temps modernes : le négatif d'une épiphanie. Ce furent pour moi les photographies des camps de Bergen-Belsen et de Dachau, que je découvris par hasard chez un bouquiniste de Santa Monica en juillet 1945. Rien de ce que j'ai pu voir depuis lors – en photographie ou dans la vie réelle – ne me fit jamais une impression plus vive et plus profonde. Il me semble vraiment que je pourrais diviser ma vie en deux séquences : celle d'avant la vue de ces photographies – j'avais douze ans – et celle d'après... »

Parmi ceux que notre époque tint pour de grands esprits, quels sont ceux qui *pensèrent* la violence ? Sartre passa de Staline à Baader mais laisse le souvenir d'un humaniste. Et pourquoi n'est-il pas convenable d'avoir le même haut-le-cœur devant le revolver nazi sorti au seul mot de culture et le revolver surréaliste tirant au hasard dans la foule : *acte le plus simple...* ? Si l'on répond que l'un n'était que paroles en l'air, c'est au moins reconnaître le creux de nos crédos modernes. Un journaliste du *Nouvel Observateur* rabrouait Susan Sontag : « Elle met le mot *surréalisme* un peu à toutes les sauces, ce qui est un défaut courant des bavards, et ce qui tombe mal en particulier à propos de photographie, car l'un des actes les plus marquants du surréalisme a été l'alliance du texte et de la photographie réalisée par Breton dans son livre « *Nadja* »... J'aime au contraire que Susan Sontag rompe avec l'une de nos dévotions culturelles. Et qu'elle mette en lumière chez les adorateurs de *l'amour fou* la connivence avec les forces de la mort. On sait la fortune de ce slogan : *beau comme la*

*rencontre d'une machine à coudre et d'un parapluie sur une table de dissection. Mais il semble que personne n'ait jamais entendu que cette déclaration signifie le goût du cadavre et de l'insensé. Il aura donc fallu le détour d'une réflexion sur la photographie pour découvrir sous quelques fastes de notre culture le triomphe de la mort.*

*« Tous ces jeunes photographes qui s'agitent dans le monde, se vouant à la capture de l'actualité, ne savent pas qu'ils sont des agents de la mort. C'est la façon dont notre temps assume la mort : sous l'alibi dénégateur de l'éperdument vivant, dont le photographe est en quelque sorte le professionnel. (...) Je préférerais pour ma part qu'au lieu de replacer sans cesse l'avènement de la photographie dans son contexte social et économique, on s'interrogeât aussi sur le lien anthropologique de la mort et de la nouvelle image »*

#### LES OVNIS D'ÉLEUSIS.

Rencontres du troisième type : du film de Steven Spielberg fallait-il n'attendre qu'une imagerie de science-fiction sur le thème des soucoupes volantes et la pluralité des mondes : *nous ne sommes pas seuls, d'autres peuples habitent les nébuleuses, plus sages, et qui nous font signe ? Faut-il n'en retenir que certaines visions : cette escadrille désuète abandonnée depuis l'autre guerre par ses équipages inexplicablement disparus et qu'une escouade scientifique vient examiner à travers le voile accablant d'un vent d'ocre (c'est par ces images – « Sept silhouettes indistinctes émergèrent soudain du tourbillon aveuglant qui faisait voler le sable et agitait les maigres sauges du désert<sup>3</sup>. » – de souffle et de désert que s'ouvre le récit) ; cet essaim de météores énigmatiques filant sur nos routes ; et le vaisseau*

---

<sup>3</sup> Ce sont les premières lignes du roman de Steven Spielberg, *Rencontres du troisième type*, traduit de l'américain par Michel Ganstel, et publié en 1978 aux Éditions Pierre Belfond. Je citerai plus loin d'autres passages du livre, *en italique*.



de l'autre monde, enfin ! énorme, immense, joyau puissant comme une planète, méduse sidérale, paquebot cosmique, appareil admirable comme un temple, et dont le premier langage aux hommes de la base qui l'accueillent, roi fraternel, est de musique et de lumière ?

Je pense qu'il faut accorder à cette œuvre populaire l'attention qu'on porte volontiers à *La montagne sacrée*, œuvre « savante », ou à *Théorème*<sup>4</sup>. Ce film est un « grand

---

<sup>4</sup> Cette attention, Yves Hersant l'accorde dans un article publié par la revue *Critique* (*Le mythe de la langue universelle*, août-septembre 1979), sous le titre : *Sol, la, fa, fa, do*. Je n'ai lu cet article qu'après avoir écrit *Les ovnis d'Éleusis*. Hersant s'y montre sensible à la dimension mythique du film et du récit de Spielberg. Il écrit : « ...dans un décor de soucoupes volantes, c'est un récit biblique qui se remet à jouer : Spielberg récrit Babel. Et n'omet rien : ni une figuration précise de la Tour, dévolue à une montagne aussi érodée et tronconique que l'exige l'iconographie traditionnelle : cette nouvelle ziggurat dresse ses pentes couturées de cicatrices au milieu d'un paysage désolé, seule, formidable, comme un doigt accusateur pointé vers le ciel ». Ni l'épisode du Déluge, structurellement lié d'après les exégètes à l'érection de Babel, et traduit ici par une nappe de gaz toxiques (avec retour, cependant du gazeux à l'aqueux, lorsque la foule fuyant la nappe est comparée à une « marée humaine » au milieu de laquelle l'héroïne est « ballottée comme un bouchon dans un ressac »). Ni l'Arche de Noé, modernisée en voiture automobile, refuge provisoire du héros accompagné de l'indispensable colombe ; et par la vertu d'un habile cadrage, tel animal gazé, apparemment mort sur le bord de la route, semble flotter devant l'étrave de la Ford. Dans ce bel élan biblique, Spielberg ne manque pas de décrire l'apparition des Autres comme une Épiphanie et leur envol final, sur un escalier géant grim pant à l'assaut du ciel, comme une Ascension christique. Lorsque le Français Lacombe, qui ne pratique depuis le début du roman que son idiome national, se met tout soudain à parler « un anglais impeccable », c'est la Pentecôte qui recommence, et l'Arche d'Alliance lorsque les extra-terrestres témoignent aux hommes leur satisfaction par un véritable arc-en-ciel de couleurs chatoyantes.

On voit par cette analyse que Hersant est sensible au mythe. Il l'est sur le mode de la *démystification*, et dans la mouvance de la linguistique : « cette symbolique chrétienne, Spielberg en joue à seule fin d'interroger le langage ». On sait que dans l'œuvre de Spielberg (je m'avise que son nom dit le *jeu* – d'un instrument de musique, par exemple – et la *montagne*), la musique (accompagnée de lumière et de couleurs) est le langage qui permet la communication entre les Terrestres et les Célestes.

rêve ». Les « soucoupes volantes » sont pour Spielberg ce qu'elles étaient pour Jung : « un mythe moderne. »

Pour Jung, en effet, réelles ou non, les soucoupes volantes étaient les « projections », les « compensations » psychiques de l'homme moderne, la solution imaginaire de ses déchirures et de ses sécheresses intérieures, – des archétypes de l'âme. Elles ont également dans le film de Spielberg une valeur « mythique » ; mais le film est lui-même un mythe. Et l'étonnant, si on le déchiffre à la lumière de Mircea Eliade, *Traité d'histoire des religions, Le Sacré et le Profane, Images et Symboles, Aspects du mythe*, etc. c'est la profondeur et la justesse de son accord avec le symbolisme traditionnel. Nous y retrouvons le système d'un monde sacré ; les degrés et les signes de l'initiation qui le révèle, le sens de cette « seconde naissance » qu'est l'initiation. Et cela, dans les lignes maîtresses du récit comme dans le détail. Un tel film est l'un des meilleurs exemples qu'on puisse donner du « camouflage » dont parle Eliade : « *le camouflage du sacré dans le monde désacralisé*<sup>5</sup> ».

---

Vieux thèmes des Nativités : *Sonnez, hautbois ! Résonnez, musettes !* Mais cette fonction de langue donnée à la musique déplaît à Hersant : « Contraindre la musique à signifier, ce n'est pas seulement nous priver du plaisir d'appréhender le monde sonore selon nos propres combinaisons perceptives ; c'est dé musicaliser la musique, dont il n'est pas du tout sûr qu'elle soit faite pour qu'on s'entende, en l'assujettissant à une régulation langagière. Au rebours du jeu musical contemporain, qui efface la signification et s'acharne à dissoudre le texte, l'amusiquette de Spielberg tend à imposer aux sons un double carcan tonal et lexical. » Cette conclusion appelle deux remarques. La première : c'est que, pour son auteur, il n'est semble-t-il de *signification* que discursive, – et tant pis pour la danse et le mime, et tous les arts de la forme, tous les arts de l'image. La seconde, c'est que cette pensée « logocentrique », – que Hersant reproche pourtant à Spielberg – le rend sourd à l'image. Quel dommage que l'influence de Panofsky n'ait pas tempéré celle de Saussure !

<sup>5</sup> « Vous savez que depuis une génération la critique littéraire américaine, surtout aux États-Unis, a recherché dans les romans contemporains les thèmes d'initiation, de sacrifice, les archétypes mythiques. Je crois que le

Pour Eliade, pour Jung, la « *conciliation des contraires* » est l'un des caractères de l'esprit religieux. Le film de Spielberg en est une mise en scène. *Contraires mineurs* : l'Ancien Continent et le Nouveau Monde, l'Occident et l'Orient, le visible et l'audible, l'image et le concept, le peuple et l'élite, l'explication et l'inexplicable, la science moderne et la connaissance intérieure ; en somme : des « opposés » qui sont, sauf le dernier couple, dans l'ordre du « profane ». *Contraires majeurs* : le profane et le sacré, les hommes et les divins, le Ciel et la Terre (et, d'une façon moins évidente : les vivants et les morts, puisque les aviateurs *disparus* reviennent vers nous, ramenés par le vaisseau de l'autre monde). Les apparitions célestes aux terriens s'achèvent par la rencontre et l'union du Ciel et de la Terre ; selon les termes d'Eliade : *hiérophanie* qui s'achève en *hiérogamie*.

Mais toute fusion de contraires demande un Centre – le *Centre du Monde* –, un *axis mundi*, qui prend ordinairement la forme d'un arbre, d'un « pilier cosmique », d'une montagne sacrée, d'un temple : toutes figures par quoi s'expriment l'échange et le lien entre la Terre et le Ciel. Dans le film, le symbole fondamental est la montagne que découvrent d'abord imaginativement ceux qu'appellent les visiteurs de l'autre monde, et qu'ils graviront réellement, le temps venu. Cette montagne est aussi un arbre (certaines images le suggèrent), et, en quelque sorte, elle est creuse : *de l'autre côté*, derrière la face que chacun peut voir de loin, les hommes instruits (on pourrait dire : le clergé) ont établi un terrain d'atterrissage, une *base*. Cette base, secrète, interdite au profane, est un temple. (Un *temple*,

---

sacré est camouflé dans le profane comme, pour Freud ou Marx, le profane était camouflé dans le sacré. Je crois qu'il est légitime de retrouver les *patterns* et les rites initiatiques dans certains romans. Mais c'est là tout un problème, et j'espère bien que quelqu'un s'y attachera : déchiffrer « *le camouflage du sacré dans le monde désacralisé* ». Mircea Eliade, *L'épreuve du labyrinthe*, entretiens avec Claude-Henri Rocquet, Belfond, 1978.

originellement, c'est un découpage de la terre selon certaine figure des astres ; le *profane* est celui qui n'a pas accès au sanctuaire.) Le grand véhicule céleste vient s'y poser.

Ce sont les hommes savants et puissants qui ont construit ce lieu d'intelligence avec l'autre monde, c'est-à-dire la « tête » de notre société. Nouvelle *religion*, la science moderne (la *Gnose de Princeton* ?) se montre capable de reconnaître les « dieux » : grand progrès par rapport à la science obtuse d'avant-hier. Pourtant, ceux qui seront « élus » par les Célestes sont des « gens ordinaires », mais touchés par la grâce, et qui n'écoutent que leur cœur. Le dialogue entre les hommes de science – avertis des choses du ciel par observation, raisonnement, et calculs – et les hommes simples et visionnaires, c'est le dialogue du théologien et de l'extatique, de la religion instituée et raisonnable avec le mysticisme naïf ; ou, si l'on préfère, le dialogue en chacun de nous d'Animus et d'Anima. L'un des charmes du film, c'est que, devant l'évidence de l'extraordinaire, le cœur et la raison s'accordent. Le « théologien » veut comprendre les raisons du cœur, l'ingénu « mystique » pénètre dans le « temple » sans que nul ne songe à l'arrêter. Cependant, la préférence est donnée à la « grâce ». Ce n'est pas un savant, un « prêtre » (vêtu de rouge, béni, un équipage s'apprête à s'envoler pour l'autre monde), c'est l'ingénu qui s'embarque le premier dans l'arche cosmique. On le sait bien : le petit peuple des bergers devance toujours les Mages. (L'atterrissage du vaisseau – lumière, musique, signe de paix aux hommes bienveillants – est une Nativité et une Épiphanie modernes.) De cette préférence donnée à la « grâce », le symbole le plus clair est l'enfant, qui se trouve de plain-pied avec le surnaturel. C'est que, pour lui, pour l'enfance, la différence entre l'ordinaire et l'extraordinaire, entre le naturel et le surnaturel, n'existe pas encore. C'est une âme entre deux mondes. Pour « voir », il faut retrouver cette enfance.

La « vocation » des hommes conviés à dépasser la condition commune ne s'exprime pas seulement en termes

de « grâce » chrétienne mais *d'initiation* archaïque. Ceux qui franchiront enfin la montagne (un homme, Roy Neary, et une femme) le méritent par leurs épreuves. La lumière des apparitions, d'abord, leur brûle le visage, ou la poitrine (comme il arrive, dit-on, à certain degré du yoga). La jeune femme affronte la mort : son enfant est ravi par les visiteurs célestes. Lui, Roy, passe pour fou, se conduit comme un fou (autrement dit, par cette apparence de folie, par *l'ascension* de la montagne, et par cette connaissance qu'il aura de l'autre monde, il devient *chaman*). Ils endurent la moquerie et la solitude, la terreur. Ils vivent des nuits de feu. Ils sont arrachés à leur existence « profane » – le cercle de famille, la maison, le tranquille voisinage. Lui, il quitte ses enfants et sa femme et rencontre l'âme-sœur, l'épouse alchimique, celle qui a reçu le même appel que lui : amour nouveau. Enfin, parce qu'ils « cherchent la réponse », et pour se rendre au rendez-vous, voilé, des Célestes, ils pénétreront dans un territoire interdit et qu'on déclare mortel ; ils mettent en jeu leur vie pour en connaître le sens. Et toutes ces épreuves, ils les vivent dans la parfaite ignorance de leur caractère sacré. Pour « voir » enfin, il faut d'abord n'avoir rien « vu ».

L'« initiation » consiste en un retournement (une conversion) et dans la germination de l'intérieur. Quand le « ciel » se manifeste, les lumières ordinaires s'éteignent, et les machines électriques se mettent en mouvement. La maison est assiégée par les lueurs. Le dehors envahit l'intérieur, ou, plutôt : c'est le dedans oublié, ignoré, exclu, qui veut reprendre sa place, bouleversant tout, au centre de la conscience de l'homme réveillé. « *Enfin, au prix d'un violent effort, il parvint à saisir sa bombe de mousse à raser et à projeter un petit tas dans le creux de sa main. Il allait la porter à son visage quand, soudain, son geste s'interrompit. Quelque chose de stupéfiant –, une image, une idée ? – venait de le frapper.* »

« ... *La forme du tas de mousse lui rappelait quelque chose, mais quelque chose qu'il savait n'avoir jamais vu sauf, à la rigueur, dans les profondeurs insondables de son subconscient. Cette forme indécise lui échappait dès qu'il essayait de la cerner,*

*reculait à des milliers d'années-lumière, puis revenait brusquement lui imposer une image à laquelle il ne comprenait rien. »*

Ce « renversement » signifie un mode de connaissance : l'expérience intérieure. Prenons l'exemple de Roy : il est hanté par une image qui demande à se former en lui : savon à barbe dans le creux de sa main, purée de pommes de terre dans son assiette, glaise ou pâte à modeler au milieu des jouets de ses enfants : à travers tout cela (le plus familier, le plus prosaïque), il cherche à comprendre ce qui le possède, et qui n'a d'abord pour lui ni figure, ni nom, ni sens ; en vain. Artiste qui cherche moins la forme d'une œuvre latente que le secret de son existence ; qui cherche, à travers la forme qu'il modèle dans l'incertitude, le secret de soi-même. Jusqu'à cette folie : arracher les grillages et les clôtures pavillonnaires, scandale ! – déraciner les arbustes du jardin avec leurs touffes et leur terre, jeter, par les fenêtres, dans la maison, dans la cuisine si propre, tous ces débris, et des pelletées de terre, modeler le tas... Alors vient l'illumination, l'évidence : c'est une montagne qu'il cherchait à sculpter, c'est d'une montagne qu'il portait en soi-même l'image et la forme, et cette montagne – une émission de télévision la montre : le territoire dont elle occupe le centre est vidé de tous ses habitants, soudain, par l'armée –, il la reconnaît, il va en entreprendre l'ascension. Le sens de cette « quête » est clair : *connaître*, c'est *reconnaître*, et la « vraie connaissance » est recherche absurde du « modèle » intérieur, de l'évidence que chacun porte cachée au fond de soi. (Eliade rapproche l'initiation des Australiens, par exemple, de *l'anamnèse* platonicienne.)

Se tourner vers le dedans pour connaître, pour méditer. Quoi ? Le mystère de la naissance et de la mort, et de la mort comme seconde naissance. Notre attirance pour les « histoires de soucoupes volantes » et les « phénomènes inexplicables », cette œuvre, au fond, l'interprète comme angoisse devant la mort et désir d'éternité. C'est le fond de

toute religion. « L'au-delà », d'où viennent les vaisseaux énigmatiques, est moins dans l'espace que dans le temps. Les aviateurs de l'autre guerre qui descendent du vaisseau et retrouvent les hommes d'aujourd'hui n'ont pas vieilli (quelqu'un sur leur passage un peu hagard évoque Einstein, « la quatrième dimension »), mais ils n'ont, semble-t-il, aucun souvenir de leur séjour dans l'autre monde : ils ont bu l'eau du Léthé et l'on songe, devant cette séquence, au récit d'Er, dans Platon. Seul l'enfant, parce qu'à la frontière de l'homme et de l'ange, peut raconter quelque chose de son voyage : il voyait la maison, tandis qu'il s'élevait.

La fin du film, sous le couvert d'une rencontre entre Terriens et Extra-Terrestres, met en scène le dialogue muet des vivants et des morts. Ce qui nous reconforte, ce n'est pas tant de croire que nous ne sommes pas seuls dans l'univers, mais que nous ne mourrons pas vraiment. Les êtres que nous apercevons dans la lumière du vaisseau sont presque tous de la taille d'un enfant. Et la figure androgyne qui semble régner sur eux tient du squelette et du fœtus. Notre malaise devant son visage humain et inhumain c'est de voir confondus la mort et le sourire. Tout l'appareil et toute l'aventure, c'était donc pour contempler, fascinés, l'entrelacs de notre existence ? *L'initiation* n'était qu'un apprentissage de la mort ? L'apaisement d'un savoir-mourir ? Roy, l'homme ordinaire affronté à cette aventure extraordinaire – naître, mourir, être un homme – à la fin s'avance, confiant, souriant, dans la lumière du vaisseau. C'est mourir, c'est naître.

*« Quinze heures, seize heures par jour elle peignait, inlassablement. Et c'était toujours le même tableau, le même paysage qui revenait irrésistiblement sous ses pinceaux. Une montagne solitaire se dressant au milieu d'une plaine nue... Elle se sentait simplement soumise, sans qu'elle songe à douter de sa légitimité, à une obligation impérieuse d'avoir à peindre cette montagne. À recommencer jusqu'à ce qu'elle soit parfaite, sans même savoir quels étaient les critères de cette perfection... Elle*

*ne savait plus que peindre... Rien ne pouvait la distraire de sa peinture. Rien ne pouvait l'arracher à cette montagne. »*



## D E L'IMAGE À L'ICÔNE

Qu'est-ce que l'icône ? Pour en saisir l'essence, ou se tourner vers elle, il faut que l'anthropologie accède à la théologie : méthode qui va du dehors au dedans et vers le dedans du dedans. Une pensée qui procède par degrés et qui toujours concilie les opposés permet seule de penser l'essence de l'icône.

Nous irons donc de la science de l'image à la théologie de l'icône, puis de l'intelligence de l'icône, miroir de l'Invisible et du Verbe, à la lumière du cœur

### A – DE LA SCIENCE DE L'IMAGE...

*L'ICÔNE EST UNE IMAGE.* L'image, comme le geste et la parole, est représentation, mais visible et qui persiste : je ne parle pas ici des images naturelles, ombres et reflets, ou empreintes, ni des images que chacun voit en soi-même, souvenirs, rêveries et rêves, ou visions.

Toute image est *image de* quelque chose. Si je ne suis attentif qu'à sa présence immédiate et sensible, l'image, qui cesse de rappeler ce dont elle est l'image, cesse d'être image ; si j'oublie sa matière, elle s'abolit encore : je crois être en face d'un être présent. Rêverie, délire, illusion, idolâtrie. Ainsi : je ne me vois dans le miroir qu'en oubliant le miroir – et l'inverse. L'image est une chose paradoxale.

L'image est une chose paradoxale puisqu'elle n'existe que par la conjonction du sensible et du spirituel et puisque représenter c'est rendre présent (comme présent) ce qui en réalité est absent. En elle, absence et présence ne se juxtaposent pas mais s'impliquent.

Divers sont les modes d'absence. Une chose peut n'être pas ici parce qu'elle n'est pas encore ou qu'elle n'est plus, parce qu'elle est ailleurs ; ou possible, virtuelle. Sa nature peut n'être pas de l'ordre du visible, mais d'un autre sens ou d'un autre ordre que le sensible : chose abstraite, réalité

spirituelle. Représenter est souvent pallier l'absence. Et quelquefois l'absence future.

Représenter est parfois répéter la présence : la doubler.

Mais pourquoi représenter ? Lorsqu'il s'agit de suppléer l'absent, désir et deuil sont l'âme de l'ouvrage ; ils peuvent s'entrelacer. Dans l'autre cas, il semble que la présence ne suffise pas ou demande qu'on la reconnaisse : l'éloge s'y emploie, ou l'injure.

Amour et mort, injure, éloge, ces quatre étoiles, semble-t-il, sont plutôt à la source de la représentation que les usages du double.

Commémorer, préfigurer : l'image veut traverser le temps, elle résiste à la mort et à l'oubli, elle se souvient et elle espère. Elle désire l'éternité.

Étoile d'amour et de désir, étoile d'Éros, lumière et feu vers l'or et la blancheur. Noire étoile de la mort et du deuil, étoile funèbre, figure de la faute. Étoile double de la mort d'amour et de l'amour absent ! Étoile d'éloge et d'offrande, étoile d'honneur, louange, étoile de splendeur et de délice. Étoile d'injure et d'infamie, étoile d'épines et de crachat, étoile amère et dérisoire. Entrelacs de l'injure et de l'éloge avec celui de la vie et de la mort, entrelacs de la bonne parole avec le blâme et le blasphème. Stèle entre l'Éden et le supplice. Terre, et cœur de l'homme. Mais la gloire anime secrètement même l'injure qui désire sa mort.

Brûler en effigie, s'enflammer devant la peinture lascive, pleurer devant l'image du visage disparu, punir qui offense la couronne, payer avec plaisir l'auteur d'un portrait qui flatte le modèle, ou qui l'afflige : on voit la force de l'image. La connaissance de l'image, son *anthropologie*, suppose une patiente pensée du réel et de la métaphore, de l'analogie.

Le lien de l'image avec l'invisible est essentiel. Toujours elle rend visible quelque chose d'invisible : et non seulement lorsqu'elle représente ce qui, d'une manière ou d'une autre, est absent, ou qu'elle révèle dans ce bouquet de fleurs, ce site habituel, un aspect jusqu'alors inaperçu, et

reconnaissable, mais alors même qu'elle répète une présence : elle montre ainsi que cette chose qu'elle représente est visible et représentable : ces qualités ne sont pas évidentes. Voir une chose n'est pas voir qu'elle est visible ni qu'il est possible et qu'il vaut qu'on la représente. La visibilité n'est pas elle-même visible.

Divers sont les modes de l'invisibilité, et l'image peut se classer selon ces modes.

*L'ICÔNE EST UNE IMAGE SACRÉE.* Profanes sont les images dont l'invisible, réel, virtuel, ou chimérique, est pourtant de ce monde. Spirituelles, sacrées, celles dont l'invisible est invisible par essence : elles sont orientées vers l'autre monde et l'autre monde y paraît. Le caractère paradoxal de l'image hiérophanique est d'un autre degré que celui de l'image profane : nous le dirons antinomique.

L'invisible de l'image hiérophanique est celui des dieux et des morts, des esprits, de l'esprit. Certaines images sacrées seront dites magiques lorsqu'on leur reconnaît une puissance dans ce monde ou dans l'autre. D'autres – la peinture d'Égypte, par exemple – ont pour fonction principale de figurer les êtres surhumains, et les morts. D'autres encore – les *mandalas* – favorisent la purification de l'esprit, la contemplation.

Dans l'image hiérophanique, souvent, ce qui relève de la magie, du mythe, et de l'ascèse, s'entrelace. Et *magie* est un terme qu'il faudrait examiner avec soin.

L'aspect ascétique est sans doute l'aspect majeur de l'image hiérophanique. Pure et simple, et belle, une image purifie et simplifie l'esprit, l'éclaire. Disons-nous qu'une image hiérophanique représente l'esprit ? Elle le fait apparaître. Et lorsque nous pensons au lien de l'image et de l'esprit, nous pensons moins à l'esprit des morts et des dieux qu'à notre esprit même qui toujours incline à se perdre, à s'oublier. Grâce à l'image, il arrive que l'esprit se rende à lui-même présent – ou moins absent. Contempler est méditer dans le temple de soi-même.

Que le mot *présent* signifie don et offrande est riche de sens. Quand nous sommes hors de nous-mêmes, distraits, absents, à qui faisons-nous don de notre vie ? Au dieu des mouches et des apparences, au dieu des ombres. Sacrée l'image, cet objet, cette surface, qui nous ramène à la conscience et à la vie, brise le divertissement, ravive le cœur. Paradoxale chose, matérielle et illusoire, qui nous rappelle, si nous voulons, à l'esprit de vérité. Toute image, même religieuse, qui précipite l'esprit vers le bas et le dehors, ou l'arrête à son apparence, à sa manière, à sa matière, est idole. Mais il est vrai que toujours luit, et même au plus opaque, un peu de transparence ; toujours un passage peut s'ouvrir.

*L'ICÔNE EST UNE IMAGE CHRÉTIENNE.* Pour l'image, comme en toute chose, l'Évangile vient à la fois accomplir et innover. Il confirme tout l'héritage de l'homme et l'éclaire, il est *scandale pour les Juifs et pour les Grecs folie*. Pour le chrétien, l'image sacrée, voire l'image profane, est tout autre que pour celui qui ne croit pas que Dieu s'est fait homme. L'image sacrée du chrétien s'apparente à toutes les images sacrées de tous les temps et de tous les peuples, mais en diffère essentiellement. Dire *sainte* l'image chrétienne vaut mieux que la dire *sacrée*.

L'Invisible s'est fait visible. La Parole s'est incarnée. Dieu s'est fait homme. *Le Verbe s'est fait chair et il a habité parmi nous*. Dieu s'est fait homme pour que l'homme se fasse Dieu. Cette Nouvelle renouvelle aussi la nature de l'image. « Si tu as compris, dit saint Jean Damascène, que l'Incorporel s'est fait homme pour toi, alors, c'est évident, tu peux exécuter son image humaine. Puisque l'Invisible est devenu visible en prenant chair, tu peux exécuter l'image de celui qu'on a vu. Puisque celui qui n'a ni corps ni forme ni quantité ni qualité, qui dépasse toute grandeur par l'excellence de sa nature, lui qui, de nature divine, a pris la condition d'esclave, s'est réduit à la quantité et à la qualité et s'est revêtu des traits humains, grave donc sur le bois et

présente à la contemplation celui qui a voulu devenir visible ».

L'Incarnation de la deuxième Personne de la Trinité sainte : tel est le fondement de l'icône. La Querelle de l'Iconoclasme montre que cette légitimité ne fut pas toujours évidente pour tous les chrétiens. Le Concile de Chalcédoine avait affirmé que, dans le Christ, les deux natures – divine, humaine – sont unies « sans séparation » et « sans confusion ». Or, disaient les ennemis de l'icône, si l'on figure le Christ, ou bien l'on confond les deux natures, ou bien on les sépare : hérésie, hérésie.

N'entrons pas ici dans l'argumentation des adversaires de l'icône et dans celle de ses défenseurs ; nous donnerons plus loin un extrait de la déclaration du Concile de Nicée II, où s'exprime la doctrine de l'Église sur l'image.

Reste que l'on se trouve aujourd'hui devant des images fort diverses du Christ et que certaines sont dites « icônes », d'autres non. Sur quoi fonder cette distinction ? Toute image qui se relie à la Bible et à la vie des Saints, à l'enseignement de l'Église, est-elle « icône » ? En ce cas, le terme « icône » est un simple emprunt au monde grec mais ne désigne aucune image chrétienne en particulier. Mais si le terme « icône » désigne une certaine image du monde chrétien tout entier – une certaine catégorie d'images qui soit distincte de toutes les autres –, quelle est l'essence de cette image ? Et peut-on discerner des degrés dans cette essence, ou non ? Une même image peut-elle être, à certain degré, « icône » ; à certain degré, simple « image » ? Devant telle représentation du Christ, comment savoir s'il s'agit ou non d'une « icône » ? Sur quels critères en décider ? Et qui peut répondre ?

Une anthropologie de la représentation et de l'image est l'une des bases de l'histoire de l'art : mais l'histoire de l'art n'est pas en mesure de se prononcer sur l'essence de l'icône ; de même que l'histoire ne peut rien dire de l'essence de l'homme, mais de l'idée que l'homme a de lui dépend le sens qu'il reconnaît à l'histoire. À la question de l'essence de

l'icône, c'est à la théologie de répondre : et, par cette réponse, l'histoire de l'art s'éclaire, et non seulement l'histoire de l'art chrétien.

Panofsky – le troisième degré de l'acte d'interprétation –, Heidegger – le « cercle » herméneutique –, Eliade – « l'herméneutique créatrice » – peuvent aider au passage du plan des sciences humaines et de la philosophie à celui de la théologie.

Aucun des critères que propose l'histoire de l'art – ou le simple inventaire des formes – ne permet de définir l'icône. L'essence de l'icône n'est pas en ce qu'elle est mobile ou fixe ; peinte, sculptée, ou brodée ; peinte à la cire ou à l'œuf ; grecque, slave, latine ; de bois ou de métal ; petite ou grande ; ancienne ou récente ; savante ou naïve ; et ainsi de suite... Ce ne sont ni les styles, ni les modes de représentation ou les techniques qui décident de l'essence de l'icône. Ce qui désigne l'essence de l'icône au fidèle comme à l'artisan n'est pas d'ordre historique ou esthétique, mais théologique. L'art de l'icône est un art théologique. L'icône est une image liturgique.

À la question : Qu'est-ce que l'essence de l'icône ? C'est à la théologie de répondre, c'est-à-dire à la Tradition de l'Église, fondée sur l'Évangile. Ajoutons que la parole de l'Église ne s'entend véritablement que dans le chœur de l'Église : c'est dans l'Église que l'esprit entend « ce que l'esprit dit à l'Église ». Si la raison prépare à l'intelligence de l'icône, la foi seule peut la donner, dans la prière.

L'historien d'art rencontre ici la limite de sa science et le point où il s'interroge lui-même. Tout ce qu'on peut savoir de l'icône hors de la foi et de la prière est inessentiel. Proposition abrupte et blessante ? En un sens, oui, puisqu'elle implique une rupture, une séparation entre les esprits. Mais aussi bien : proposition évidente et naturelle ; on ne connaît jamais rien d'essentiel par le dehors. Ce que le sentiment de la peinture est à l'analyse de la peinture, la prière face à l'icône l'est au sentiment esthétique.

## B – À LA THÉOLOGIE DE L'ICÔNE.

Trois textes :

### I

Comment faire une image de l'Invisible ? Comment représenter les traits de ce qui n'est à nul autre pareil ? Comment représenter ce qui n'a quantité ni grandeur ni limites ? Quelle forme assigner à ce qui est sans forme ? Que fait-on ainsi du mystère ?

Si tu as compris que l'Incorporel s'est fait homme pour toi, alors, c'est évident, tu peux exécuter son image humaine. Puisque l'Invisible est devenu visible en prenant chair, tu peux exécuter l'image de Celui qu'on a vu.

Puisque celui qui n'a ni corps ni forme ni quantité ni qualité, qui dépasse toute grandeur par l'excellence de sa nature, lui qui, de nature divine, a pris la condition d'esclave, s'est réduit à la quantité et à la qualité et s'est revêtu des traits humains, grave donc sur le bois et présente à la contemplation celui qui a voulu devenir visible.

Saint Jean Damascène, *Contre ceux qui rejettent les images*.

### II

... si c'était l'icône du Dieu invisible que nous faisons, nous serions dans l'erreur, car c'est impossible, puisqu'il est sans corps, sans figure, invisible et infini. Si d'autre part nous tenions ces icônes pour des dieux et leur rendions un culte, nous serions des impies. Mais nous n'avons rien fait de tel et il n'y a point de faute pour nous à faire l'image du Dieu qui s'est incarné, s'est montré dans la chair sur la terre, s'est mêlé aux hommes dans son ineffable bonté et a assumé la nature, la densité, la forme et les couleurs de la chair. Et, de plus, c'est notre désir de voir ses traits. Comme le dit le divin apôtre : « nous voyons à présent en reflet, et comme en énigme ». Or, l'icône est bien cela : un reflet, une allusion convenant bien à la densité de notre corps, car l'esprit a beau s'efforcer, comme le dit le divin Grégoire, il ne peut aller au-delà du corporel.

Saint Jean Damascène, *Sermon contre les iconoclastes*.

### III

Nous gardons, sans rien introduire de nouveau, toutes les traditions ecclésiastiques, écrites ou non écrites, qui ont été établies pour nous. L'une d'entre elles est la représentation d'images peintes (*eikonikès anaziographèseôs*), car elle est en accord avec l'histoire de la prédication évangélique, en vue de la croyance en la véritable et non illusoire incarnation de Dieu le Verbe et pour notre utilité. Car les choses qui s'indiquent l'une l'autre, sans aucun doute se signifient l'une par l'autre.

Puisqu'il en est ainsi, marchant dans la voie royale et suivant l'enseignement divinement inspiré de nos saints Pères et la Tradition de l'Église catholique – car nous savons qu'elle est du Saint-Esprit qui habite en elle – nous décidons en toute exactitude et après examen complet que, de même que la sainte et vivifiante croix, de même les saintes et précieuses icônes peintes avec des couleurs, faites avec de petites pierres ou avec toute autre matière correspondant à ce but (*epitèdeios*), doivent être placées dans les saintes églises de Dieu, sur les vases et les vêtements sacrés, sur les murs et les planches, dans les maisons et sur les routes, que ce soient les icônes de Notre-Seigneur Dieu et Sauveur Jésus-Christ, ou de notre Souveraine sans tache, la sainte Mère de Dieu, ou des saints anges et des hommes saints et vénérables. Car chaque fois qu'on voit leur représentation par l'image, chaque fois on est incité en les contemplant à se rappeler les prototypes, on acquiert plus d'amour pour eux et on est davantage incité à leur rendre hommage en les baisant et en leur témoignant de la vénération (*proskunèsin*), non cependant la vraie adoration (*Iatreian*) qui, selon notre foi, convient à la seule nature divine, mais de la même façon que nous rendons hommage à l'image de la précieuse et vivifiante croix, au saint Évangile et à d'autres objets sacrés auxquels on rend hommage par l'encensement et les cierges selon la pieuse coutume des anciens. Car l'honneur rendu à l'image va à son



prototype et celui qui vénère l'icône, vénère la personne qui y est représentée. Ainsi, en effet, est l'enseignement de nos saints Pères, telle est la Tradition de la sainte Église catholique qui a répandu l'Évangile d'un bout du monde à l'autre. Ainsi nous suivons Paul qui a parlé en Christ et tout le cercle divin des Apôtres et toute la sainteté des Pères qui tenaient les traditions que nous suivons.

Extrait de la déclaration finale du Concile de Nicée II (787).  
Traduction de Léonid Ouspensky, *Théologie de l'icône*, éd. du Cerf.

### C – L'ICÔNE ET LA LUMIÈRE DU CŒUR.

Les icônes aux murs de nos églises ne sont pas simplement des images ou des peintures : une icône est un signe de la présence réelle. Saint Jean Chrysostome nous conseille, avant de prier, de nous placer devant une icône et de fermer les yeux. Il dit : « fermez vos yeux », parce que ce n'est pas en examinant l'icône, en l'utilisant comme une aide visuelle, qu'elle nous soutient dans la prière. Ce n'est pas une présence substantielle au sens où le pain et le vin sont le corps et le sang du Christ. En ce sens-là, une icône n'est pas le Christ, mais il y a entre eux un lien mystérieux. Par le pouvoir de la grâce, une icône participe de quelque chose que Grégoire Palamas appelle l'énergie du Christ, la puissance du Christ œuvrant à notre salut.

Peindre une icône, c'est faire acte de prière.

Antoine Bloom, *Prière vivante*.

## I MAGE ET ICÔNE – UNE PURIFICATION DU REGARD

Qu'est-ce qu'une *image divine* ? Qu'est-ce qu'une icône ? Et dans quelle mesure est-il possible de parler d'icône occidentale ? Quel secours ou quel bienfait attendre de l'image – ou de l'icône – sur le chemin de la vie intérieure : dans la liturgie et la prière, la contemplation, la méditation ?

Il est nécessaire de prendre beaucoup de champ pour tenter de répondre à ces questions. Et si l'essence de l'icône peut éclairer notre intelligence de l'image, mieux vaut sans doute, aujourd'hui, et dans un premier temps, s'acheminer vers elle par la voie anthropologique plutôt que par la voie théologique. De même que l'icône, première image chrétienne, a pris forme de l'art profane et païen, de même c'est en la situant dans la condition ordinaire de l'homme, dans la nature humaine, que nous pouvons en saisir le caractère essentiel.

### LA REPRÉSENTATION ET L'INCARNATION.

La représentation est au cœur de l'homme. L'invisible est au cœur de la représentation. L'Incarnation est au cœur de l'histoire de l'art occidental, et universelle, depuis le Christ.

La capacité de représenter n'est pas une espèce de luxe donné à l'espèce humaine, et comme un accident, heureux ou malheureux, ajouté à sa condition : elle est consubstantielle à notre humanité. Elle est fondatrice, essentielle. C'est parce qu'il est un être doué d'une capacité de signes et d'images, de parole, d'écriture, que l'homme se distingue de tous les vivants. Sans la représentation, ni l'espace ni le temps n'auraient pour l'homme d'existence.

En Jésus Christ, Dieu prend corps et visage, et l'éternel entre dans l'histoire. L'incarnation de Dieu est l'événement décisif de l'histoire humaine. Par la foi que nous avons en

l'Incarnation, toute la condition de l'homme se trouve changée à nos yeux ou, si l'on préfère le dire ainsi, se révèle mystérieusement dans sa vraie lumière, son essence. C'est tout l'héritage humain, et toute l'Écriture, récits et prophéties, psaumes, qui se trouvent éclairés et transfigurés, expliqués, par l'avènement de Dieu dans notre condition et notre histoire. Tout change si, voyant le Fils, nous voyons le Père et si, voyant tout homme, notre prochain, et nous voyant nous-même, nous voyons le Fils. Et tout ce qui succède à sa venue parmi nous est scellé par elle jusqu'à la fin du temps. Telle est la foi chrétienne. Tout, de l'économie à la politique, de la morale au savoir, de la philosophie à l'art.

« Comment faire une image de l'Invisible ? demande saint Jean Damascène. Comment représenter les traits de ce qui n'est à nul autre pareil ? Comment représenter ce qui n'a quantité ni grandeur ni limites ? Quelle forme assigner à ce qui est sans forme ? Que fait-on ainsi du mystère ?

Si tu as compris que l'Incorporel s'est fait homme pour toi, alors, c'est évident, tu peux exécuter son image humaine. Puisque l'Invisible est devenu visible en devenant chair, tu peux exécuter l'image de Celui qu'on a vu.

Puisque celui qui n'a ni corps ni forme ni quantité ni qualité, qui dépasse toute grandeur par l'excellence de sa nature ; oui, puisqu'il a pris la condition d'esclave, lui qui est de nature divine ; puisqu'il s'est réduit à la quantité et à la qualité et qu'il s'est revêtu des traits humains ; grave donc sur le bois et présente à la contemplation Celui qui a voulu devenir visible. »

Le Christ n'a rien écrit, et aucun de ceux qui ont transcrit ses paroles et noté ses actes, ses gestes, n'a dessiné ni peint son visage, ne l'a même décrit par des mots. Personne, un peu plus tard, ne l'a représenté de mémoire. Pourquoi ne pouvons-nous pas imaginer certainement le corps et le visage de Dieu ? Et pourquoi les plus proches du Christ, après la Résurrection, dont nul ne fut témoin, ne le reconnaissent-ils pas ? Ils ne le reconnaissent ni dans le

jardin du sépulcre, ni sur la route d'Emmaüs, ni pêchant sur le lac, ou plutôt le reconnaissent autrement qu'à l'ordinaire. Le reconnaissent à sa voix, à sa parole, au geste qui partage et bénit le pain. À la parole entendue sur la route et qui leur brûlait le cœur : ils s'en souviennent. Oui, pourquoi cette absence d'un portrait du Christ ? Est-ce parce que le portrait de Dieu serait une idole ? C'est que Dieu a pour visage tout visage humain. Et le visage invisible de l'homme, son visage intérieur.

Mais le désir de voir le visage de Dieu est en nous profond. Le désir de voir le visage du Christ comme une foule jadis, un peuple, et quelques-uns chaque jour, le virent, de l'aube à la nuit, d'une saison à l'autre, à l'ombre des maisons et dans la lumière de midi. « Seigneur ! montre-moi ton visage. » C'est le désir de l'amour.

Désir ancien de voir le visage du Christ. C'est ce que signifie le linge du roi d'Édesse<sup>6</sup> et le voile de Véronique ou le suaire de Turin. D'une autre façon, c'est ce qu'indique le thème de Luc, peintre de la Mère de Dieu, et premier iconographe en même temps qu'évangéliste (mais cela veut dire aussi l'accord nécessaire de l'icône et de l'Écriture). Et Jean Damascène en témoigne. À la justification théologique de l'icône du Christ, il ajoute : « En outre, c'est notre désir que de voir ses traits. »

Le Christ est dans sa parole – c'est son visage pour le cœur – et dans le sacrement du pain et du vin : son corps et

---

<sup>6</sup> Abgar, roi d'Édesse, était lépreux. Il entendit parler du Christ et crut qu'il guérirait s'il le voyait, mais il était trop faible pour se mettre en route. Celui qu'il envoya vers le Christ ne parvint pas à reproduire ses traits. Le Christ eut pitié. Il pressa contre son visage un linge où s'imprima son image et le donna à l'envoyé en même temps qu'une lettre. Le roi guérit. Ce linge – le *mandylion* – est la première icône « acheiropoiète » (non faite de main d'homme), archétype de l'icône de la Sainte Face. Cette tradition de l'Église d'Orient est analogue à celle du voile de Véronique dans l'Église d'Occident.

son sang. En cela, il est présent. Non pas représenté mais présent. Non représentation mais présence.

Aucun portrait du Christ, mais son icône. Et l'Incarnation fonde la représentation de Dieu, sa légitimité, son bienfait et sa grâce. Avec la parole et le sacrement, avec le geste et le signe, l'icône constitue la liturgie chrétienne. Et il serait impossible de rien comprendre à l'histoire de l'art occidental – de l'art universel – si l'on oubliait l'essence chrétienne de cet art, son origine christique, et la place de l'icône – image divine – dans sa naissance. L'art profane – et même les images profanatrices – n'est pleinement intelligible que dans son rapport avec l'art de l'icône, origine et cœur de l'art chrétien.

#### LE PORTRAIT ET L'ICÔNE

Aucun portrait du Christ. Mais de Paul ou de Pierre, aucun portrait ? L'une des origines de l'art chrétien se trouve dans les portraits du Fayoum. L'Égypte devenue romaine, l'usage s'instaura de poser sur le linceul et le visage des morts ensevelis leur portrait peint à la cire sur des planchettes de tilleul ou de sycomore, de cyprès, et de leur vivant, en prévision de la tombe et de la nuit, du passage. Par-là se rejoignaient le culte égyptien et la peinture romaine, l'art et le rite, le masque funèbre et le portrait. Ces visages, et leur regard, nous étonnent. Nous sommes étonnés de voir s'unir ainsi la vivacité singulière d'un vivant saisi dans son temps ordinaire, sa Journée, et, par le rite qui les a suscités, une présence qui affronte la mort et la traverse. Nous sommes frappés de voir ensemble un portrait mondain, profane, et le signe, sacré, d'un appel vers l'autre vie. Face au regard de ces visages, Malraux parlait d'« une veilleuse d'éternité »<sup>7</sup>.

---

<sup>7</sup> Dans *La perspective inversée* suivi de *L'iconostase et autres écrits sur l'art* (L'Age d'homme, 1992), le père Paul Florensky évoque « l'icône et les manifestations culturelles et historiques apparentées (le masque égyptien et le portrait hellénistique) ».

Il se peut que les premiers chrétiens aient eu le désir, si naturel, de conserver l'image des disciples et des apôtres, le visage de ceux qui avaient vu le visage et le regard du Christ, qui avaient entendu la parole qu'il leur apportait. Je me souviens d'un diptyque exposé naguère à Paris et conservé à la Bibliothèque apostolique vaticane : bois peint du III<sup>e</sup> ou du IV<sup>e</sup> siècle, relique de la communauté chrétienne primitive de Rome, et représentant sur l'une et l'autre face, vis-à-vis, Pierre et Paul. L'espace intermédiaire ne permettait d'y insérer aucune relique. Sans doute la relique, précieuse, est-elle l'image de ces pères dans la foi. L'image est la relique : ce qui reste dans la mémoire. Mais il ne s'agit pas d'icônes, il s'agit bien de portraits, analogues à l'art romain de cette époque, analogues aux peintures des sépulcres<sup>8</sup>.

Ce qui nous conduit à dire que nous sommes en présence d'un portrait, et non d'une icône, c'est que nous trouvons dans ces peintures quelque chose de réel, de quotidien, et que nous ne ressentons pas le signe ou le rayonnement de l'invisible, la présence surnaturelle de la personne, son visage et son corps glorieux – même si l'image nous porte à vénérer le disciple et l'apôtre, le saint, à l'invoquer, à le prier.

L'art sacré de la figuration de la personne, l'art chrétien, il a fallu quelque temps pour qu'il naisse. Il a fallu quelque temps pour qu'il se dégage de l'art profane du portrait. Il a fallu quelque temps pour que l'art païen se fasse chrétien. Les formes et les techniques antiques – de l'image à l'architecture – ont formé le corps de l'art chrétien, mais il fallut inventer l'esprit nouveau, et qu'il souffle en toutes les représentations. Et peut-être fallut-il, pour qu'une « théologie de l'icône » se formule et s'établisse, que la querelle iconoclaste éclate et mette en question,

---

<sup>8</sup> Hans Belting date ces peintures du VIII<sup>e</sup> siècle (*Image et culte*, Cerf, 1998, p. 166).

violemment, la légitimité de représenter Dieu, dans le Christ, et la place de la figure humaine dans l'église.

## ICÔNE

Qu'est-ce qu'une icône ? Ce qui la définit ne tient pas à la matière dont elle est faite ni à ses dimensions. Aucun des critères que propose l'histoire de l'art, ni le simple inventaire des formes, ne permet de définir l'icône. L'essence de l'icône n'est pas en ce que l'image est mobile ou fixe ; peinte, sculptée, ou brodée ; peinte à la cire ou à l'œuf ; grecque, slave, latine ; de bois ou de métal ; petite ou grande ; ancienne ou récente ; savante ou naïve, et ainsi de suite... Ce ne sont ni les styles ni les modes de représentation ou les techniques qui décident de l'essence de l'icône.

Ce qui désigne l'essence de l'icône au fidèle comme à l'artisan n'est pas d'ordre historique ou esthétique mais théologique. L'art de l'icône est un art théologique. L'icône est une image liturgique. En ce sens, il est facile de dire ce qui empêche une image d'être une icône, même si le sujet en est religieux, chrétien, et pieuse l'intention de l'artiste. Plus la représentation s'éloigne du texte et de son sens spirituel, plus elle préfère le spectacle à l'invisible, le divertissement et la distraction au recueillement et au chemin vers l'intérieur, et plus elle devient étrangère à l'essence de l'icône. Est-ce affaire de degré ? S'agirait-il de quelque chose comme d'une science exacte ? Ou l'esprit de finesse et l'esprit de géométrie doivent-ils s'accorder sans que soit jamais oublié le fait que toujours l'image – ou l'icône – implique celui qui la contemple, conscience prise dans l'histoire ?

L'icône est analogue, voire identique, au temple. Le temple est le passage entre la terre et le ciel, le ciel et la terre. Entre l'homme et Dieu. Le temple du temple est le cœur de l'homme. C'est par ce lieu du cœur et ce lieu de passage que se définit l'icône. En ce sens, elle ne diffère pas de la liturgie. Elle est un mode liturgique. Et la façon même dont l'artiste la forme est de l'ordre de l'ascèse et de la

liturgie. La place de l'icône est donc dans le sanctuaire, et sur l'autel. Mais elle se trouve aussi dans la maison qui, grâce à elle, devient comme un temple, et s'oriente vers le surnaturel, ménage un passage de l'homme vers Dieu et de Dieu vers l'homme. Mais elle peut être aussi emportée par le voyageur, le pèlerin, comme un livre, comme un Évangile. Elle est proche du cœur de l'homme qui va. Et lorsqu'il s'arrête et pose devant soi l'icône, la sainte image, il est comme dans un temple, il entre dans le temple intérieur. Prière peinte, peinture consacrée et bénie, l'icône a pour fin d'allumer et de conduire la prière, la méditation. Aussi n'est-il pas nécessaire que celui qui prie la regarde, la contemple. Paradoxalement, l'icône invite à fermer les yeux sur la nuit intérieure, vers la lumière qui éclaire tout homme en ce monde, comme le rappelle Antoine Bloom :

« Les icônes aux murs de nos églises ne sont pas simplement des images ou des peintures : une icône est un signe de la présence réelle. Saint Jean Chrysostome nous conseille, avant de prier, de nous placer devant une icône et de fermer les yeux. Il dit : 'Fermez vos yeux', parce que ce n'est pas en examinant l'icône, en l'utilisant comme une aide visuelle, qu'elle nous soutient dans la prière (...) Peindre une icône, c'est faire acte de prière ».

Le danger, c'est de considérer qu'il y a deux théologies de l'icône : Occident et Orient. L'Église, latine et orientale, professe une seule théologie de l'image, issue d'un concile commun : Nicée II. Le danger serait de confondre l'esprit de l'icône avec l'obligation d'un style, avec un style ; et de distinguer ce qui est de l'ordre de l'icône et ce qui ne l'est pas en fonction de territoires et de nations, en fonction d'un clivage historique marqué par des décisions dogmatiques ou des querelles ecclésiastiques : à ce compte, bien des « icônes » russes, à partir du XVII<sup>e</sup> siècle, appartiennent plus à l'art dit sulpicien qu'à la tradition byzantine. Et l'art roman de Catalogne serait-il étranger à l'esprit de l'icône parce que né en terre catholique et latine ? Non plus que la mode et l'engouement – ces reproductions d'icônes



byzantines aujourd'hui nombreuses dans les églises occidentales –, l'étroitesse de certains iconophiles, et leur penchant à l'anathème, n'aide à penser l'image chrétienne et l'essence de l'image sacrée, liturgique, l'essence de l'icône.

Le principe, l'un des principes, c'est d'être fidèle à la parole, au texte, à la scène, au sens obvie du texte (et non de s'attarder au détail, de surcharger, de prendre le texte pour occasion et prétexte de divertissement, fût-ce d'un pieux divertissement). Et c'est pourquoi le canon byzantin est propice à l'icône. Elle ne s'y réduit pas.

#### LUMIÈRE DU TABOR, LUMIÈRE D'EMMAÛS

Parlerons-nous d'icône universelle ? Parlerons-nous d'icône orientale et d'icône occidentale ?

L'icône peinte, comme toute peinture, est en relation avec le dessin et avec la couleur : peut-être la ligne et le dessin ont-ils pour fonction de dire le sens en relation avec la clarté de la parole sainte ; peut-être la fonction de la couleur est-elle de dire – de traduire – le mystère de cette parole, sa gloire intime, l'ineffable ; et l'un et l'autre – dessin et couleur – se conjuguant comme le dogme et la musique, la sobriété et l'ivresse, la raison et la foi. Mais l'essence de l'art de l'icône, parce qu'elle est d'ordre spirituel, est dans son rapport avec la lumière, non la lumière d'ici-bas, fût-elle la plus vive, mais la lumière surnaturelle. Et c'est ce que signifient l'or et le nimbe dans l'icône orientale, l'or, qui n'est pas une couleur, mais une matière, inaltérable, qui signifie l'éternité. Toutefois, une couleur, dans son rapport avec les autres couleurs, peut signifier la lumière éternelle, la gloire.

C'est en cela que la lumière du Tabor, la lumière de la Transfiguration, peut être prise pour la lumière même de l'icône, dont elle procède, à quoi elle tend et qu'elle signifie. Mais il est bon de remarquer que, souvent, l'amande lumineuse, dans laquelle est figuré le Christ, s'entoure d'un nimbe de nuit.

Si nous parlons d'icône occidentale, c'est toujours en fonction de la lumière surnaturelle. Mais, en ce cas, cette lumière est cachée à nos yeux : elle est sensible au cœur. Elle est cachée comme le Christ fut caché dans l'humanité et la demeure. La lumière de l'icône occidentale est la lumière d'Emmaüs. Et c'est le sens de l'art flamand, le sens de l'art du Nord, des Primitifs à Rembrandt. Cette spiritualité d'un Dieu incarné dans la vie quotidienne, présente, commune, et jusqu'à l'invisibilité, n'est pas moins chrétienne et orthodoxe que la spiritualité qui nous tourne vers la gloire céleste. – Il est vrai que l'icône « occidentale » est menacée par le profane, la profanisation, l'anecdote, le pittoresque, le prosaïsme ; comme l'icône « orientale » risque la mièvrerie, l'« art de Saint-Sulpice ».

Peut-être sont-ce là « deux ailes » pour traverser les apparences du monde ? Et sans doute vaut-il mieux, plutôt que de réserver l'art de l'icône à l'Orient, affirmer que toute icône se définit par son rapport à la lumière divine, la lumière intérieure, et considérer que la lumière du Tabor et la lumière d'Emmaüs, la lumière éblouissante et la lumière cachée, la lumière de Pâques et la lumière de la Nativité, sont les deux voies par lesquelles le cœur s'approche du mystère. Le feu qui brûlait le cœur des disciples sur la route préparait leur regard intérieur à s'ouvrir et à reconnaître le Christ à la fraction du pain : sa présence réelle dans la lumière habituelle.

« On se fait une idole de la vérité même », dit Pascal. On doit en dire autant de l'icône. L'icône mène au-delà. À s'y arrêter, à la changer en chose, même sublime, au lieu de la traverser, on transforme le chemin en mur, en obstacle. Peut-être en chute. Mais il est clair que la connaissance de l'icône, telle qu'elle est connue dans l'Église orthodoxe, est une purification du regard et de l'esprit. Elle est une purification de notre intelligence de l'image et de la représentation. Juste pensée, juste louange, l'orthodoxie de l'icône, sa théologie, peut modifier jusqu'à notre approche

des représentations profanes, la rectifier. Voie mystique, l'icône oriente nos chemins ordinaires.

Je rapproche ici, (deux mots illisibles), les deux termes *limen*, *lumen* ; comme se rapprochent, mais s'opposent *lux* et *lumen* : lumière du monde visible et sensible, lumière invisible.

#### LE VISAGE ET LE REGARD

Peut-être le visage est-il le principe de l'icône. C'est le visage qui est le signe de l'homme, et non seulement son corps et la forme du corps ; c'est le visage qui le distingue de toutes les créatures. Certes, le corps tout entier de l'homme, sa chair, avec le visage, par quoi l'homme est fait à l'image et à la ressemblance de Dieu – son corps, son visage, son être entier, charnel et spirituel –, le corps de l'homme est le temple de Dieu. Et Dieu dans le Christ s'est incarné absolument. Certes, le corps, l'architecture du corps humain, ses mesures, sa structure, ses proportions, dans bien des religions, a servi de modèle au temple ; et la croix latine des églises rappelle la croix et le corps du Christ. Mais nous pouvons considérer le visage comme ce qu'il y a de plus humain et de plus divin dans l'homme.

Et dans le visage, le regard : par quoi nous ne pouvons regarder l'autre sans qu'il nous regarde, autre moi-même ; par quoi nous sommes au bord de l'invisible intérieur, de l'âme, de l'esprit, en présence de la présence mystérieuse. Si les traits du visage du Christ ne sont pas décrits dans l'Évangile, c'est que le visage du Christ était regard et que ce regard ne se regardait pas plus fixement que le soleil : soleil intérieur. Aujourd'hui, si nous cherchons le visage du Christ au sein de notre nuit, si le Christ nous regarde, ce regard de Dieu, cette présence humaine, est en nous comme une parole silencieuse.

Voyant dans la lumière l'essence de l'icône, nous étions en chemin de reconnaître pour essence de l'icône le regard du Christ. Lumière intérieure, regard intérieur : *orient de l'icône*. Icône, *orient de l'image*.

L'icône, dans cette relation au Visage intérieur, s'efface en même temps qu'elle est visible. Elle est analogue au sanctuaire, au temple, à l'échelle de Jacob, passage, dans la nuit du songe, entre ciel et terre, entre terre et ciel. Elle est frontale et elle est verticale. La plus haute beauté, la plus grande beauté lui est nécessaire pour conduire à ce qui est source de la beauté, et qui est au-delà de la beauté. Lumière au-delà du feu, et présence au-delà de toute lumière : « Je suis celui qui suis. » La beauté elle-même évangélise. Elle est rappel et promesse de la vie adamique et de la vie éternelle. Elle est grâce.

*Philocalie* – « amour de la beauté » –, l'icône conduit à la beauté de l'Amour ; Amour dans notre nuit, bénédiction et baume sur nos désarrois et nos plaies. De même, la philosophie, si elle ne s'enferme pas dans ses propres édifices, ses babels d'arguments et d'hypothèses, si elle ne se perd et ne se complaît dans ses dédales, peut conduire à la Sagesse et à la guérison. Comme il est une transcendance de la pensée, il est une transcendance de l'image et de la représentation : c'est toujours passer outre, passer au-delà. Mais nous ne traversons nos limites que si l'Illimité vient à notre aide, et traverse le premier la muraille de notre nuit.

Ajoutons ceci : le regard de l'icône nous regarde au fond des yeux, au fond du cœur. Il nous regarde du fond de notre cœur. Mais aussi le visage des saints sur l'icône, et le visage du Christ lui-même, est le regard qui contemple la gloire de Dieu. Le visage représenté du Christ et des saints peut nous apparaître comme contemplant et reflétant la lumière éternelle. Miroir du soleil donné à contempler aux yeux terrestres. Comment ne pas rappeler ici, en l'appliquant à l'image, ce que dit saint Paul parlant de la connaissance et de la foi ? « Nous connaissons en énigme et comme dans un miroir. Alors nous connaissons comme nous sommes connus. »

## LE TEMPS ET L'ÉTERNEL

L'Incarnation n'est pas seulement Dieu devenu parmi

nous visage et corps, regard. L'Incarnation a lieu dans l'histoire, elle donne sens à l'histoire, et l'Évangile est un récit. Pour nous instruire de Dieu et de nous-mêmes, l'Évangile raconte ce qui s'est accompli, et ce récit donne sens au récit du monde et au récit de notre vie en ce monde. Peut-être l'Occident a-t-il choisi de mettre davantage l'accent sur l'histoire et l'Orient sur l'éternel ? Mais ici se découvre une autre fonction de l'image chrétienne : sa fonction narrative, didactique. Ancienne, la distinction entre les deux fins de l'image chrétienne – le récit et la prière, ou le culte – se trouve ainsi énoncée par saint Grégoire le Grand : « Une chose est d'adorer une peinture, une autre chose d'apprendre par la représentation d'une scène ce qu'il faut adorer. Ce que l'écrit apporte à ceux qui savent lire, la peinture l'apporte aux illettrés qui la regardent puisqu'ils y voient ce qu'ils doivent imiter ; les images sont les lettres de ceux qui sont sans lettres, elles sont la lecture de ceux qui ne savent pas lire, surtout chez les païens. »

Pour les fresques ou les mosaïques, les tapisseries, où sont figurés, de part et d'autre de la nef, les récits de l'Ancien Testament et de l'Évangile, de l'Apocalypse, parlera-t-on encore d'icône ? La place de ces images est moins frontale que latérale. L'histoire du Salut se retrace le long d'un déplacement – par fresques, vitraux, chapiteaux... – et dans un vis-à-vis où l'Ancien et le Nouveau se reflètent l'un en l'autre, dans leur concordance. Le fidèle en marche vers l'autel, la sainte table, est comme accompagné par la procession des siècles, il en fait partie, il la récapitule et traverse le temps jusqu'au seuil de l'éternité : ce pain et ce vin, non pas image, mais réalité surnaturelle.

Il n'est pas invité à faire face aux scènes qu'il longe, il ne s'arrête pas longuement devant elles. Il n'est pas appelé à traverser le regard des saints et du Christ pour entrer vivant dans l'invisible. Il n'est pas incité à la prière mais à la mémoire. Son esprit et son regard sont moins portés à se rassembler en un point qu'à regarder ce qui se joue devant lui comme cela s'est joué pour les acteurs et les témoins du

drame, de l'épisode. Il est requis par ces représentations immobiles, et instruit par elles, ému, enseigné, comme par les représentations du théâtre sacré, ou le passage d'une procession. À l'autel, le sacrement et l'icône : la liturgie ; sur le parvis et les parois de la nef : l'image et le mystère, le jeu liturgique. Et ces images de l'histoire sainte et de la vie du Christ sont hors de portée de la main, soustraites aux lèvres du fidèle, en cela différentes de l'icône vénérée par le contact, le baiser, la flamme d'une veilleuse.

L'opposition de l'image frontale et de l'image latérale est certainement une clef pour distinguer l'image chrétienne de l'icône, de même que l'immobilité ou le mouvement du fidèle par rapport à la représentation. Encore faut-il qu'elle ait quelque souplesse. Le Chemin de croix est comme une suite d'icônes – images à hauteur des yeux, suite narrative faite de haltes, de « stations », et dont chaque moment, chaque tableau, appelle méditation et invocation, contemplation. À une vision centrale, terme ultime, et sortie de l'Histoire – s'il s'agit du Christ de l'Apocalypse et du Jugement, de la Parousie –, le tympan de l'église unit la représentation du temps, le récit, l'assemblée des scènes, les personnages. Et il faudrait ici comparer le retable et l'iconostase, invention gémellaire de l'Orient et de l'Occident. Et constater que l'iconostase orientale, analogue au tympan d'Occident accompagné des statues-colonnes, conjugue la vision frontale (le Christ tout-puissant, l'Éternel) et l'approche latérale (la Vierge et saint Jean, les apôtres, tous les apôtres et disciples jusqu'à nous, qui prenons leur suite, face à l'autel, appelés à la communion). Cette même disposition se retrouverait jusque dans la peinture de réfectoire dont l'exemple est la *Cène* de Léonard : le récit, le drame, d'un bout à l'autre de la table, et l'instant éternel du Christ, son visage face à nous. Chaque homme face à lui, chacun des convives. À la distinction du frontal et du latéral s'ajoute celle de la coupole et du plafond (figuration propice au ciel et aux nuées, aux astres, aux anges, à la fin ou à l'origine des temps), et même le sol : où

sont aussi figures et géométries, labyrinthe. L'homme regarde avec son corps – du moins selon son corps. Une image n'agit pas de la même manière selon qu'elle est dans un livre, au mur d'une chambre, sur l'autel, dans la hauteur d'un édifice ou sa crypte, dans la pénombre ou la lumière, touchée par la lumière ou traversée par elle.

Cette différence d'ordre spatial en indique une autre, essentielle : la différence entre le temps et l'éternel. Or, le cœur de la religion chrétienne est la foi en un Dieu éternel et incarné dans le temps, l'assumant, le rédimant, le réintégrant à son origine édénique, mais enrichi par l'épreuve du temps, marqué par l'expérience de la destruction et de la mort et la victoire sur le temps et la finitude. Par-là, sans doute, se trouve réduite l'opposition entre l'image chrétienne orientale, qui serait seule « icône », et l'image chrétienne occidentale, qui cesserait d'être icône au tournant d'on ne sait exactement quelle date et dans le sillage des querelles dogmatiques.

Mais il faudrait aller plus avant. La représentation dramatique, théâtrale, est une forme de narration, comme peut l'être l'image peinte ou sculptée. L'Évangile est au principe du théâtre chrétien, et les scènes de l'Évangile ne sont pas seulement des « tableaux », ce sont des drames, une action qui se joue. Entre la liturgie et le théâtre sacré s'établit une relation analogue à celle de l'icône contemplative et de l'image narrative. Et, dès le manuscrit, dialoguent le texte et l'image, la scène et le récit, ils collaborent. Au tournant de la Renaissance, le théâtre informe de façon nouvelle la peinture...

Le théâtre, joué ou figuré, serait-il donc étranger à la représentation spirituelle, à la représentation chrétienne ? L'imaginaire et l'imagination n'auraient-ils aucune part dans l'économie du salut ? Une grande réponse fondatrice est celle d'Ignace et des *Exercices spirituels*. C'est à une peinture intérieure, c'est à vivre l'intérieur d'une peinture, c'est au drame de la vie du Christ que le fidèle, le méditant, pour s'éveiller et se réveiller à Dieu, se trouve convié : par

la pratique et la méthode que l'on sait. Il se trouve convié, il se trouve invité, appelé, conduit à trouver sa place dans le drame. Il n'est pas seulement le témoin d'une scène, il en est l'acteur. Il est au cœur de ce qui se joue en lui-même. C'est ainsi que Zachée qui est monté dans l'arbre pour voir passer le Christ sur la route, et qui se cache un peu dans le feuillage, soudain se voit vu et s'entend appeler par Dieu marchant dans la poussière, et Jésus le presse de descendre parce que ce soir il dînera chez lui,

Nous-mêmes, moi-même qui entends ce récit de l'Évangile, où suis-je quand le Christ lève les yeux vers celui qu'il a choisi pour hôte ? Qu'ai-je entendu ? Parole pour aujourd'hui, dans le monde présent. Je ne suis pas l'acteur ou le figurant d'une scène ancienne, imaginaire, il me faut me réveiller à ma vie réelle, à ma vie à vivre. J'ai entendu et regardé, méditer, pour agir, moi-même, et prendre part à toute l'œuvre humaine.

On ne saurait penser l'histoire de l'image occidentale, sacrée ou profane, archaïque ou moderne et contemporaine, sans s'interroger sur la nature de l'icône et sur le rôle de l'« application des sens » et de la « composition de lieu ». L'imaginaire, comme la raison, dialogue avec la foi et avec l'Invisible et l'Inconcevable. Sanctifié, l'imaginaire conduit à la vie sanctifiée. Purifié, il purifie, selon son ordre.



**J**E SAIS AUJOURD'HUI SALUER LA BEAUTÉ. RIMBAUD  
*Le thème de ces pages est le rapport de la beauté du monde et de la beauté de l'œuvre d'art, aujourd'hui. Je propose deux ou trois regards. Il s'agira le plus souvent de peinture et de poésie ; mais, implicitement, on pense à la musique, à l'architecture, à la danse... Et à la beauté interne des choses, à l'ordre. Donc aux mathématiques, à l'astronomie, la science. À la beauté logique.*

*Les voies de la beauté ne sont pas seulement celles du sensible, mais de l'intelligible. Non moins que l'œuvre du peintre, du poète ou du musicien, l'œuvre de l'homme de science, de l'astrophysicien, éclaire et enrichit notre expérience de la beauté – beauté du monde, beauté de l'œuvre humaine.*

*On a coutume de voir appelé à comparaître le sentiment de la beauté devant le philosophe, son tribunal, ses balances, – ses soupçons. Elle apparaît, – elle renverse l'appareil.*

*Elle apparaît comme un ange, comme un amour qui saisit le cœur, soudain, et pour toujours : c'est elle qui montre et révèle que le philosophe est gouverné par la beauté elle-même, comme le mathématicien : « Je cherche la vérité », disent-ils. C'est un autre nom de la beauté. Secrètement la beauté les inspire et guide leurs théorèmes, leurs syllogismes ; elle fonde l'architectonique de la raison.*

RIMBAUD : « Jadis, si je me souviens bien, ma vie était un festin où s'ouvraient tous les cœurs, où tous les vins coulaient.

*Un soir, j'ai assis la Beauté sur mes genoux. – Et je l'ai trouvée amère. – Et je l'ai injuriée.*

*Je me suis armé contre la justice.*

*Je me suis enfui. Ô sorcières, ô misère, ô haine, c'est à vous que mon trésor a été confié ! »*

C'est le début, inoubliable, d'*Une Saison en enfer*. Cela sonne comme un psaume. Qui parle ? Celui qui, hier encore lycéen à Charleville, va quitter l'Europe ? Plutôt que le Rimbaud de l'état-civil, c'est le Rimbaud intérieur. C'est aussi le fils perdu, l'enfant prodigue ; qui se souvient, se relève... Il se souvient de l'innocence dans la maison paternelle : « où s'ouvraient tous les cœurs, où tous les vins coulaient ». Il se rappelle ce festin d'enfance ou de jeunesse et ne sait pas qu'un autre festin saluera son retour, s'il revient.

Et c'est l'homme, c'est Adam, qui parle dans cette première page, ces premiers versets. « Si je me souviens bien » n'est pas une formule machinale : il s'agit de la mémoire mère. Celle qui nous permet d'entrevoir l'origine de l'oubli, la Chute. Celle de saint Augustin dans les *Confessions*. Mémoire de soi, mémoire de Dieu.

A-t-on porté attention, dans cette page extraordinaire, à la présence de la Beauté ? N'est-il pas étrange qu'à l'instant de laisser toute littérature un poète place son itinéraire et son dernier écrit sous le rappel de la Beauté, *injurée* ? Il ne s'agit pas de la beauté des Beaux-Arts, beauté commune, beauté profane. Cette Beauté est la beauté sainte. Trouvée amère, parce que, profanée, par quoi fut-elle remplacée ? Par la magie et le sacrilège, la misère, la haine. C'est à cela que *fut confié*, donné avec foi et confiance, le *trésor* : l'âme, la vie. Ralentissons encore notre lecture. Quel est le « trésor » de Rimbaud ? L'enfance, la poésie ? Est-il possible de reconnaître en ce « trésor » ces richesses qui ne périssent pas, trésor céleste, dont parle l'Évangile, c'est-à-dire, le Christ ?

Contre cela, et préféré : l'envers de la lumière, la lumière renversée, la noire lumière de l'archange révolté, prince des magiciens et des idolâtres, Lucifer, – « Satan », le « cher Satan », à qui Rimbaud, dans cette première page

d'*Une Saison en enfer*, dédie « ces quelques hideux feuillets » de son « carnet de damné ».

Il faut lire Rimbaud dans son rapport avec l'Écriture, l'Évangile. Et dans le rapport de l'œuvre avec elle-même. Alors bien des pages cessent d'être des énigmes. Et l'on voit réapparaître le thème de la Beauté à travers l'œuvre : thème essentiel. Jusqu'à cette phrase : « *Cela s'est passé. Je sais maintenant saluer la beauté* ».

Nous, savons-nous saluer la beauté ? En avons-nous le courage ? Toute une part de l'art moderne est un salut à la beauté, – et la recherche d'un salut par la beauté. On peut dire que l'art non-figuratif – la peinture devenue musique – est une quête de la beauté pure, de la pure beauté, et qu'elle est inséparable d'une quête spirituelle : Malevitch, Kandinsky, Mondrian, Poliakoff, Rothko, chacun à sa manière, sont les témoins de cela. Et tant d'autres avec eux. Beauté recherchée dans le délice et la gloire du sensible, l'harmonie des nombres et des formes, des rythmes, et, au-delà de toute image ou anecdote, dans l'orientation vers l'invisible.

L'insurrection contre la beauté est un autre aspect majeur de l'art moderne, depuis Rimbaud, depuis Lautréamont, et principalement dans la littérature et la peinture.

Que l'œuvre d'art ait pour fin de s'accorder à la beauté du monde, réelle ou idéale, et qu'elle doive être admirable, cela, qui pourrait définir la pensée classique, a peu à peu cessé d'être la règle. La culture moderne est marquée par l'esprit de blasphème et de profanation. Et le crachat à la face de la Beauté est l'une des formes, détournées ou profondes, du sacrilège.

Montrer la part du blasphème et du sacrilège dans une part de l'art moderne n'est pas dans le dessein de condamner ou de mépriser, mais de décrire, de comprendre, de déchiffrer cette part, non dans ses formes mais dans son esprit. Envers implique endroit, et le blasphème n'est pas

séparable de l'adoration ni le sacrilège de la reconnaissance du sacré, du sacrifice, du sacrement. L'erreur est de faire de cette partie le tout et de ce qui est inférieur le souverain. L'erreur est de se tromper de sens. Elle donne au triomphe de la malédiction le sens qu'elle veut qu'on lui donne : malédiction absolue alors qu'elle avoue et crie son désir et son besoin de la bénédiction, de la louange et de l'éloge, sa détresse d'être sans lumière, sans autre lumière que l'éclat des ténèbres. Et si l'on oubliait la dimension profanatrice d'un versant de la culture moderne, on en méconnaîtrait la signification spirituelle. On se priverait aussi de comprendre l'origine et les raisons de la révolte contre la beauté, de son refus, du sarcasme. Pourquoi, dans notre histoire, cet « athéisme de la beauté » ? Et quel lien a-t-il avec l'athéisme religieux ? Rimbaud trouve amère la beauté et l'injure, – pourquoi ?

L'esprit de « démystification » est une autre négation de l'art et de la beauté. Cela va de Dada (et de ses rééditions) aux formes grossières du marxisme. Cela va de la thèse à l'« installation » puérile, de « la critique de l'idéologie » à la célébration des urinoirs et des porte-bouteilles, à la farce. (Mais qu'on regarde un peu l'Urinoir et sa signature : la critique de « l'idéologie de l'art » – chef d'œuvre, musée, artiste... – s'y conjugue au blasphème comme à l'obscénité). Un *souçon*, naguère, porta sur le récit et le personnage, le roman ; un soupçon analogue porte encore sur l'œuvre d'art, sur l'art, sur l'idée même de la beauté. Il agit par l'intimidation intellectuelle et la pratique de la dérision, le commerce. Mais comment n'aurait-on pas proclamé morte la beauté quand « la mort de l'homme », après « la mort de Dieu », servait de refrain ?

Oser « saluer la beauté » contre tout ce qui la nie c'est prendre parti dans le champ de la philosophie et de l'art. C'est entrer dans un « combat spirituel ». La question de la beauté ne se limite pas au plaisir, au goût, à l'exercice de l'art, – à la terre : en son essence, elle est d'ordre métaphysique.

Est-il une manière chrétienne de penser la beauté, de consacrer sa vie à l'art ? Les sucreries et les fadeurs de l'autre siècle, les accablants académismes, les pieuseries, les mornes renouveaux de l'art sacré, tout cela rappelle qu'il ne suffit pas de croire en Dieu pour être Fra Angelico : une grâce particulière, un charisme, est ici nécessaire, – un métier. Et Verlaine écrit *Sagesse*.

Mais le Christ a-t-il évoqué la beauté ? Chacun pense au lys des champs : « *Regardez le lys des champs : il ne sème ni ne moissonne, et pourtant, je vous le dis, le roi Salomon dans toute sa gloire ne fut jamais vêtu comme lui* ». Littéralement, et par le contexte, il s'agit de la Providence, de la confiance en Dieu : Il pourvoira. Il s'agit de se détacher du souci de ce monde. Mais en écoutant le Christ nous regardons le lys des champs et nous le trouvons beau, en effet, et plus royal que Salomon. Dieu l'a tissé, filé. Il est dans la lumière encore du premier jardin. Et ce lys que le Christ évoque et regarde, dont il est le créateur, qu'il fit de cette main qui aujourd'hui le désigne, rayonne au centre de la Création.

C'est l'heure de relire la *Genèse* comme un évangile de la beauté : « *Et Dieu vit que cela était bon* ». Bel et bon. Jusqu'au repos de la contemplation, le septième jour, Shabbat de gloire, paradis éternel, que nous entrevoyons.

Nous entendons le Christ nommer le lys des champs et soudain résonne le *Cantique* de Salomon. Soudain c'est un hymne de beauté qui retentit : « *Que tu es belle, ma bien-aimée – Je suis le lys de la vallée, la rose de Saron* ». Alors chantent les psaumes : adoration du Créateur à travers sa création : « *Louez-le, soleil et lune, louez-le toutes, étoiles splendides. Louez-le, cieus des cieus, océans du ciel !* ». S'élèvent les psaumes du roi David, prophète, poète, musicien, celui qui danse devant l'Arche et qui commence à bâtir le Temple que Salomon, avec Hiram, l'architecte, achèvera. Et ce psaume jailli du cœur de Jonas, dans la nuit de l'abîme, chant et vision du Temple, vision de la

Jérusalem de lumière promise au sein du temps et au-delà du temps, de l'histoire, des enfers de Ninive, comme le salut brille pour Jonas au plus bas et ténébreux du monde où il a chu, de chute en chute.

Telles sont certaines des pages de l'Écriture où trouve à s'appuyer une pensée chrétienne de l'art et de la beauté. De là naît tout ce qui peut se dénommer « théologie de la beauté » : assez vaste pour aller de Suger à saint Bernard, de la verrière illuminée à la pierre nue. Mais l'appui ne vient pas seulement du sens de ces pages bibliques, de leur signification. Il vient de leur beauté même. Prophéties et psaumes, proverbes, histoires et songes, paraboles, récits et lettres : cime de la splendeur. C'est un trésor au moins égal au trésor grec : Homère, Hésiode, et les Tragiques. Par sa forme – sa forme liturgique –, la Bible est paradigme de beauté. La Bible, disait Blake, est « le grand code de l'art ». Et l'hymne de la charité que clame saint Paul n'est pas un traité, une leçon, mais un poème.

La « théologie de la beauté » est toujours moins évidente et sensible dans les doctrines et les concepts que dans les œuvres. En premier lieu dans la liturgie et l'art sacré. En second lieu dans l'art profane.

La liturgie est le passage du ciel à la terre et de la terre au ciel. La beauté est liée à ce passage et c'est dans ce passage que s'effaçant, servante, elle trouve sa royauté et sa gloire. Beauté somptueuse et délicate ou beauté simple comme le pain sur la nappe rude.

L'art religieux est comme le dehors du sanctuaire, le degré qui y mène. Il n'est pas liturgique mais il n'est pas sans recevoir de la liturgie sa lumière et son sens.

L'art profane est à l'art religieux – disons plutôt : l'art spirituel – ce que l'art religieux est à l'art liturgique.

Le bonheur que nous éprouvons devant Bonnard ou Matisse n'est pas seulement gourmandise, allégresse des sens et du cœur, fête terrestre : c'est la mémoire ou le pressentiment d'une autre vie derrière la beauté de celle-ci.

CATHARSIS, DÉLIVRANCE. – Célébrer la beauté du monde et désirer que la beauté de l'art s'ajoute à celle qu'il célèbre, et lui réponde, placer toute beauté dans la lumière de Dieu, comme louange de cette lumière, désir de sa présence : oui... Mais devant l'horreur et la mort ? Devant la monstruosité, le mal ?

La question la plus profonde posée à l'artiste est dans sa rencontre avec l'horreur, la souffrance, la mort.

À quoi bon l'œuvre d'art si elle n'est que baume ou divertissement ? Quelle vanité que la beauté, quelle dérision que tout chef-d'œuvre, puisque la fin est affreuse ? Comment supporter la beauté si elle nous apparaît comme une espèce de mensonge, une dérisoire aumône faite à notre misère, au désespoir ?

Or, loin de nous amener à rejeter l'œuvre de beauté, ce qui est négation de la beauté est aussi ce qui fonde en l'homme la raison de l'œuvre d'art, le service et la célébration de la beauté.

L'œuvre d'art est une réponse à un défi en même temps qu'une prière d'espérance.

Au plus atroce de « l'horreur », la beauté, comme un geste d'amour, comme le sacrifice de soi, témoigne que l'horreur n'est pas souveraine.

Dans les camps de la mort, l'œuvre d'art, le poème, leur mémoire, fut ce qui parfois aidait à vivre, à survivre.

Est-ce par les arguments des amis de Job que le cœur de Job, l'innocent, est retourné ? Est-ce même par la parole de Dieu déployant devant lui les splendeurs et les énergies de la Création ? *Le Livre de Job* est un poème, une tragédie, et s'il répond au cœur broyé de Job, ce cœur qui est en nous, ce cœur qui est nous-même, s'il l'éclaire et l'apaise, ce n'est ni par les raisons humaines ni par le rappel de la beauté du monde – quelle beauté nous consolerait de mourir ? Si le *Livre de Job* répond à notre malheur, c'est parce qu'il dit notre malheur, l'absurdité de notre vie, avec une force et une beauté si grandes qu'elles sont à la mesure des étoiles, –

plus grandes que les étoiles et que notre malheur, notre existence dérisoire, a pris forme dans un poème.

La « terreur de l'Histoire » dont parle Eliade, et où il voit le pire de la condition humaine, a lieu quand la souffrance apparaît privée de tout sens et qu'elle ne trouve à se dire à personne : privée de mémoire, privée de pitié. Je veux citer ici la page liminaire de *Requiem* d'Anna Akhmatova, *En guise de préface* : « Dans les années terribles de la 'Iéjovchtchina'<sup>9</sup>, j'ai passé dix-sept mois à faire la queue devant les prisons de Leningrad. Un jour, quelqu'un a cru m'y reconnaître. Alors, une femme aux lèvres bleuâtres, qui était derrière moi et à qui mon nom ne disait rien, sortit de cette torpeur qui nous était coutumière et me demanda à l'oreille (là-bas, on ne parlait qu'en chuchotant) :

– Et cela, pourriez-vous le décrire ?

Et je répondis :

– Oui, je le peux.

Alors, une espèce de sourire glissa sur ce qui avait été jadis son visage »<sup>10</sup>.

La *Poétique* d'Aristote compte moins pour nous, sans doute, par l'examen qu'elle fait de la représentation – de la *mimesis* – que par ce paradoxe : comment est-il possible d'accepter et d'admirer la représentation de ce que le regard et la pensée ne peuvent soutenir, d'y prendre plaisir, et comment la représentation du mal peut-elle faire du bien ? Oui, comment est-il possible que la tragédie délivre le cœur de l'homme en lui montrant l'horreur, l'irregardable ? Mais cette délivrance, cette *catharsis* – ne s'accomplit pas sans la beauté des formes. C'est la beauté des formes qui délivre, et non la seule représentation du mal. La clef de la catharsis est dans la célébration du deuil, trait universel d'humanité,

---

<sup>9</sup> de Iéjov, le commissaire du peuple à l'intérieur, dont le nom est resté associé aux grandes épurations et déportations.

<sup>10</sup> Anna Akhmatova, *Requiem*, traduit du russe par Paul Valet, Éd. de Minuit.



par quoi la douleur est dite et figurée, admirablement et dignement, et dans la lumière de la compassion, représentée pour les vivants et la mémoire. La beauté d'une forme qui dit le malheur de l'homme est reconnaissance de son humaine dignité, contre ce malheur même et contre sa figuration ; elle dit, cette forme mémorable, que ce malheur ou cette insignifiance de l'homme, sont dignes de mémoire. Elle dit que l'homme passe infiniment sa défaite visible, et d'abord, parce que cette parole même ou cette image, cette pensée, qui la porte, est le contraire de la défaite. Elle le dit contre les dieux ? Elle dit l'homme plus divin que les dieux parce que plus riche en pitié et capable d'une beauté qu'ignore le monde inhumain.

À la catharsis de la Tragédie, à cette clarté d'Aristote, la chrétienté ajoute une autre profondeur.

La représentation du Christ crucifié nous place devant une double contradiction. Voici l'image de l'horreur absolue et cependant, pour un chrétien, la mort du Christ est inséparable de la Résurrection. Et cette image montre l'horrible et cependant elle est admirable : même au Retable d'Issenheim.

La beauté d'une *Crucifixion* – ou des *Otages* de Fautrier comme celle des charniers de Zoran Music – n'est pas un voile jeté sur l'horreur, une espèce d'oubli, un sommeil qui rêve. C'est quelque chose comme un geste de piété et un acte d'espérance. C'est un franchissement du réel par la vérité. Cette vérité qui se découvre à l'espérance. Cette vérité qui brille dans la pénombre de la foi.

« CETTE IMMENSE CHARITÉ DU BEAU ». – Bachelard a célébré Monet. Non seulement le peintre mais le jardinier. « ... Dans tous les actes de sa vie, écrit-il, dans tous les efforts de son art, Claude Monet fut un serviteur et un guide des forces de beauté qui mènent le monde ». Et ceci n'est pas moins admirable : « Claude Monet aurait compris cette immense charité du beau, cet encouragement donné par l'homme à tout ce qui tend au beau, lui qui toute sa vie a su

augmenter la beauté de tout ce qui tombait sous son regard. »... *Cette immense charité du beau.* Qui était donc ce philosophe, ce cœur profond, ce cœur lumineux, ce cœur aimant, pour savoir cela, nous l'apprendre ? Depuis que je l'ai entendue, c'est une parole qui ne cesse de retentir en moi et de m'éclairer.

Deux peintres sont mes amis. L'un entre chaque jour plus profond dans la suavité, le paradis. Le chœur lumineux des anges. L'autre peint ferrailles et fleurs délabrées, rouilles, visages que l'âge dévore. Beauté de louange et beauté de compassion.

L'un a pour frère secret Fra Angelico, pour demeure spirituelle, intime, le couvent Saint-Marc. L'autre, peut-être, par son amour de la chose sans gloire, sa compassion, a pour frère François d'Assise. Par son amour de la pauvreté des choses pauvres, appauvries.

Beauté d'admiration et beauté de pitié. Beauté qui s'élève et beauté qui se penche. Beauté qui relève ce qui penche et qui descend vers l'affligé. Beauté de gloire et beauté d'humilité.

Même la chose déchue a sa beauté, sa présence. L'image de la chose irregardable ou qui vous broie le cœur, peut, si elle provient d'un certain cœur et d'un certain regard, sauver le monde de sa misère. Le sauver en attente du salut véritable. C'est un appel à la miséricorde de Dieu, miséricorde éternelle. La miséricorde du poète et du peintre envers la chose, la créature, disgraciée, est grâce, appel incessant à la grâce. Est-ce que Dieu ne peut l'entendre comme nous l'entendons ? Il l'entend, il l'entendra, et nous serons vêtus comme les lys des champs, dans une gloire plus vive que celle de Salomon, pour le temps guéri de la mort.

Combien d'artistes, aujourd'hui même, inconnus du monde, ignorés, dans leur atelier étroit, pauvres, chaque matin, chaque jour, œuvrent le cœur tourné vers la lumière intérieure ? Leur atelier, dont le monde peut-être ne saura jamais rien, est la cellule des contemplatifs. La charité,

*l'immense charité du beau*, il n'est même pas nécessaire qu'elle soit visible, sensible, connue, pour nous sauver : de même que la prière peut n'être entendue que par Dieu seul, – elle agit surnaturellement. L'artisan de beauté, le serviteur de la beauté, un mystique ? Oui, je crois cela. Tout acte voué à l'amour de la beauté, même le plus humble, le plus maladroit, s'oppose à l'accumulation de nos crimes et de nos saccages et peut-être mystérieusement la compense, témoigne contre elle, appelle la beauté de la demeure de Dieu, sa grâce.

La charité de la splendeur divine.



### 3. NATURE ET PEINTURE, DESSIN



## BYZANCE, L'ITALIE, L'EUROPE

**B** *L'Italie et Byzance* n'a pas l'élégance des livres qu'André Chastel eut le temps de parfaire : ce sont, transcrits, les cours qu'il professa au Collège de France, en 1978 et 1979, sur la réaction de l'Italie à Byzance du XIII<sup>e</sup> siècle à la chute de Constantinople. Thème dont il s'occupa jusqu'à sa mort, en 1990.

Les idées-maîtresses de l'ouvrage sont simples : on ne saurait comprendre l'art italien en méconnaissant ses liens avec l'art de Byzance et ces liens sont de l'ordre de l'influence reçue ou de la contradiction ; d'autre part, l'histoire de cette époque a laissé dans l'art religieux des indices qui ne se trouvent qu'en lui.

Sur ces principes s'élève la somme érudite. Et ce n'est pas l'Italie qui s'entretient avec Byzance, mais Florence et Rome, Sienna, Venise – qui deviendra une autre Byzance, après la chute de Constantinople ; comme Florence une seconde Athènes. De même, ville de Constantin, nouvelle Rome, Byzance est-elle diverse : grecque, chrétienne, ottomane enfin : l'empire ottoman héritant, à travers la cité conquise, l'antiquité grecque et romaine, Platon et Aristote, Virgile. Ce dialogue et ce conflit des peuples et des cultures forment l'histoire, son spectre.

Chemin faisant, nous retrouvons l'auteur de *Fables, Formes, Figures*. Nous le retrouvons, par exemple, dans le rappel qu'il fait de la Légende de l'Invention de la Croix par sainte Hélène – thème des fresques d'Arezzo –, et de celle de la Reine de Saba : Légendes qui s'entrelacent en Italie comme elles s'entrelaçaient à Byzance : Hélène y apparaissant telle une autre reine de Saba, qui, devant Salomon, avait reconnu dans une poutre servant de passerelle la Croix future et s'était refusée à fouler ce bois sacré, sibylle, prophétesse prosternée devant le Sauveur.

Historien, et l'un des plus savants connaisseurs de l'art italien, André Chastel était, par-dessus tout, un *humaniste*. À travers les relations de l'art byzantin et de l'art italien, c'est de l'homme occidental qu'il s'agit ici, de la chrétienté séparée en chrétienté latine et en chrétienté grecque, entre l'Église de Rome et l'Église d'Orient, et de leurs efforts renouvelés et vains pour mettre fin au schisme et accomplir l'Union.

Et c'est aussi du destin de l'Europe qu'il s'agit : Chastel, aux dernières lignes, le dit explicitement. Nous les lisons pensant au Kosovo. « (...) Déjà se posait la question essentielle de savoir qu'est-ce que l'Europe et comment peut-elle naître ? »

Une conséquence de la chute de Constantinople fut la constitution de Moscou en « troisième Rome ». Le chapitre initial du livre ne parle pas d'abord de Ravenne et de Giotto, de Sainte-Sophie et de Saint-Pierre de Rome, de l'iconostase et du retable ou de la *pala* mais de Matisse et de Kandinsky. Notre histoire est indivisible. Discerner, grâce à l'historien, la présence et la persistance de l'icône dans la peinture italienne rappelle au-delà de toute division des Églises leur unité spirituelle.

**R**AYONNEMENT DE BYZANCE  
Le deuxième volume des *Grandes saisons de l'art chrétien* est consacré à Byzance, à son rayonnement. Ce rayonnement ne s'étend pas aux seules terres grecque et slave, caucasienne ; il a touché l'Occident, de l'Italie à la Scandinavie ; touché l'Égypte, l'Afrique ; influencé le monde perse et le monde arabe, la Turquie, l'Islam... Le premier intérêt de cet ouvrage est de montrer par l'image et l'analyse que « les limites territoriales de ce monde » – le monde byzantin – « dépassent de loin les frontières de l'empire. » Chemin faisant, le lecteur s'informe de la culture byzantine, de son histoire, de sa théologie, sa liturgie. Le



livre rappelle aussi, d'un mot, ce que reçurent de l'esthétique byzantine Kandinsky, Malevitch, Chagall, Matisse... Mais l'art byzantin ne se réduit pas aux fresques et aux mosaïques, – à l'image. Un tiers du volume évoque l'architecture. Malgré la liberté des choix et des perspectives que se donnèrent les auteurs pour approcher un monde si vaste et si complexe, l'ouvrage revêt l'apparence d'une encyclopédie.

## HANS BELTING, *IMAGE ET CULTE*

Des images religieuses, des images sacrées, est-ce le théologien qui parlera le plus justement ou l'historien d'art ? Est-ce l'historien des religions ? Hans Belting – on retrouverait ici Malraux – fait une distinction entre le temps où, dans la chrétienté, l'image était de l'ordre de la relation au sacré, liée au culte, et le temps où l'image, au tournant de la Renaissance, entre dans le champ de l'art. Pour aborder l'histoire de l'image chrétienne, il fait appel largement à l'icône. « Dépouillée de la vision romantique qui reste celle des amoureux de l'icône, dit-il, ce nouvel éclairage permet de reconnaître son rôle réel dans l'histoire de l'image européenne. » Par cette approche, la différence entre l'image religieuse occidentale et l'icône tend à se réduire ou à se dissoudre. Ainsi Belting parle-t-il « d'icône italienne ». On le sait, des échanges entre l'Italie et l'Orient chrétien eurent lieu en Italie médiévale ; mais le clivage entre l'icône orientale et l'image chrétienne occidentale, au Moyen Age, peut être mis en question. Ce livre est d'une grande importance pour notre connaissance de l'histoire des images, de la nature et de la fonction de l'image, du rapport de l'image avec le spirituel et les formes de la vie religieuse. Son iconographie ne vise pas à émerveiller – les reproductions en noir sont beaucoup plus nombreuses que les illustrations en couleurs – mais à accompagner le propos, très dense, et à nous instruire.

L'ouvrage s'achève par un choix, précieux, de textes relatifs aux rapports de l'image et du divin : des premiers siècles à la Réforme et à la Contre-Réforme.

## ÉLOGE DU LUTRIN

É Quand je vois le visage de Jean Collet, je pense au visage de mon grand-père maternel qui était plombier-zingueur à Petite-Synthe, près de Dunkerque, et dont l'atelier, la forge et son soufflet, l'enclume, l'établi, toutes les choses qu'il réparait ou fabriquait, de la nochère au filtre, du coq de clocher à la poignée d'arc, émerveillait mon enfance. J'ai de grands souvenirs des tôles et de leurs plis, de leur bruit d'orage quand on les remuait dans le couloir du magasin, de buses, de plomb et d'étain, de fers à souder, d'équerre et de compas pour des cercles tracés sur le gris du métal, de la meule aux étincelles. Je me suis souvent dit que si ma vie avait pris un autre chemin, j'aurais aimé creuser des sabots. Et j'envie à Jean Collet d'être un artisan du bois. Menuisier qui d'abord, jeune homme, voulait devenir charpentier mais fut jugé trop frêle, trop menu. À lui donc ce métier où l'esprit de finesse et de géométrie s'unissent comme les lames du lutrin. Il fut pourtant charpentier de marine et vit le monde comme on tient une boule. Après cela, il fréquenta les Compagnons et reçut d'eux la science de l'escalier. L'anneau de Moebius ne me fascine pas moins que l'anneau de Saturne. Passer du dehors au dedans, passer du dedans au dehors sans jamais changer de trottoir, sans savoir qu'on franchit la ligne de l'horizon, invisible, insensible – ; il n'y a pas d'horizon, il n'y a plus ni endroit ni envers, tu vas vers le lieu d'où tu viens, tu es ici mais tu es là-bas – ; quel prodige ! Vivre en un lieu sans avers ni revers, tout d'une pièce, identique en son changement, serpent ouroboros, dédale qui est une plaine en même temps qu'une torsade, quelle aventure, quelle expérience

d'éternité ! Le labyrinthe et l'entrelacs me font rêver. Et cet objet dont Jean Collet pourrait faire son emblème : le lutrin.

Jean ! je recopie pour toi cette page où Norge évoque « un Mallarmé de Flandre qui anime son azur dans le bois », Max Elskamp, en préface aux *Six chansons de pauvre homme*, petit livre introuvable. Voici : « Max Elskamp qui aimait la taille des incunables et l'écriture chinoise nous vient de ce temps, de ces lieux où le geste artisanal devait accomplir la figure d'un texte. Il habillait lui-même ses vers de lettrines et d'ornements qu'il creusait dans le buis, le poirier. Parfois il sculptait tout un poème. C'est ainsi que les mots de Max ont appris un poids, un contour, une saveur qui se souviennent des sèves fruitières. La plume court bien vite et les phrases de plume ont des caprices que la gouge refuse. Un mot cerné dans la tablette veut un effort, une fermeté où son pouvoir s'élabore avec ferveur. Il faut scruter et le verbe devient une matière ». Entre la gouge et la plume, entre la page et la planche, entre la lettre et le bois : le lutrin, que les uns disent porte-coran et les autres portemissel, qui existait au XIII<sup>e</sup> siècle, et dont le nom vient du latin populaire *lectrinum* par le bas-latin *lectrum* et *lectorium* issus du latin classique *legere* : lire, *lectrinum* : pupitre. Pour fabriquer ce chevalet, cet « X » où reposera le livre ouvert, il suffit d'une planche et d'un ciseau, d'une scie, d'un maillet. Presque toute clivée, incisée sur les deux faces, entaillée jusqu'à ce que se produise un léger déclic, une cassure, une déhiscence, la planche se divisera sans se séparer d'elle-même, les deux volets liés comme les maillons d'une chaîne. Ni clou ni colle ni cheville ni charnière aucune. Le mince bloc s'est déplié, le mince bloc a déplié ses ailes. Mains jointes, mains dont les doigts se croisent, mains ouvertes comme celles qui donnent à la colombe son envol, table qui s'entrouvre comme le livre qu'elle accueille, autel, le lutrin semble consacré au Livre saint. Et ce n'est pas seulement l'alliance du tour de main et de la pensée. C'est l'analogie qu'il offre avec tout ce qui en

nous est double et inséparable, uni. L'enseignement de Jean Collet commence par l'exercice du lutrin.

Après cette méditation pratique des principes, la voie s'ouvre à d'autres merveilles : l'escalier, par exemple. L'escalier qui s'enroule et se tient à soi-même, s'appuyant du bout des doigts et de l'orteil, à peine, dans un mouvement comparable à celui du discobole. Volée de marches, volée de cloches ! Éventail pour atteindre le dernier clocheton de Babel, l'étoile prise dans la meurtrière, le nuage plus léger qu'un papillon. L'escalier qui commence au tabouret, à l'escabeau, qui marie la marche à l'échelon, la vrille à l'échelle, la coquille à l'aile. Et celui-ci, l'un des plus rares, qui, jadis, dans une tour, un donjon, au temps du danger médiéval, remonté le soir à la manivelle comme le volet de nos boutiques, se changeait soudain en mur, en paroi hermétique, à l'étonnement des voleurs, leur déconfiture. Pont-levis devenu coffre-fort. J'ai vu cet engin réinventé par un élève à partir du problème posé, seul souvenir de la chose. Je pense que si l'on demandait à Jean le mécanisme de la caverne d'Ali-Baba ou le secret du cheval volant d'Aladin, voire la lampe qui fait apparaître le génie pour peu qu'on la frotte, il ne lui faudrait qu'une semaine, là-bas, dans le Morbihan où il a construit sa maison, de pied en cap, comme Noé, autre charpentier, il ne lui faudrait qu'une petite semaine pour nous en apporter, sur le papier Japon nacré, le dessin, la méthode.

**Q**U'EST-CE QU'UN DESSIN ?

**Q**U'EST-CE QU'UN PORTRAIT ?

Il y a là Rembrandt et Nicolas Maes, Arent de Gelder, Van den Eekhoud, si proches de lui. Il y a Ruysdael, les Van Ostade, Cornelis Dusart, Bril, Van Goyen, Bol, Saenredam, Vroom... Il y a l'horizon de ce pays-là, la barque et le voilier, le champ et le hameau en bord de mer, l'hiver de glace et de neige, les arbres, la vie, le buveur de

bière et le fumeur de pipe, des fleurs, des insectes, des coquillages, peu d'Italie, malgré Anvers et le voyage des artistes à Rome ; presque toujours quelque chose de l'esprit des Pays-Bas, du Nord. Il y a là, rare, sur un papier bleu sans doute vénitien, un paysage de Bruegel ; et ces dessins qu'on lui avait attribués : « naer het leven », « sur le vif », « d'après nature », mais qui sont de Savery. Et parmi ces crayons, ces encres, une peinture à l'huile sur papier, une grisaille, de Cornelis Bega : une femme dans une pénombre, assise, au vaste vêtement...

L'exposition invite à s'interroger sur ce qui est le propre du dessin. Sauf à décider avec Alain que le dessin par excellence est l'art de la ligne pure, sans ombre ni modelé, sans matière, (John Flaxman, néo-classique, serait donc le dessinateur idéal), le dessin se dérobe à la définition. Est-ce dans le trait qu'est son essence tandis que la tache et l'étendue de la couleur appartiendraient à la peinture ? Mais le pastel, ou la sanguine, est dessin plutôt que peinture et les hachures deviennent surface. Ce n'est pas non plus la couleur, opposée au noir et blanc, qui fait la différence : sinon, Guernica serait autre chose qu'une peinture ; et le papier coloré, teinté, servant de fond, ajoute la couleur au noir du crayon. Rehaussé, le dessin reste dessin.

Est-ce le format ? Est-ce la nature du médium qu'il faut prendre en compte, l'huile opposée à l'encre ? Le lavis est peinture, comme l'aquarelle, et la peinture chinoise. Le support ? Bois ou toile pour la peinture, parchemin ou papier pour le dessin... On peint sur papier, on dessine sur le mur, on dessine d'une flamme ou d'une lueur sur un film. Est-ce le geste ? L'outil, dur ou flexible, pointe ou poil ? Le pinceau dessine, Pollock invente le dripping, par quoi le fil de peinture se fait sédiment, surface.

Si l'on devait continuer ce jeu de questions, on chercherait du côté de l'intention de l'artiste, de l'esquisse et du projet, de la préparation, du « dessein », de l'achevé et de l'inachevé. On se dirait alors que bien des peintures sont accomplies par leur inachèvement, leur suspens, et que bien

des dessins sont minutieux et trouvent en eux-mêmes leur fin. Peut-être, pour saisir l'essence du dessin, verrait-on un début de réponse dans le lien du dessin et du temps ; ou mieux encore dans le « principe d'économie » : donner le plus possible avec le moins de moyens.

Reste, essentiel, le bonheur et le plaisir que donne cette exposition, « de Bruegel à Rembrandt » ; ou cette autre, au château de Chantilly, d'une centaine de dessins des Clouet ou de leur école, leur atelier : c'est le temps de François I<sup>er</sup> et de Catherine de Médicis, de Joachim du Bellay, de Marot, d'Érasme, de la Saint-Barthélemy, de Léonard à Amboise...

De page en page, ou plutôt d'une feuille à l'autre, toute une cour un peu mélancolique, songeuse, velours et perles, cols, collerettes, toque et barbe fine, linge de neige, plume légère, iris bleu d'un regard, sanguine et pierre noire, rehauts de gouache, l'élégance, gentilshommes et dames, des princes de l'Église, quelques enfants ; et ces crayons sont des tableaux. Pourquoi sur feuille, cette galerie, et non sur panneau, rangée dans une boîte ? On l'emporte en voyage. Est-ce le côté léger, friable, modeste du crayon ? L'aspect de notes prises en passant, pour un croquis ? Ces portraits n'ont pas l'intemporalité, l'espèce d'éternité, que donne la peinture. Ils n'en sont que plus présents. L'éphémère est l'or du temps.

L'exposition de Chantilly relance l'interrogation sur l'essence du dessin, sa diversité et son unité ; sur l'œuvre achevée ; elle fait naître une autre question : devant ces portraits anciens, réunis ou suscités, commandés, par une reine venue d'Italie, d'où vient le sentiment d'un art essentiellement « français » ? Ou celle-ci : qu'est-ce qu'un portrait ? Il semble que Catherine de Médicis, d'un portrait, attendait autre chose qu'un aide-mémoire, un document. Autre chose que la ressemblance.

## ENTRE LA TRACE ET L' AVENTURE, LE DESSIN

L'École des Beaux-Arts consacre au dessin deux expositions : « Le dessin en France au XVII<sup>e</sup> dans les collections de l'École des Beaux-Arts », et « Dessins en cours... aujourd'hui à l'École. » Juxtaposition née d'un lieu qui réunit conservation et enseignement.

Ce qui frappe d'abord dans les travaux d'élèves, c'est l'extrême ouverture de l'enseignement actuel : jusqu'au point où il est difficile de reconnaître, en tel objet, l'art du dessin (mais cet art est si divers !). Rien « d'académique », certes, même si le nu académique (mais moderne) est ici aussi légitime que le dessin animé, le dessin d'humour, le dessin décoratif, abstrait, « automatique », le genre de la « bande dessinée », la manière enfantine... Ce qui étonne, d'autre part, c'est la sagesse du propos, sa modération, même dans la fantaisie... Michaux est cité en exergue du catalogue, mais où seraient les Michaux en germe ? L'esprit qui domine nombre d'exercices est celui du « presque rien », de l'infime, du minime, d'un certain dérisoire...

Un vaste escalier conduit au XVII<sup>e</sup>. On passerait là des heures. Le profane découvrira beaucoup d'artistes qu'il ignore : Dughet, François, Jean de Saint-Igny, Pérelle... D'autres sont plus connus : Vouet, Le Sueur, Le Brun... Lorsqu'on a tout regardé, c'est vers Poussin, le maître des scènes et des personnages, et vers Claude Gellée, dit Le Lorrain, maître des arbres et des eaux, que l'on revient ; et c'est devant Claude que je m'arrête. Devant ses paysages, qui sont des paysages rêvés. Pourtant, sur l'une des feuilles, préparatoire à un tableau, on voit la géométrie initiale, le tracé rouge des diagonales, l'étoile des lignes pour l'édifice des feuillages, la composition. Dessin ? On aimerait dire : « peinture à l'encre ». *Le débarquement d'Énée au Latium*, plume et lavis brun, rehauts de blanc et de rose, lumière sur la mer, splendeur de l'horizon, tremblement du jour, a quitté le dessin pour l'aquarelle, le tableau.

Juste avant de sortir, près de la porte, un court film vidéo montre une séance de dessin dans un amphithéâtre.

Deux modèles, nus, très blancs, et dans des poses telles qu'on dirait d'abord des statues, des moulages. Plus haut, sur une galerie bordée d'une surface noire, les élèves. La main tient la craie, dessine, sans que l'élève regarde la paroi, le tableau, ni le dessin qui se forme ; ou à peine ; il observe le modèle ; la vue guide la main, qui va seule, et fait apparaître, blanc sur noir, ce qui est vu, conçu, pensé. Cela est si beau, si vif, si grave et si léger, qu'on aimerait dessiner ces jeunes visages, ces attitudes de ceux et celles qui dessinent, actifs, attentifs comme des chasseurs, des chirurgiens, des danseurs.

**A**NTOINE BOURDELLE LE SCULPTEUR ET SES ÉMULES  
Antoine Bourdelle (1861-1929), élève de Rodin, enseigna vingt ans à la Grande Chaumière, le célèbre atelier parisien. L'exposition rapproche le maître et trois de ses élèves qui ne s'y côtoyèrent pas : Giacometti, Germaine Richier et Gut Freund, tchèque, dont la sculpture unit la véhémence des formes à une austérité cubiste. Cette véhémence, ce tourment peuvent rappeler un certain aspect de Bourdelle. Mais l'exposition met plutôt en lumière l'invention de chaque élève à partir de l'enseignement reçu, et la découverte de soi, à quoi se reconnaît le meilleur d'un maître. « La sculpture n'est que 'dessin' », disait Bourdelle. À ces dessins de sculpteurs, une belle place est donnée.

**L**A RÈGLE ET L'ÉMOTION :  
UNE PROMENADE PHILOSOPHIQUE  
À L'Isle-sur-la-Sorgue, l'exposition qui s'intitule *La règle et l'émotion* a pour thème et pour exergue une pensée de Braque : « J'aime la règle qui corrige l'émotion. J'aime l'émotion qui corrige la règle. » Entre deux salles, dans la



châsse d'une vitrine, Braque est présent par la maquette d'un vitrail : un oiseau blanc, un arbre qui peut être une vigne, et la couleur pourpre, violette, de la vigne et du raisin, du vin. L'oiseau blanc est celui des *Ateliers*, le ciel pourpre où il vole, immobile, la vigne obscure de notre cœur.

L'exposition est bâtie sur l'idée que l'art est pris dans le jeu et l'entrelacs de ces contraires : l'émotion, la règle. Ou pour dire autrement la même chose : le cœur et la raison, l'inspiration et le calcul, le classique et le romantique. Pourquoi, chez Braque, cette opposition cesse-t-elle d'être banale ? C'est qu'il s'agit d'une confiance que l'ouvrier se fait en cours de travail, au sein du travail, dans la lumière et la pénombre du travail. C'est écrit dans l'atelier, quand il regarde sa toile, achevée, inachevée, et ne sait qu'en penser, la regarde, avant de la retourner vers le mur pour qu'elle mûrisse, oubliée, et qu'il repense à tout ce chemin de sa vie, pour devenir peintre. Et que sait-il de la peinture ? Alors il écrit sur le premier papier venu quelques mots ; l'ensemble formera ce qu'on voudra bien appeler des Carnets.

Si cette parole de Braque nous éclaire, si cette vieille pensée nous paraît neuve, ce n'est pas seulement à cause de l'expérience dont elle témoigne et qu'elle résume, c'est à cause de ce verbe qui n'attire pas d'abord l'attention : « J'aime... » Braque aime la règle, il aime l'émotion, il aime en lui le dialogue et le débat du jour et de la nuit, savoir et ne pas savoir, ce qu'est l'heureuse folie de peindre. Et c'est que la balance entre les termes n'est pas égale : l'émotion dit le dernier mot.

Les œuvres choisies datent du début du siècle comme de cette année et le choix ne prétend pas former un panorama. Il est vain de se demander pourquoi Deyrolle ne figure pas entre Jacobsen et Mortensen, proche de Poliakoff et de Vasarely. Pourquoi plusieurs Morellet, mais pas un Guitet, un Dewasne, un Magnelli.

On va d'une œuvre à l'autre et l'on réfléchit à la règle, à l'émotion. Promenade philosophique. L'exposition a-t-elle donné à la notion de « règle » assez de jeu ? Une telle place

à l'abstraction géométrique et si peu à l'abstraction lyrique, à la figuration ! On dirait que la « règle », ici, est avant tout celle de l'architecte, accompagnée du compas et de l'équerre. On dirait que la règle est seulement celle des figures géométriques élémentaires. Mais la forme des nuages et le jeu des vents sont-ils sans loi, la passion sans rythme, le chaos sans ordre ? Le rêve est-il sans syntaxe ?

Et comment parler de règle dans une œuvre non-figurative quand rien ne permet d'y opposer ce qui serait une exception, une transgression ? Si tout est permis, si tout est possible, si le carré bleu vaut le triangle jaune, si rien n'est erreur ni faute, de quelle règle parler ? Si rien n'est faux, quoi de juste ? Est-ce en définitive l'émotion qui édicte la règle ? La grande règle est-elle de plaire ? La fin de l'art est-elle délectation ? Et s'agit-il de règle commune, invariable, naturelle, ou de la règle que l'artiste invente à mesure qu'il travaille et dont il s'affranchit ?

Dans une salle peu éclairée parce qu'on y montre des dessins, je me suis arrêté devant un dessin d'Auguste Herbin, préparatoire à une toile. Une chose toute modeste, une chose d'artisan. Des chiffres, des cotes, des quadrilatères, des cercles, des triangles, au crayon noir et au fusain, aux crayons de couleur. Sur chaque surface délimitée, l'indication de la couleur future, au crayon gris. Dans certaines cases, les lettres du nom LOUIS CARRE. C'est donc ainsi qu'il arrivait à Herbin de travailler, de concevoir, d'imaginer. Après viendrait le chant, l'effusion de la couleur. Ce mystère qui fait qu'une peinture d'Herbin, cette géométrie, est une œuvre qui nous touche et rayonne.

Et pourquoi cette peinture de Pincemin, trois bandes de couleur verticales, et d'inégale largeur, telle qu'une vieille porte, est-elle un salut à la beauté, par quelle grâce ?

**P**INCEMIN : « LA PEINTURE COMME LIEU DE VOLUPTÉ »  
Un Saint-Christophe de gravure médiévale, populaire, mais géante, portée à la dimension d'une grande toile, le saint s'aidant d'une branche feuillue, d'un arbre entier, pour traverser le fleuve avec l'Enfant sur son épaule ; ou ce détail d'une fresque romane, d'une enluminure, figurant les jours de la Genèse, – ces *copies*, ces emprunts, lorsqu'ils sont l'œuvre de Pincemin, comment se fait-il qu'ils soient à ce point délectables ? C'est qu'il s'agit de peinture, avant toute chose, et que Pincemin est peintre comme on l'est rarement. Et c'est pour cette raison que toutes les peintures de cette rétrospective nous touchent : œuvres abstraites ou figuratives, carreaux ou nuages, cercles, bandes parallèles ou non, verticales, horizontales ; arbres et feuilles immenses ; petit format, grande toile... Toujours le seul bonheur de peindre, le plaisir.

Cela tient vu de loin, quand la peinture est grande, murale, monumentale et, de près, cela chante et murmure, comme dans les peintures petites : grâce à une subtilité de chant d'oiseau dans les bordures et les marges, à telle nuance qu'on dirait accidentelle, un presque rien qui fait le charme, et, par exemple, dans la rigueur d'un quadrillage, l'ascèse de l'angle droit, grâce à la délicieuse et délicate discordance d'un jeu de lignes, d'un tracé, – finesse dans la géométrie. Savante saveur.

Dans le livre qui accompagne l'exposition, Pincemin, avec sérieux et drôlerie, dit son chemin. C'est un autodidacte. Il fut un écolier désinvolte, devint ouvrier tourneur, lut quelques livres, découvrit le Louvre, découvrit les modernes et Boulez, les expressionnistes abstraits américains, et voyant Franz Kline se dit à peu près : « Si c'est de la peinture, je suis sûr de pouvoir en faire autant. » Il s'exerça à la gravure – « Je puis dire que j'ai appris à peindre en faisant de la gravure, et à renouveler un matériel iconographique contenu dans l'image... » Il croisa un moment le groupe Support-Surface. Ces peintres décomposaient, analysaient, la peinture et l'acte de peindre

en éléments, en atomes : la toile, la toile libre, le châssis, l'outil, l'empreinte, la couleur sur la toile, une seule couleur étendue... Cet alphabet de l'art de peindre, voire ces bâtons qui à l'école maternelle précèdent l'écriture et la rédaction, l'art d'écrire, on sait que cela conduisit quelques-uns de ces jeunes déconstructeurs à retrouver la peinture, son langage et son passé, son chant, l'amour pur et simple de la peinture.

« Je ne saurais, dit Pincemin, me passer de la peinture comme lieu de volupté. »

**A** L'HOMME DU COMMUN LA TIMBALE      JEAN DUBUFFET  
Dans *Biographie au pas de course*, écrit comme d'un trait, peu de temps avant sa mort, Jean Dubuffet, parlant du jeune homme de vingt ans qui se cherchait encore, écrit : « Dans mon entourage on me croyait destiné à devenir un écrivain plutôt qu'un peintre. » Il devint l'un et l'autre. Quand on fit un choix de ses écrits, vers 1963, il lui donna ce titre magnifique : *L'homme du commun à l'ouvrage*, – non le *génie*, mais l'homme ordinaire, tout homme ; non l'*œuvre*, mais, simplement, l'ouvrage, et le plaisir. « Ce n'est pas des hommes qui sont grands, écrit-il. C'est l'homme qui est grand. Ce n'est pas d'être homme d'exception qui est merveilleux. C'est d'être un homme. »

Ce livre, qui ne fut pas conçu pour être un livre, on ne se lasse pas de le reprendre. Dubuffet y parle de l'art, du sien, de l'Art brut, – expression si forte, ou devenue si familière, qu'on n'y ressent plus l'antithèse (l'oxymore), la provocation. Il s'y insurge contre les musées, la culture – « asphyxiante culture », la beauté, les intellectuels, et même contre la pensée. On perdrait son temps et son encre à discuter ces vues, et ces paradoxes, ces contradictions, dont il avait conscience.

*L'homme du commun...* réveille et revigore, décape. Et nous instruit : rien de plus clair, par exemple, que la façon dont Dubuffet expose la technique de la lithographie. Mais,

surtout, le livre allume en chacun cette question : « Ce que j'aime – cette peinture, ce livre, est-ce que je l'aime vraiment ? Est-ce bien moi qui l'aime ? Ou n'est-ce en moi qu'habitude, pli de l'école, mode ? » Par d'autres chemins, on rencontre là l'esprit du taoïsme, du zen.

Dubuffet se moque du « bel écrire » comme du bien-peindre. Mais comme il sait lire, cet ami, ce lecteur, de Céline et de Paulhan, de Ponge ! Quel goût du mot a l'inventeur du mot Hourloupe, ou de *Coucou Bazar*, *Jardin d'émail* ! Et quel sens de la *matière* de l'écriture, de sa pâte, de son rythme ! Ainsi : « Une chanson que braille une fille en brossant l'escalier me bouleverse plus qu'une savante cantate. Chacun son goût. J'aime le *peu*. J'aime aussi l'embryonnaire, le mal façonné, l'imparfait, le mêlé. J'aime mieux les diamants bruts dans leur gangue. Et avec crapauds. »

**L**A CHAPELLE SIXTINE  
SERAIT UNE HYMNE À SODOME ?  
Michel-Ange n'a pas réalisé ni même conçu, peut-être, les fresques de la Sixtine d'un seul mouvement : une trentaine d'années séparent le chantier de la voûte et celui du chevet. La chapelle, quand il entreprend son œuvre, n'est pas un espace vide et nu : son génie dut compter avec des peintures du Pérugin ou de Botticelli, avec une clôture basse barrant la nef, et le labyrinthe ou l'entrelacs d'une mosaïque au sol. Le dessein de Michel-Ange semble cependant d'une simplicité analogue à la Divine Comédie. Devant nous, surplombant l'autel, le Jugement dernier. Sur la longueur de la voûte, quelques épisodes majeurs de l'Ancien Testament accompagnés par le chœur symétrique des Sibylles et des Prophètes : l'Histoire sainte, de la Création du monde et de l'homme jusqu'à la fin du monde et du temps, jusqu'au retour athlétique du Christ, jugeant le monde.

Pourtant, les historiens doutent de saisir le sens de l'œuvre en tous ses détails, ils y découvrent une part d'énigme. Un linguiste, auteur d'un livre sur Élie, propose une interprétation dont il sait qu'elle scandalisera : non seulement l'homosexualité de Michel-Ange est sensible dans cette œuvre, mais l'amour homosexuel en est le thème essentiel, et, loin d'être maudit, damné, infernal, cet amour est d'ordre mystique. Les grandes figures nues – les *Ignudi* – qui scandent la voûte, avec les Sibylles et les Prophètes, sont les Témoins de cet amour. Le Christ, tel qu'il apparaît à la Fin des Temps, Maître de l'Amour, est l'*Ignudo* parfait. « Pour Michel-Ange, l'Éphèbe et le Christ règnent dans une même dimension, celle de l'Esprit. » Œuvre *initiatique*, la Sixtine est un Cantique des cantiques dont Sodome serait le secret.

Étrange thèse, étrange livre. Étrange théologie – où Michel-Ange rejoint François d'Assise, où toutes les formes de nudité et toutes les formes d'amour se concilient ou se confondent.

Suivre le détail de la démonstration – complexe, minutieuse – est difficile. Parfois, la lecture proposée d'une attitude ou d'une scène paraît incertaine. Parfois elle est indéniable : ainsi, la place, cruciale dans la composition, du sexe de Noé et de ses fils. Mais l'évidence de la géométrie ne décide pas du sens d'une image, encore moins d'un sens caché. Pourtant, en ce domaine, une argumentation fragile ou mal fondée n'empêche pas toujours une conclusion de sonner juste, ou, du moins, d'être convaincante, stimulante. L'intuition peut avoir plus de prix que la démonstration qui la soutient. Rêverie sourcière.

Le premier intérêt du livre est de nous porter à regarder la Sixtine comme si nous ne l'avions jamais vue. Un autre point fort est la manière dont l'auteur, Michel Masson, appuie la recherche du sens des figures, et leur dramaturgie, sur la forme du lieu et leur disposition dans l'espace architectural. André Leroi-Gourhan appréhendait ainsi les

« mythogrammes » muets de Lascaux – cette « Sixtine de la préhistoire ».

**L**A « BELLA MANIERA » DE FRANCISCO SALVIATI  
AU LOUVRE

Le Maniérisme est l'art de la Renaissance tardive et du Baroque naissant. Terme équivoque : il suggère plutôt le maniéré que la manière, c'est-à-dire le style, le « beau style », celui de Michel-Ange ou de Raphaël : la *bella maniera*, pour citer Vasari dont l'une des *Vies des meilleurs peintres, sculpteurs et architectes* est celle du peintre Francesco de Rossi, son ami, son rival, qui naquit à Florence d'un père tisserand, en 1510, et sera l'élève d'Andrea del Sarto puis portera le nom du cardinal qui le protège : Salviati.

Le temps de Salviati est celui de l'Aréтин et du Tasse, de Cellini, du Sac de Rome et du Concile de Trente. Son œuvre le mène de Florence à Venise, à Rome, en France. Il meurt en 1563. Il fut célèbre.

L'œuvre est ignorée. Elle souffre de sa dispersion et du mépris qui pesa longtemps sur le Maniérisme. Telle de ses toiles, pourtant, fut attribuée à Michel-Ange, à Pontormo. L'exposition du Louvre dissipe une ombre injuste.

La génération de Salviati s'est formée dans l'admiration et l'imitation des maîtres et de l'antiquité. Elle a vécu dans le délice du dessin, la passion de l'arabesque et de la torsade, le goût de l'imaginaire, de l'emblème et de l'allégorie, de l'ornement, du rare, de l'inouï. La nature importait moins à ces artistes, et son étude, que cette autre nature qu'est l'art, c'est-à-dire l'homme ajouté à la nature, le génie. Leur invention est la métamorphose inlassable ou le déplacement des modèles hérités, choisis, et parfois des formes qu'ils ont eux-mêmes inventées.

Salviati va de prince en prélat, habile en plusieurs métiers, composant un jour le projet d'une tapisserie ; un autre,

le dessin d'une gravure ou d'un coffret, d'une aiguière ; ou bien, c'est un portrait, un tableau d'église, une fresque. Il a le sens de l'ample et de la ciselure, l'esprit prodigue, la main vive : « belle manière » est aussi « belle main ». Et ses couleurs irréalistes – ce rose avec ce bleu, étranges, ou ce vert presque acide – nous étonnent.

Il est proche des architectes et de ceux qui lisent Alberti et Vitruve, proche des lettrés. Il invente fêtes et décors, triomphes. Sa peinture est d'un homme de théâtre où le théâtre est la scène d'un songe. Dans une tapisserie consacrée à Joseph, l'artiste place au premier plan la prison et la chaîne du prisonnier, puis le pharaon mélancolique et le jeune homme ; enfin, comme dans une fenêtre idéale, un miroir, les vaches du songe, les maigres et les grasses.

Une gravure grandiose d'un dessin de Salviati montre le tourbillon qui s'abat sur Paul et son escorte, le renverse, la terrasse, cependant que le ciel, au-dessus de la trouée d'un paysage, s'ouvre sur le Christ.

La religion lui était-elle une mythologie comme les fables et les mythes une autre religion ? Que croit-il quand il représente *l'Incrédulité de saint Thomas* ?

Il dessina des casques d'orfèvrerie où se tordent des chimères, où des aigles fixent le soleil des combats, où des dieux roulent dans les remous et les vagues du métal, les plis de l'or et de l'argent. Rempart de la beauté contre la mort, superbe et vain rempart. Son œuvre la plus saisissante figure les Parques : trois femmes âgées, sans grâce. La dernière, au centre, coupe le fil. Peignant ce fil, pensait-il à sa naissance, ce fils de tisserand, à sa vie, sa mort prochaine ? Il dit toute sa mélancolie et celle de son temps.

**J**EAN BOLOGNE  
Celui que l'Italie appelle Giambologna naît à Douai, en 1529, et s'appelle Jean Boulogne. Il se forme auprès d'un sculpteur italianisant, à Anvers, puis comme



beaucoup d'artistes flamands part pour Rome et y rencontre Michel-Ange. En 1561, il est à Florence et travaille pour François de Médicis : statues éphémères pour les fêtes, marbres et bronzes, statuettes pour les cabinets d'amateur. Le *contrapposto* – la pose déhanchée du modèle debout – est familier à la Renaissance ; il l'accentue. Et la *figure serpentine* – torsade et torsion, spirale, jeu de la courbe et de l'angle aigu – est son délice ; d'où sa prédilection pour certains sujets : Nymphes ou Sabine enlevée, Déesse ou Femme se lavant, Fortune jouant d'un voile avec le vent, Mercure s'envolant debout sur un orteil, Hercule vainqueur d'Antée ; et l'abondance des motifs qui permettent l'enlacement de deux figures dont l'une, comme en un pas de danse, soulève de terre l'autre, la porte, l'emporte. On aimait tant les petits bronzes de Giambologna qu'on les offrait en cadeaux d'ambassade. Sans doute ce *Dindon*, hirsute, qui fait rire Giambologna, fut l'un de ces cadeaux. L'hôte, le recevant, se dandina, gloussa. Sculpture devenue fable et portrait. Cour, basse-cour.

Souvent, c'est à Florence, au Bargello, que le visiteur découvre Jean Bologne et s'émerveille de ses animaux, de ses oiseaux, d'un hibou ébouriffé, si vifs et si vivants qu'on y retrouve la verve et la gaieté de Picasso. Mais Giambologna n'est pas seulement sculpteur de figurines. Il composa pour Bologne la Fontaine de Neptune et peupla grottes et jardins de Vénus et de Fleuves géants.

**L**E MONDE COMME DANS UNE PERLE, UNE LARME  
On dirait le nom d'une nymphe : Sténopé, mais ce mot rare désigne le plus simple des appareils photographiques, la chambre noire primitive, un jeu d'enfant. La boîte du carton le plus fragile suffit, percé d'un trou d'épingle, un dard d'abeille. Au fond de la boîte, le miroir gélatineux placé comme un ruban, souple, de la forme qu'on voudra : la pellicule. Le chasseur d'ombres

dépose la boîte comme un piège au lieu qu'il a choisi de capturer. Il la pose comme un miroir le long d'un chemin, une loupe dans l'herbe, un tesson dans la pinède. La boîte a l'œil clos comme un chat qui feint de dormir. D'un geste infime – une languette que l'on tire, le photographe ouvre la fente à la lumière, au monde qui englobe le cube de carton. Il faut que du temps se passe pour que le fond de l'œil garde mémoire des formes environnantes. Et le temps se mêlera aux contours des choses, les rendant fluides, un peu, floues. Si quelqu'un passe entre le mur ou le feuillage et l'œil dormant, la cachette, la cave minuscule au soupirail plus mince que chas d'aiguille, on le verra tout à l'heure, fantôme, reflet. Toujours l'image qu'on espère est imprévue, imprévisible. Le hasard y met son grain de sel. Les esprits nomades, malice ou grâce, signent leur nom dans la pénombre. Tout ce que l'œil n'aurait pu voir, saisir, ce qui a traversé l'espace comme un souffle, un soupir, une voix, le sténopé peut en retenir la trace, pattes étoilées de l'oiseau sur le givre, une margelle de neige. Une pluie d'étoiles filantes, un semis, une grêle de météores ou de lucioles, une vague, une fougère, un festin d'elfes, parfois, seront des fossiles inattendus, inexplicables.

Le monde est rond. Le monde est un miroir d'Arnolfini, bombé. Notre regard est sans bord, et la rive au loin s'atténue comme une lèvre. Le cadre et le carré, l'angle, ne se sont liés à l'image qu'avec l'habitude, l'usage : les bisons des parois d'avant l'histoire sont des nuages et nous entourent, figures de songe. Le sténopé montre un monde arrondi, bercé, berceur, un monde où les lignes familières fuient comme un vol d'oies sauvages, d'ailerons, un monde où le pavage a la giration d'une place dessinée par Jean Fouquet, pour un cortège circulaire, un monde où les architectures sont celles de la ville d'Ys ensevelies dans le giron des flots et de la mer dont les vagues meuvent comme des méduses les façades. Et certains sténopés ont la grisaille de gravures anciennes ou de l'estompe tandis que la

couleur des autres est celle de nos après-midi d'orage et d'enfance, d'étés lointains.

Qui n'a rêvé de voir dans un miroir le visage des jours effacés, d'entendre l'écho des paroles perdues avec le vent et le temps ? La nymphe Sténopé, nymphe des eaux dormantes et profondes, sœur d'Écho, se fait gardienne d'un trésor d'images qu'on dirait décalquées à même nos rêves.

## L E PRÉSENT DE CLAUDE MONET

Le lendemain du 11 novembre 1918, Monet écrit à Clémenceau, à son ami : « Je suis à la veille de terminer deux panneaux décoratifs que je veux signer le jour de la Victoire, et viens vous demander de les offrir à l'État par votre intermédiaire. C'est peu de chose, mais c'est la seule manière de prendre part à la victoire. Je désire que ces deux panneaux soient placés au Musée des Arts Décoratifs et serais heureux qu'ils soient choisis par vous. » C'est le germe de la donation qui formera les *Nymphéas* de l'Orangerie. Une semaine plus tard, Clémenceau est auprès de Monet, à Giverny. Le grand carnage de quatre ans a pris fin. Imaginons ces deux hommes, dont l'un est le Tigre, marchant côte à côte sur le petit pont japonais, le long de l'étang aux nénuphars blancs, aux nymphéas, sous les saules, dans cet éden d'eau tranquille et de feuillage, de ciel reflété, et puis silencieux dans l'un des ateliers que le vieux peintre – il a près de quatre-vingts ans – a fait construire pour travailler à l'œuvre incomparable comme s'il opposait à l'enfer que les hommes se font, à l'horreur de l'histoire, la beauté même et la grâce de vivre, de contempler. Œuvrant à la splendeur et à la douceur du visible alors qu'il craint d'être bientôt aveugle, alors qu'il éprouve comme chacun l'angoisse de la guerre et connaît ces nuits de l'âme où l'on se décourage.

Monet est venu à Giverny en 1883. C'est un village de l'Eure, au bord de l'Epte dont, détourné, un bras traversera

son jardin. Il s'y installe en 1890. Il est alors assez riche pour aménager et entretenir un bassin de plantes aquatiques. Le jardin est une œuvre, une création, et non le seul agrément d'un séjour ou le motif permanent de la peinture. Et la peinture est un autre jardin, sans pareil. Mais entre le réel et sa représentation, entre la nature et la peinture, le dialogue est subtil. Si la toile figure l'étang, l'étang n'est-il pas composé en vue de son image ? Son reflet futur n'est-il pas son origine ? Le peintre inspire la nature et le modèle.

Le choix de l'Orangerie, et le dessein de ces deux salles ovales éclairées d'en haut par le jour, pour y placer les *Nymphéas*, ne se fit pas d'emblée, mais s'imposa bientôt. Monet prit une part décisive à la conception et à la réalisation de l'espace où seraient disposées les toiles sur la courbe continue des murs, leur concavité. À la nouveauté de la peinture elle-même, il ajoute ainsi l'invention d'une forme nouvelle de délectation et de contemplation de la peinture ; il conçoit le vaste vide, son calme et sa douceur, où demeurer silencieux, ravi, rêveur, au sein de ce jardin transfiguré ; il conçoit la distance, variable, toujours juste ; il invente un lieu nouveau pour le regard et qui nous enveloppe comme la nature, comme un jardin, ou le rêve.

Monet voulut que l'œuvre ne soit présentée qu'après sa mort. Il meurt en décembre 1926. L'inauguration eut lieu l'année suivante en mai.

Venues de France et du monde, voici rassemblées une soixantaine des quelque deux cent cinquante toiles qu'en trente années Monet peignit sur le thème des *Nymphéas*. Les unes – *Nymphéas* et *Bassins aux nymphéas*, *Paysages d'eau*, antérieures aux panneaux de l'Orangerie, et qui sont encore des peintures de chevalet, permettent de voir naître et s'élaborer la « grande décoration » dont Monet, très tôt, eut l'intuition, la vision, le désir. Certaines, contemporaines des *Nymphéas*, ou qui leur succèdent, vers 1920 et plus tard, sont d'un peintre qui se voulut toujours fidèle au réel et parvient à la lisière de la peinture non-figurative. L'ensemble de ces toiles ultimes étonne, saisit. Quelques

grands panneaux contemporains des *Nymphéas* de l'Orangerie sont d'une égale beauté.

Dans une vue banale de la peinture moderne, de son histoire, et par l'importance donnée au cubisme, longtemps Cézanne éclipsa Monet. Sans doute fallut-il l'école abstraite américaine pour qu'on revienne à lui, mais il n'est pas nécessaire, pour l'aimer, de penser à ce qu'il annonce. Ce n'est pas seulement parce qu'il est moderne et préfigurait l'avenir qu'il est notre contemporain. Monet nous est présent par la tendresse et la beauté, le génie.

L'union de ce qui s'oppose s'accomplit dans les *Nymphéas* comme sans avoir été voulue, – mais donnée, reçue. Voici ensemble un miroir du monde et la naissance de la peinture pure, le délice intarissable de voir en même temps que de rêver, l'image de la chose et de son reflet, l'affleurement de l'invisible. Les feuilles des nymphéas flottent parmi les nuages et leurs corolles ont le ciel pour séjour. L'ombre d'un arbre seul s'étend sur l'eau où le ciel tremble et se reflète aussi ; l'ombre d'un saule sombre. Les feuillages dorment dans la pénombre où plongent les racines et s'y réveillent. Le zénith est l'horizon et sur l'eau sans rive et sans horizon s'irisent les flammes éparses du soleil. Le passant se penche sur la profonde hauteur du ciel et des eaux qu'il longe, de même qu'il descend dans sa mémoire originelle et va, vers son grand âge, vers un temps éternel, peut-être. La fleur des eaux est un calice de mémoire et d'oubli. Quelle douceur d'existence ! une extase toute simple. Quel silence ! Le temps n'est plus. Il s'est changé en grâce intemporelle. Ce qui nous entoure et nous environne est sans fin ni commencement comme la saison de la plus jeune enfance. Un homme au soir de sa vie nous a fait don de ce jour de lumière, de cette solitude.

**C**ETTE IMMENSE CHARITÉ DU BEAU  
En 1952, dans la revue *Verve*, Gaston Bachelard publie quelques pages sur Monet : *Les nymphéas ou*

*les surprises d'une aube d'été.* Le philosophe imagine le peintre dans son jardin de Giverny et l'évocation devient une méditation profonde et belle : « Le monde veut être vu : avant qu'il y eût des yeux pour voir, l'œil de l'eau, le grand œil des eaux tranquilles regardait les fleurs s'épanouir. Et c'est dans ce reflet – qui dira le contraire ! – que le monde a pris la première conscience de sa beauté. De même, depuis que Claude Monet a regardé les nymphéas, les nymphéas de l'Île-de-France sont plus beaux, plus grands. »

Le souvenir d'une lecture lui revient : en Orient, la nuit, on pose devant une jeune fleur deux miroirs et une lampe pour qu'à voir sa beauté la fleur prenne confiance et devienne plus belle : « Claude Monet aurait compris cette immense charité du beau, cet encouragement donné par l'homme à tout ce qui tend au beau, lui qui toute sa vie a su augmenter la beauté de tout ce qui tombait sous son regard. Il eut à Giverny, quand il fut riche – si tard ! –, des jardiniers d'eau pour laver de toute souillure les larges feuilles des nénuphars en fleurs, pour animer les justes courants qui stimulent les racines, pour ployer un peu plus la branche du saule pleureur qui agace sous le vent le miroir des eaux. (...) Dans tous les actes de sa vie, dans tous les efforts de son art, Claude Monet fut un serviteur et un guide des forces de beauté qui mènent le monde. » *Le droit de rêver.*

**L**E PAYSAGE, LE PAYS SAGE D'ALFRED SISLEY  
Alfred Sisley naît le 30 octobre 1839, en France, de parents anglais. Son père l'enverra, vers dix-huit ans, apprendre le commerce à Londres. Il y découvre Constable, Turner, il sera peintre. Son chemin commence par la forêt de Fontainebleau. Il ne retournera en Angleterre que deux ou trois fois, peindra la mer et la Tamise, des régates, une écluse. Sa patrie est l'Île-de-France, sa vie est à Louveciennes, Argenteuil, Moret-sur-

Loing... Il demande si tard sa naturalisation qu'elle sera posthume, mais sa peinture est la plus française qui soit, surgeon de Barbizon, rameau de l'arbre impressionniste, entre Pissarro et Monet, ses amis.

C'est un paysagiste, un pur paysagiste, et pour lequel un site n'est vraiment aimable que si l'eau reflète les arbres et les ciels. Il est l'homme des rives, des berges, de la lumière. Le peintre des chemins qui s'en vont et s'éloignent. La présence humaine, dans ses toiles, est infime et rare. Mais si le paysage est le « sujet » de sa peinture, en est-il le « motif » ? La passion de Sisley est la peinture même et ce goût de la peinture est goût de la matière, de la pâte, par quoi il est « impressionniste » au plus haut point. Mais cet impressionnisme « tactile », – cette touche, cette matière enchantée, la vibration de la couleur, la palpitation des feuilles et des eaux, le sens du fugitif, du fugace, ne voile pas une géométrie discrète, une solidité, l'héritage classique. Devant ces façades qui sont des facettes de lumière, des surfaces de couleur ; devant les angles et les lignes des toitures, l'évidence des volumes, on se souvient de Corot, de ses architectures, comme Sisley s'en souvenait. On se reproche de songer à la *Vue de Delft*, craignant l'anachronisme ? Renoir y pensait : « ... le grand bonhomme c'était Corot. Celui-là ne passera jamais. Il échappe à la mode comme Vermeer de Delft. »

En 1876, à Port-Marly, Sisley peint l'immense inondation. Il ne la représente pas comme un déluge, un drame. Cette eau plus vaste pour un ciel qui s'y reflète plus au large est une aubaine pour le peintre. Entre les maisons où l'on n'accède plus qu'en barque, dans la rue devenue étang, un couple d'oies, ou de canards, flotte, cygnes modestes. Est-ce plaisir d'une touche de blanc ? Trait d'humour anglais, presque inaperçu ? Façon de dire une insouciance et un plaisir d'enfance ? Ou l'assurance qu'il existe en nous, dans l'âpreté de la vie, quelque chose pourtant d'insubmersible, d'obstiné : la vie même ?

Peut-être cette crue lui rappelle-t-elle l'incendie de sa maison de Bougival, en 70, par les Prussiens. Il y perdit ses biens et presque toutes ses premières toiles. Ces ciels si délicats et tendres de Sisley virent de jeunes soldats, morts, couchés, comme « le Dormeur du val », dans « le frais cresson bleu », dans un « lit vert où la lumière pleut ». Pendant le siège et la Commune, Sisley se réfugia à Paris. Pissarro et Monet sont à Londres. Renoir et Degas portent les armes.

Hormis, peut-être, tel rocher violet battu par la mer, l'écume, étrange bloc, la peinture de Sisley ne confie rien de son amertume, de sa solitude. On exposait ses œuvres, ses amis l'aidaient. En vain. Sa peinture ne se vendait guère, ne se vend pas. Il est pauvre. Les bonheurs de sa peinture sont moins le reflet d'une existence qu'un défi à la mélancolie, la preuve d'un long courage, d'une sagesse.

Le secret de Sisley, sa note la plus intime, son accomplissement, est dans son amour de la neige.

La neige est le royaume de l'enfance. Elle est l'horizon de la peinture, la vie extrême. Elle est demeure et seuil, verger. Elle est ciel sur la terre. L'hiver par elle s'adoucit. Elle est oubli, elle est présence. Le bleu céleste d'un chemin fait chanter la blancheur. La blancheur initiale de la toile s'est transfigurée, elle a pris corps, un corps léger. Les jours de neige, ni l'espace ni le temps ne sont plus les mêmes, ni la lumière, ni les bruits ni même le silence. Et par la neige, la peinture est deux fois un art du silence.

Une femme dans une rue de Louveciennes s'éloigne, quelqu'un s'efface dans l'infini tout proche. La neige, le doux éblouissement de la neige.

**M**ARQUET, LE RÊVE ET LE RIVAGE, L'HORIZON  
Bachelard ordonnait la rêverie du monde selon les éléments et découvrait chez un peintre la dominance de l'un, ou leur conflit. « Par la fatalité des



songes primitifs, a-t-il écrit, le peintre renouvelle les grands rêves cosmiques qui attachent l'homme aux éléments, au feu, à l'eau, à l'air céleste, à la prodigieuse matérialité des substances terrestres. » Marquet se placerait ainsi sous le signe de l'Eau.

On connaît ses vues de la Seine : il habita près du Pont-Neuf, 1 rue Dauphine. Mais il était né à Bordeaux, en 1875, quand s'offrait encore au promeneur le port peuplé de voiles. Il voyagea. L'heureuse exposition de l'Annonciade, à Saint-Tropez, est consacrée à ses liens avec la Méditerranée, et Venise. Le visiteur laisse derrière soi le bleu du ciel et de la mer, la lumière de l'été, les bateaux blancs amarrés ou prenant le large, les mâts, les coques, les façades et les persiennes pastel, tout le quai actif et nonchalant, la mer qui semble n'être plus que clapotis, décor et lieu de vacances, où les bateaux de pêche ont laissé place aux flottes de plaisance, au luxe ; et l'Annonciade, chapelle devenue musée, s'ouvre de plain-pied, blanche, sur les marines de Marquet : comme un miroir placé devant l'enchantement du jour.

Les premières toiles représentent Saint-Tropez, où Marquet vint en 1905, invité par Manguin, quand ce village n'était qu'un petit port de pêcheurs. Suivent les étapes d'un « journal de bord » : Sète, Naples, Marseille, Tunis, le Maroc, Alger, où il rencontra celle qui sera sa femme et où ils se réfugièrent en 1940, le peintre ayant signé une affiche contre le nazisme, et redoutant les représailles.

Sans doute ce goût de la Méditerranée, cet engouement, chez les artistes d'alors, est-il lié à l'aventure de la peinture moderne, à Cézanne, à Van Gogh... Et bientôt sont venus, enfants de l'*Estaque*, Braque, Matisse, tant d'autres, Cubistes, Fauves... Cela s'explique par l'amour de la lumière, – de cette lumière-là ; et par un Orient, celui de Delacroix, plus proche que le Maghreb. Cela s'explique aussi par le bonheur de peindre et de vivre entre amis, entre copains, comme en vacances.

À quoi pensait Marquet devant son chevalet face à la mer ? Il peignait, il aimait peindre, sans grand souci de théorie, semble-t-il, ni désir d'inventer une peinture inouïe. Sans doute n'est-il pas Matisse, ni Bonnard, mais la note singulière qui est la sienne, personnelle, délicate, aurait manqué.

L'aquarelle n'est pas le moins accompli de l'œuvre et l'on dirait volontiers que même devant la toile, il est aquarelliste : ce flou, cette fluidité, cette légèreté, sont partis de peintre, et sentiment du monde, goût de l'allusif et de l'essentiel. « Il est notre Hokusai », disait Matisse, son ami de jeunesse, et de toujours.

Pour saisir le propre de Marquet, peut-être faut-il s'arrêter à cette façon qu'il a souvent de voir les choses, et les gens allant et venant, de loin, de haut, d'un balcon sur la mer. Peut-être n'est-ce pas tant l'amour de l'eau et de la mer qui le caractérise, que l'amour de l'horizon, de la distance. Et la mer, le rivage, le belvédère d'une fenêtre, est le lieu par excellence où le regard s'évade et sans heurt gagne le ciel, glisse à l'infini, libre. Cette peinture est amie du silence et l'on pourrait dire de Marquet qu'il est un intimiste du lointain, l'intimiste de l'horizon.

Il est assez proche du réel pour nous voiler d'abord que sa prédilection est la rêverie. Il rêve le monde par l'entremise de sa toile... Marquet, le plus rêveur et le plus doux des Fauves.

Tout semble si naturel, si donné, qu'on ne s'avise pas de ce que souvent, chez lui, la mer, la Méditerranée est verte.

À l'étage, la collection de l'Annonciade : Signac et Matisse, Seurat, Derain, Vuillard, Bonnard, Rouault...

Par la fenêtre, on voit le port, l'horizon, le bleu si propice au bonheur, la lumière.

**P**HILIPPE LEVANTAL ET LA TRANSPARENCE DU TEMPS  
Voici quarante ans, Philippe Levantal contredisait la mode. Il peignait des paysages et avait pour parrain, pour maître, Giono, Dunoyer de Segonzac. C'était sans doute, chez ce jeune homme, refus des interdits et décision d'être soi.

Vinrent de grandes séries de dessins. Telle année, la Bibliothèque, ses hautes coupes, ses arbres de métal, basilique pour les filons et les gisements des livres, les horizons de pages sur les tables. Telle autre, un *Adieu aux Halles*. Célébration, bonheur de dessiner, traces pour la mémoire... En même temps, par des articles, Levantal dénonçait le saccage du patrimoine. Il s'insurgeait.

Aujourd'hui, ce sont d'autres paysages, des natures mortes, des intérieurs : la cuisine ou la salle à manger, le salon, l'atelier... Ce qui frappe, c'est l'art de la transparence et des reflets, – verres et miroirs, vitres, couleurs qui se recouvrent sans que la dernière venue cache la précédente. Mais on devine des transparences d'un autre ordre : derrière l'huile, si fluide, si légère, la longue pratique de l'aquarelle, et derrière l'art de l'aquarelle, la formation du dessinateur. Ces trois chemins sont devenus un seul comme la peinture pure s'est alliée au plaisir de l'image. Et lorsque le peintre abandonne un trait de crayon, un croquis, dans le jeu des couleurs, le laisse là comme un peu d'inachevé, de préparatoire, il n'indique pas seulement le goût de cet inachevé, il évoque le dessinateur.

La dernière transparence de Levantal est la transparence du temps. Ce qu'il regarde, ce qu'il représente, ce lieu, ces choses, dit ce qui fut, comme un lit défait au matin, une table après le repas, et dit ce qui sera ; – présent, feuille mince entre deux journées, deux instants, un souffle, et l'heure qui vient porte la trace, déjà, de sa propre disparition. L'image retient ce présent, le trait tremble un peu, la couleur dit le bonheur qu'il nous donne, la saveur de vivre. D'autres que nous regarderont cette peinture quand nous aurons quitté le temps. Qu'une parole, qu'une image,

un trait, retienne un peu, rappelle, ce que tout l'invisible aimante, dévore !

Toits vus par le vitrage, toiles tournées contre le mur, livres ouverts : ce qui leur est proche, quotidien, suffit à certains peintres pour dire le monde, la présence. Une des peintures qui me touchent le plus est celle où repose au premier plan une boîte d'aquarelle, un peu délavée, incertaine, et au-delà s'étend la maison, le ciel à travers la fenêtre, l'espace d'une vie. J'aime cette fidélité, cette solitude fraternelle, cette couleur murmurée.

## POUR UN PORTRAIT DE SOPHIE BOURGENOT

Je regardais une photographie de Carrare et me souvenais qu'avant de choisir la voie du dessin, d'y être appelée, Sophie Bourgenot avait appris à tailler et sculpter le marbre, à le caresser. Elle avait dans la neige des carrières, leur lumière, appris le minéral, la pointe et le tranchant, la masse, le volume, l'arête, le contour évanescent, l'usage de l'outil, la force de l'outil le plus simple, une lame élémentaire. Appris à extirper de la nuit minérale, de la roche resserrée sur elle-même, ce bloc de neige, et, de la nuit de cette neige, une forme qui s'offre à la lumière, à l'ombre, une forme qui se destine à la figure et à la forme achevée, accueille la signification. Une forme née du muscle et de la main et se propose, véhémence ou sereine, à la main, au regard. Le marbre est la pierre la plus sacrée, hors le diamant, et peut-être plus sacrée, parce que presque ordinaire, comme un caillou blanc sur la route, dans le torrent, plus sacrée que la pierre rare, précieuse, parce que se donnant aussi bien à devenir un mur, une paroi, un rempart, qu'un signe dont l'invisible et le divin seront peut-être les hôtes.

Et je rapprochais le travail du ciseau et la pointe du crayon noir, le marbre et la blancheur du papier, leur grain. Sculpter est dessiner dans l'espace. Et dessiner est-ce

creuser et modeler en esprit la surface comme un miroir, cette glace, reflète un lointain, un paysage lointain comme l'enfance ?

J'imaginai Sophie Bourgenot, jeune fille, en Grèce, peut-être dans une île, ciselant la pierre de neige, ses ténèbres, toujours vêtues, toujours voilées, de jour et de lumière, dès le marbre apparu, isolé. Et se voulant cette patience de s'exercer à connaître le plan, le pan, la courbe, la forme pure, la vérité de la matière, avant d'oser appeler dans la pierre et faire naître un visage, un regard, une main, l'ombre de la présence d'un être. Mais c'est aussi afin d'apprendre le métier du sculpteur qu'elle s'était formée au dessin, à son acuité, son exigence, au sens nécessaire des rapports et des proportions, de l'équilibre, par quoi l'image est analogue à la musique.

Sculpter est descendre dans la nuit minérale ou ligneuse pour l'unir à la clarté, l'offrir au regard, au contact, l'éveiller. Et c'est une bonne école pour qui se prépare, le sachant ou non, au seul art de dessiner.

Je ne saurais dire si le dessin de Sophie Bourgenot est un dessin de sculpteur ; il en est de tant de sortes : le dessin de Giacometti n'est pas celui de Rodin ; et modeler n'est pas tailler. Je ne saurais dire ce que lui apporta et lui enseigna le maniement du ciseau et du maillet, l'opposition et la résistance du matériau, sa fragilité. Peut-être tout cela est-il moins affaire de geste que de regard, d'inspiration ? Mais je vois qu'elle dessine comme elle peindrait. Le trait est si serré, le jeu du gris, du noir, du blanc, si dense, que le dessin est à la fin peinture d'ombre et de lumière. La feuille devient tableau. Le trait se fait surface, le fil se fait tissu, étoffe, plis.

Voici d'abord, en peinture, les choses les plus simples : des fleurs dans un vase, un bouquet, quelques pommes ou quelques citrons, quelques fruits dans une corbeille, sur un plat, sur la table. Les choses ordinaires qui nous entourent, les choses immédiates. Et cette allée, ce chemin, ce bosquet, ces grands arbres dans le souffle ou le repos des saisons.

Mais pourquoi ces choses-là, ces choses visibles, réelles, sont-elles comme transfigurées, et par quelle lumière ? Peut-être est-ce l'attention, et le retrait devant leur présence, le respect de ce qui est, qu'il ne faut pas fausser, qu'il ne faut pas trahir, peut-être est-ce l'humilité de celle qui regarde, ou qui, plutôt, écoute, peut-être est-ce cette attitude qui est de l'ordre du service, peut-être est-ce cela qui est la cause du rayonnement : rayonnement de l'objet représenté, rayonnement de la feuille où le crayon, laissant sa trace, légère, fut un regard, un toucher, un témoignage.

Sans que l'artiste l'ait voulu, sans qu'il y ait songé, il arrive que dans l'entrelacs des feuilles et des branches, un visage, un être, une bête, un oiseau, apparaisse, transparaisse, et nous regarde, nous surprend. Les yeux et le museau d'un renard ou d'un loup. Deux enfants endormis ou sur le point de naître. La blancheur d'un nuage qui s'étire est une aile. Ce que nous tenions pour l'exactitude du réel se révèle de la nature du rêve. Le réel est sourd, inerte, si le rêve, comme une lumière derrière le papier d'une lanterne japonaise, ne l'illumine, ne le révèle.

De même, on pourrait croire que Sophie Bourgenot se voue, quand elle dessine, à l'immobilité de ce qu'elle a choisi de représenter, de ce à quoi elle consacre son temps, le temps d'une contemplation active. Mais bientôt, et comme surgissaient des êtres dans les feuillages et les remous du ciel, il apparaît que tout dans cette peinture est mouvement. Tout se meut, et veut grandir, se développer, éclore, s'épanouir. Toute forme est une force. Et ce n'est pas notre regard qui s'avançant aperçoit des êtres que la première apparence dissimulait, c'est l'invisible, et ce qui veut être, qui se cherche un chemin et vient à notre rencontre.

Il serait beau que l'artiste découvre un monde caché, il est plus beau que ce monde, grâce à lui, se manifeste. Il se manifeste, non parce qu'il veut paraître, apparaître, mais parce qu'il veut être, être plus encore. C'est d'une germination qu'il s'agit. Et l'on se prend à espérer, à croire,

que le monde, où nous sommes, et dont nous sommes, croissant dans le temps, s'opposant toujours à sa défaite, aspire à ce qu'on ose nommer l'éternel. Et l'une des fonctions de l'artiste est d'être le témoin de cette aspiration, et, à sa façon, selon ses forces, le serviteur. L'essence de l'art n'est pas alors, et seulement, de guérir, d'apaiser, il est de *délivrer*.

Et si l'homme est l'émergence du monde, son accomplissement, si l'homme est l'émergence de l'être, et si le visage est à la fois chose visible et transparence du secret d'une personne, unique, seule à être elle-même, comme toute personne, il allait de soi que le chemin de Sophie Bourgenot la menait à l'art scrupuleux et mystérieux du portrait.

**L**E COUPLE ORIGINEL  
Claude Bellan pose sur le chevalet cette grande toile amoureuse. J'y reconnais, au-delà de Matisse, l'esprit de la peinture japonaise. Bellan me dit qu'en effet l'œuvre d'Utamaro lui est depuis longtemps un délice, une leçon. Mais ce n'est pas seulement le poème des étreintes qui me fait songer à l'estampe d'Asie, c'est l'espace de la chambre et des fenêtres où le paysage paraît comme un hôte, et surtout le jeu des plages colorées. « Pourtant, ce n'est pas l'art du Japon qui m'obsédait alors », dit-il. Je devine que la peinture de Francis Bacon fascine peut-être encore Bellan : tentation déjà exorcisée.

Nous parlons, le regard posé sur les bleus et les blancs du poème, la nuit vient, la peinture nous interroge. Cette femme qui dans le désordre des draps se redresse tandis que sa main sommeille encore au creux de l'autre corps, cette femme qui tourne la tête et nous ignore, regarde-t-elle au mur l'embrasure de la porte, un miroir, une toile ? Notre incertitude est une parabole de la peinture : toile, miroir, passage. Mais ce mélange des lointains et du proche, de la

montagne céleste avec le pli de la gorge ? Mélange comme celui des souffles, et passage du réel au rêve, du rêve au jour. Ces corps que la caresse ou le sommeil pétrit n'émergent qu'à peine du flou qui semble leur substance. À cette fluidité qui va jusqu'à l'indiscernable, quelle raison ?

Contour et nombre des vertèbres n'importent guère s'il s'agit pour l'essentiel d'accorder avec ce bleu ce bleu voisin et d'ordonner de proche en proche tout le champ des couleurs. C'est sans doute la réponse que Bellan m'aurait faite jadis et peut-être eût-il avoué que l'histoire des formes est bien dure à soutenir. Mais la réponse qu'il me donne aujourd'hui m'éclaire sur sa peinture parce qu'elle m'éclaire sur lui-même. « J'ai toujours voulu peindre, dit-il, l'émotion que me donne la chose plutôt que la chose même. La mémoire que j'ai de telle ville italienne ou de *Bérénice* est profonde et vive, mais tout détail s'en est évaporé. » Cette peinture serait donc celle de la mémoire des choses plutôt que celle de leur présence ? Non, pas seulement. Les choses, comment les voit-on lorsque cesse l'habitude ?

J'entends cela. Je savais Bellan soucieux de *peindre*, je le découvre saisi par le tourment de *voir*. Sa peinture mime la forme de l'esquisse et figure cette esquive que nous oppose le visible. Mais s'il me dit que l'indéfini de ses figures est lié à l'angoisse de notre époque, je ne le crois qu'à demi. Je pense plutôt que si la forme des corps dans cette peinture se voile et se trouble, c'est que le peintre les sait la proie du temps. La mort serait donc le secret de cette fuite et de ces métamorphoses ? Sans doute, avec l'extase de la capture et du don, l'abîme du désir et de la jouissance. Un peu plus tard. Bellan me parle du sentiment singulier que nous éprouvons dans l'amour : sentiment d'un corps sans limites. Je sais maintenant qu'il veut peindre le couple amoureux non tel qu'il apparaît à celui qu'il fascine, mais *du dedans*. Ces toiles sont consacrées à la nuit colorée de l'étreinte amoureuse. Il se peut qu'en définitive toute peinture aspire à peindre l'invisible, à l'étreindre.



Corps à corps amoureux dans l'Éden que l'étreinte ressuscite ! La terre s'éveille dans la neige de l'aube et les éclats du feuillage. Toute la nuit de l'arbre éclate et se prodigue dans le matin. Fruits et bouches l'un pour l'autre, morsures qui sont des preuves, toisons dans le délice des écumes ! O bonheur de souffle et de glaise où le cœur croit qu'il va cesser de battre ! Que cherchais-tu dans la douce fissure ? Nous ne cherchons plus rien, nous sommes la flamme limpide ! L'amante se regarde au miroir de la nuit tandis que l'amant voit en songe sur un chemin le corps à corps d'un voyageur qui lui ressemble avec un ange.

**Y**VES HEUDE est homme de silence et de regard, de réserve. Attentif et discret, secret peut-être. Les maîtres qui sont nos amis ne font parfois qu'un bruit de feuille entre les branches.

Je songe devant ses gravures à cette phrase : *lisant au livre de soi-même*. Et je considère en silence la silencieuse lectrice qui lit au livre de soi-même dans le demi-jour de la chambre et de la maison. Lit-elle dans le livre qu'elle tient ouvert ou s'y mire-t-elle, cette femme, cette femme dont le visage est une simple clarté ?

Dans le gris tendre du jour, quelle sagesse goutte à goutte emplit son âme et la conseille, au long des jours ?

Voici que déferle au rivage le livre tumultueux de la mer. Sicile ! Voici tes déesses, tes sibylles, femmes tranquilles, mères de l'enfance et de l'avenir, figures devant l'horizon, assises fortes dans le temps.

Elles siègent comme la Sagesse devant cette largesse de la mer et du monde, elles inscrivent sur le sable ourlé d'écume les figures de la patience, un trésor tacite.

La ligne légère comme un pli de sable se grave et se multiplie. L'image fragile persiste. Notre langue lie heureusement la gravure et la gravité, mais aussi la

gravitation et le sable, la grève. Sur la page le sable de l'image rayonne et descend dans la nuit du songe.

Voici l'encre et la nacre du jour encore qui se répondent. Voici l'image et la présence, leur évidence. Voici la forme pensive de l'homme et de la femme, leur enfance. Et le chemin cherché dans la nuit lumineuse du cœur. Voici la ligne avec la ligne comme la main tenue par l'autre main.

## PORTRAIT DE SIMÉON COLIN

*Ton œuvre, Siméon, a pour essence  
Le silence intime de l'arbre.*

Quand j'ai rencontré Siméon Colin, il dessinait des choses. Nous parlions souvent du dessin. Il en est tant de modes et de formes ! Tantôt, il se suffit, comme à la sculpture suffit la sculpture, tantôt, il est une étape, vers l'œuvre peinte, sculptée, bâtie. Ou bien c'est un croquis, pris sur le vif, aide-mémoire. Mais l'esquisse même peut avoir en elle sa fin, voire, n'être qu'une apparence d'esquisse, le parti pris de l'inachevé, un style, par lequel ce qui est absent, omis, ne compte pas moins que ce qui est représenté, ou en renforce l'évidence : en cette voie, les Chinois sont maîtres ; mais cet art, qui semble à peine un art, tant il est paraît naturel, implique la vie intérieure de l'artiste, l'alliance de ce qu'il voit et de ce qu'il est... Et, dans la peinture, quel dialogue, quels dialogues, entre la couleur et la ligne ? Mais, coloré ou non, encre, sanguine, fusain, pointe d'argent ou mine de plomb, lavis ; et linéaire, hachuré, ombré, rehaussé, le dessin n'est-il pas une sorte de peinture, de même que, du bois au métal, à la pierre, et de l'acide au burin, à la pointe, – la gravure ? Osmose des arts. Hugo est dessinateur ? Il est peintre à l'encre, à la plume, aquarelliste de l'ombre et de la sépia. Il dessine et peint comme il rêve et comme il écrit.

Vouloir saisir l'essence du dessin...

Reste que l'acte de dessiner est le plus simple des arts : une pointe, une surface, la main. Parfois même la main, le doigt, est l'instrument du trait. Le regard, la pensée ou la rêverie, la main, s'unissent pour engendrer une trace, une figure, un signe, fût-ce sur le sable, ou les graver.

Pour Colin, qui volontiers se moquait du dessin d'effusion et de rêverie, qui excluait l'évanescence, dessiner était comprendre, saisir, comment se tient dans l'espace, ensemble avec lui-même, articulé, organisé, un objet, inerte ou vivant ; c'était, par un exercice d'attention, d'analyse, augmenter le regard, en butte aux surfaces, aux écrans, à l'opacité ; l'augmenter d'une intelligence de la structure de ce qui est là, devant nous, et que nous ne pouvons appréhender qu'en nous plaçant, en quelque manière, au centre et à l'intérieur de l'édifice ; comme on se tient à la croisée de la nef et du transept, matérielle, spirituelle, épousant en esprit le vide rayonnant de l'architecture ; et, même, comprenant, par une espèce de renversement, les sculptures et les statues de la façade, des portails, leur assemblée, leur cortège, leur cénacle, leur rempart, et l'accueil fait à celui qui va entrer ; toute l'œuvre construite est alors saisie, comprise, le dehors et le dedans, leur jonction, par l'esprit. La connaissance de l'architecture n'est pas celle des surfaces mais des volumes ; c'est-à-dire du « vide interne » qui fait que sont les choses : le moyeu de la roue, le creux du bol, l'espace entre les murs et sous le toit de la maison ; comme l'enseigne Lao-Tseu ; et le redisait Claudel.

Sur la surface d'une feuille, d'un papier, le regard, grâce à la justesse et à l'adresse de la main alliée au regard, devient une espèce de rêve lucide. – Dessin, frère de l'intelligence, jusqu'à n'être qu'un. *Intelligence* se définissant comme l'acte de lier, de relier. Et le modèle de ce « dessin d'intelligence », de ce dessein de comprendre par le dessin ce qui est, le modèle de cette analyse visible et vérifiable, serait celui de la planche d'anatomie, de la botanique. La merveille est que l'acte de comprendre, l'acte

d'intelligence, est un bonheur, un délice : noces d'*animus* et *anima*.

Dessiner est voir, dessiner est s'éveiller au réel, à soi-même.

Plus tard, j'ai vu Colin peindre des animaux, de grandes bêtes, des fauves, ces figures pouvant peupler, décoratives, décor, murs et plafonds, comme dans les villas romaines, au sol, en mosaïque, le bestiaire et les rétiaires, les pêcheurs, les poulpes, les dauphins, les joueuses de ballon en bikini. Je l'ai vu maître de cette jungle de salon. Ce qui frappait dans le défilé de cette faune, c'était la *présence* animale. Qui nous regarde dans les yeux est déjà notre semblable, notre parent. Je me souviens ou crois me souvenir, je l'ai peut-être rêvé, d'une exposition de Colin au musée de la chasse et de la vènerie. Il reprenait, aujourd'hui, en français moderne, tout un dix-huitième de bêtes dans les forêts et de gibier, de trophées, d'oies pendues contre le mur brillant ou chaulé de la cuisine, de lièvres au pelage rougi, de bécasses fracassées par la chevrotine. Il y eut des peintres de carnage, de carnier, d'abattoir, de chasse à courre, comme il y eut des peintres de bataille ou de marine. Et cela nous venait de la Flandre, de Jordaens, de la Hollande, de ses tables bourgeoises, de ses nappes plissées, de ses carafes et de ses étains, de leur cristal, de l'abondance ordonnée de leurs victuailles, tableaux encadrés d'un noir sévère, funèbre, cérémonial analogue au vêtement d'étoffe noire et de dentelle blanche des citoyens, notables, de ce pays. Est-ce avec le romantisme, avec Courbet, qu'on laissa la bête morte pour la bête sauvage, la sauvagerie des halliers ? Il va de soi que je préfère l'image d'animaux vivants, fussent-ils aux abois, pourchassés, traqués, encerclés de meute, que je préfère leur vie aux tableaux de chasse, et leur tiédeur et leur vivacité à la nature morte. Et toi, Siméon ? Aux parois de Lascaux la vie galope et danse, bondit. Le bœuf écorché, béant, fendu, suspendu, écartelé, de Rembrandt, sang et chair dans la pénombre, est une peinture de pitié, et cette servante presque invisible, dans l'ombre, est peut-être une

figure allusive de cette pitié. « O mes animaux, Promis au couteau, Amis, nous le fûmes. » De mémoire je cite Norge. La pitié n'imprégnait pas encore le cœur de Rembrandt quand il peignait l'académique leçon de dissection où un condamné à mort, son cadavre, entouré de doctes, servait au savoir de l'humanité, et peut-être rachetait ainsi toutes ses fautes, son crime.

Je retrouve Siméon Colin dans son atelier de la rue de l'Arbalète. Il dessine des arbres, et en particulier le cèdre, tel celui que nous révérons au Jardin des Plantes, tout proche. Mais je le connais moins personnellement que le vaste cerisier du Japon, dont les branches s'inclinent jusqu'à la poussière, qui est comme un temple de fleurs, de branches, de feuilles, illuminé par lui-même quelques jours dans l'année : sa fleuraison est soudaine, et dure peu, passage d'un ange, leçon de patience, en premier lieu, puis, comme le haïkaï par sa forme, ou l'exercice du kôan par son éclair, ou la flèche de l'arc plus vive qu'une pensée, un regard, leçon de savoir goûter, non l'éphémère, si large, mais l'instant.

Il faut connaître l'arbre personnellement. Un arbre. Cet arbre. Il faut lier amitié avec lui. J'aime cette coutume, ce rite, qui faisait planter un arbre en même temps qu'un enfant naissait : *son* arbre. Ils grandiraient et vieilliraient ensemble. Lequel serait l'ange gardien de l'autre ? L'enfant ne poserait sur lui la main que pour le caresser. Il craindrait pour lui les hivers, les gelées, il le vêtirait d'un étui de paille. Il s'abstiendrait de graver un cœur sur son écorce. Il confierait à l'arbre ses secrets, ses peines. Ils seraient frères, presque jumeaux. Jason écoutait les chênes de Dodone l'instruire et l'inspirer. Comment eut-il le cœur d'en abattre pour construire une nef de brigandage et de meurtre ? Une tragédie grecque chante et clame cela, pleure le malheur de l'homme, fabriqué de ses mains. On ne devrait changer en bûches, en feu, que les arbres morts de leur belle mort. La vieille qui porte le fagot dans l'hiver, comme dans une fable de La Fontaine, une peinture de Millet, inachevée, et cet

inachèvement est la vie elle-même, cette femme sur le chemin boueux, neigeux, formant cortège ou procession avec quelques autres, toutes solitaires sous l'épaisse gerbe de bois, priant en elles-mêmes quelque prière pour se soutenir jusqu'à la maison trop lointaine pour leurs forces, défaillantes, vaillantes, c'est comme si elle préparait et servait les flammes d'une fête, d'un autel dont la cheminée est le clocher, et redonnait au bois son élan vers le ciel. Mais elle songe dans la neige à la cendre qu'elle sera, quand la dernière braise aura fermé les yeux, le soufflet soufflé son dernier souffle.

Arbre des contes et légendes, arbre solitaire, debout dans le jardin ou au milieu des champs, sur la colline, défiant les orages ou guettant les hordes, les barbares, l'envahisseur, vigie, donjon de verdure, arbre qui nous a élu dans la forêt plus que nous ne l'avons choisi, et son feuillage, sa charpente de fourches, nacelle balancée, cabane, souvent nous furent une retraite, un refuge, notre royaume proche des nuages, et l'auberge du vent, arbre dont nous avons pris soin, l'encourageant à vivre, à reverdir, quand nous le sentions menacé de s'éteindre, notre amour des arbres nous vient de l'enfance, de son désir de solitude. « Enfant, dit Siméon Colin, j'ai grandi sous la protection des marronniers devant la maison, des châtaigniers et des sapins là-haut dans la forêt. Aujourd'hui, je les dessine pour les voir. Je les regarde : ils sortent du passé. Je dessine des forêts pour y entrer à nouveau. Mes arbres sont toujours tendres et puissants. Je les vois, ils me regardent. »

En s'approchant des arbres, du cèdre, Siméon Colin s'est rapproché de lui-même. – Le cèdre ! roi divin des arbres, dont l'inflexion et la grande largesse de la ramure est comme une bénédiction offerte à l'homme et à tout ce qui vit.

Il approfondit son propre silence.

Quelle beauté ! ce dialogue avec l'arbre, leur image majestueuse sur la blancheur et la neige du papier ; et cette

intimité du végétal, tutélaire, protecteur, royal, et de l'homme, qui le dessine, le contemple. Mais comment dessiner un arbre, qui est un être global ? je veux dire : sans profil, ni même face. Il faut le méditer. Il faut entrer en lui et lui en vous, connaître les yeux fermés le chemin de la racine à la cime, savoir la sève, sang de l'arbre, et comme son souffle et sa respiration. Il faut être parvenu en lui, dans l'atelier obstiné de sa croissance, pour en saisir la forme visible. Par là s'explique le dessin de Colin quand il charme les arbres, le cèdre. On dirait qu'il les voit et les représente tantôt à hauteur de feuillage, de frondaison, oubliant la base, le pilier, et leur feuillage est comme une houle marine, l'ouvrage et le miroir du vent ; tantôt, il s'éloigne, l'arbre se dresse à la lisière, l'orée, parmi ses compagnons, mais chacun est lui-même, et chaque branche a sa propre inflexion, que jamais plus on ne reverra, quand le temps sera venu de son hiver, de son achèvement. Il n'est de forêt que forêt intime.

Certains, invités par l'arbre, la forêt, s'avancent vers eux par la voie de la couleur ; c'est le chemin de Barbizon ; et ce seront en Provence les cyprès, âmes de feu, et les oliviers, âmes d'aumône, qui sont à Van Gogh prière et secours, flamme et douceur du cœur : la couleur y est nécessaire comme à l'étoile et au soleil l'éclat, la lumière. Un amandier en fleur, une branche fleurie de cet amandier, fête une naissance. De Bosch et de Bruegel à Piero della Francesca, Giorgione, de Giotto à Cézanne, de Watteau à Constable, Van Goyen, de Monet à Bonnard, Delacroix, d'Altdorfer à Goya, on écrirait volontiers l'histoire de la peinture comme on traverse une forêt, un jardin. On verrait que l'arbre de chacun lui ressemble, l'évoque. Silencieux, taciturnes dans la lumière, embrasure de la mer, les arbres de Cézanne à l'Estaque ont la raideur de ses Joueurs de cartes.

Siméon Colin dessine les arbres, il n'en est pas le peintre, et son dessin, fusain, encre de Chine, crayon, – l'insistance obstinée qu'il y faut pour que le gris, naissant

du blanc, à peine, aille vers des ténèbres de houille ! son dessin est noir et blanc ; comme l'hiver, et le papier est la neige de cette majesté tranquille que sont les arbres, vêtus de silence, n'était le frémissement, par instants, du vent, dont ils sont la harpe, les grandes orgues. Paix ! Les arbres sont sagesse, ils nous consolent de nos tourments. Leurs guerres, lentes, presque insensibles, ne sont pas sanglantes, leurs conquêtes ressemblent au combat des vagues.

Je rêve au milieu des portraits d'arbres de Siméon Colin, et mon amour ou mon plaisir des mots, leurs affinités, leurs échos, la musique ancienne de notre langue, me conduisent autant que mon regard sur cette forêt infinie qui m'entoure. N'est-ce pas ainsi que Siméon Colin dessine ? Par approximations successives, jusqu'à la forme qui ne variera plus. Il est fidèle aux arbres, mais non moins à l'œuvre dont ils sont l'origine visible. La peinture, le dessin, ne sont jamais le miroir du réel, même quand l'exactitude et le modèle du miroir semblent, chez un Van Eyck, en être l'idéal ; ils sont un autre réel, analogue à la musique. Tu veux saisir par l'image la vérité du réel, de l'arbre, la réalité de cette forêt, mais pour atteindre cela, il faut cette espèce de basculement : la présence de l'œuvre l'emporte sur celle du sujet. La représentation du réel veut l'abstraction. Le dessin, le noir et le blanc, la blancheur et le vide du papier, au lieu de la couleur et de la matière de la peinture, qui parle une autre langue, est une sorte d'abstraction. Le dessin, le trait, plutôt que la peinture et l'étendue, va d'ordinaire à l'essentiel, à la définition. Mais ici, cette image couleur d'ombre déplace la présence de l'arbre : du présent, de l'actuel, vers le passé, la mémoire. Comment signifier le temps dans l'image ? C'est l'un des problèmes du peintre. L'usage du crayon, du fusain, de l'encre noire, ce langage différent de celui de la peinture, en « déréalisant » le réel, ou plutôt en le plaçant, le déplaçant, dans le règne du rêve et du souvenir, est une réponse au souci de représenter le temps que l'immobilité ordinaire de l'image exclut. Visconti est un très grand peintre. Mais la



couleur empêche qu'on ressente pleinement dans *Le guépard* qu'un monde, le monde ancien, meurt et disparaît, comme dans *Mort à Venise* elle atténue la mélancolie mortelle qui en est le sujet. Les films en noir et blanc, ceux de Carné, de Renoir, nous touchent particulièrement parce qu'évoquant un temps révolu, – et la diction même est surannée, juste et vraisemblable jadis, fausse aujourd'hui ; mais ils sont, par le noir et blanc, d'« un autre temps ». Cocteau est deux fois l'appariteur de fantômes. Il faudrait ici parler de Proust, qui hantait Visconti ; de ses couleurs, que l'écriture estompe.

De loin, l'image de l'arbre, ou des arbres, de la forêt, est équilibre et solidité. Si l'on s'approche, cette force devient poussière, tourbillons. Il semble que la trace soit née d'un effacement.

Et c'est une musique, silencieuse, grave, que Siméon, par l'encre noire et la trace noire sur la feuille, les moyens les plus simples, compose en rassemblant les ramures et les feuillages, l'ondulation des cimes, la vague végétale, immense, infinie, tout ce peuple, cette famille, de troncs et de branches, ces nomades enracinés. Ce qui importe, le mystère et le secret de cet atelier, de cette mémoire, de cette méditation, c'est l'alchimie par laquelle naît une œuvre admirable, c'est-à-dire telle qu'elle se puisse contempler en un temps qui s'immobilise. Et c'est alors que se révèle le sens et l'importance du blanc dans ces portraits de l'arbre et de la forêt. Est-ce allusion à la lumière, celle qui traverse et anime, clairière, éclaircie, trouée, percée, l'arbre et tous les arbres qui l'environnent, la confuse et multiple forêt ? C'est plutôt l'espèce de silence dont les arbres sont la source et les gardiens, c'est le silence nécessaire au regard.

Siméon Colin m'a dit qu'il a vu certain jour deux arbres, un pin, tout noir, un bouleau, tout blanc, l'un près de l'autre, étendre l'un vers l'autre leurs branches, les joindre, comme s'ils se prenaient par la main, amoureux, s'enlacer et s'unir par cet effleurement, cette caresse. Tristan, Yseut.

## Table de DIRE LA PEINTURE 1, 2, 3

### 1. NORD – p.5

- Génie de Bruges – p.7
- Primitifs Flamands – p.10
- La nef des fous et le songe de Sébastien Brant – p.12
- Jérôme Bosch et la traversée du Monde – p.14
- Rembrandt : les rayons et les ombres – p.19
- Rembrandt par lui-même, à Londres – p.21
- Boucher au nord du XVIII<sup>e</sup> siècle – p.24
- Cent fleurs entre deux siècles – p.26
- Gauguin, Van Gogh, et le Christ – p.28
- Spilliaert et l'horizon intérieur – p.32
- Peinture, miroir du silence – p.35
- Redécouvrir la terre et la lumière de Permeke – p.37
- La pipe peinte du Commissaire Magritte – p.39
- L'écriture runique, l'écriture unique de Ch. Dotremont – p. 41
- Christian Dotremont révélé – p.42
- Alechinsky – le pinceau, le rêve, l'enfance... – p.44
- Van Gogh, Bacon : autoportrait du peintre sur la route – p.46
- Le sacré, la grâce – Sluter – p.49

### 2. ARCANES DE L'ÉVIDENCE – p.51

- Du sens et de la mort – p.53
- De l'image à l'icône – p.72
- Image et icône – Une purification du regard – p.82
- « *Je sais aujourd'hui saluer la beauté* » Rimbaud – p.97

### 3 NATURE ET PEINTURE, DESSIN – p.93

- Byzance, l'Italie, l'Europe – p.111
- Rayonnement de Byzance – p.112
- Hans Belting, Image et Culte – p.113
- Éloge du lutrin – p.114
- Qu'est-ce qu'un dessin ? qu'est-ce qu'un portrait ? – p.116
- Entre la trace et l'aventure, le dessin – p.119
- Antoine Bourdelle le sculpteur et ses émules – p.120
- La règle et l'émotion : une promenade philosophique – p.120

Pincemin : « la peinture comme lieu de volupté. » – p.123  
« À l'homme du commun la timbale ». (J.Dubuffet) – p.124  
La chapelle Sixtine serait une hymne à Sodome ? –p.125  
La « Bella Maniera » de Francesco Salviati au Louvre – p.127  
Jean Bologne – p.128  
Le monde comme dans une perle, une larme – p.129  
Le présent de Claude Monet – p.131  
« Cette immense charité du beau... » – p. 133  
Le paysage, le pays sage, de Sisley – p.134  
Marquet, le rêve et le rivage, l'horizon – p.136  
Philippe Levantal et la transparence du temps – p.139  
Pour un portrait de Sophie Bourgenot – p.140  
Le couple originel – Claude Bellan – p.143  
Yves Heude – p.145  
Portrait de Siméon Colin – p.146

\*

### *Nouvelles modalités de référencement des Carnets d'Hermès*

Périodique (ISSN 1952-9945) de parution irrégulière, les Carnets d'Hermès (numéros 1 à 9) ne sont pas référencés par la BnF de façon descriptive, numéro par numéro. Aussi leur parution en tant que périodique a pris fin avec le n°9. On peut d'ailleurs se les procurer sur le site de Claude-Henri Rocquet en imprimant le fichier PDF. Ceci à l'exception du n°6 « Revoir Hopper » qui depuis octobre 2016 figure en postface de la nouvelle édition de *Edward Hopper, le dissident* de Claude-Henri Rocquet.

À partir de ce numéro 10, *Dire la peinture I* de Claude-Henri Rocquet, les Carnets seront publiés par Les Compagnons d'Hermès dans la collection « Carnets d'Hermès ». Chaque livre aura un numéro d'ISBN.

Achevé d'imprimer  
en mai 2017  
par  
l'Imprimerie Launay  
45 rue Linné  
75005 PARIS

Dépôt légal mai 2017