

LES CARNETS D'HERMÈS

Peinture et parole

DÉCEMBRE 2006

_____N° 1_____

Ce N° 1 des Carnets d'Hermès a été photocopie
pour les Compagnons d'Hermès
en 123 exemplaires portant tous le numéro 1

Copyright : les auteurs pour leur texte
Chaque auteur demeure responsable de son texte

Sommaire

Peinture et parole.

Présentation par le Bureau des Compagnons d'Hermès et Claude-Henri Rocquet. Page 4.

François Poplin : **Entendre Lascaux. Le « mythogramme » chez Leroi-Gourhan.** Page 6.

Christian Gaillard : **La Palette d'Anselm Kiefer ou L'émergence du Soi.** Page 13.

Anne Fougère : **Peinture intérieure : l'imagination au service de la vie spirituelle, selon saint Ignace de Loyola.** Page 18.

Claude-Henri Rocquet : **L'arme et le rameau ou La Judith de Botticelli.** Page 23.

Emmanuel Rondeau : **Le jardin des Oliviers de Caravage.** Page 30.

Ce que le peintre attend de la critique. Cinq peintres (Eugenio Foz, Céline Gaucher, Paule d'Heria, Cécile Marie, Philippe Levantal,) répondent aux questions de la rédaction. Page 31.

La présentation des auteurs privilégie les éléments en rapport avec le thème de ce numéro des Carnets d'Hermès.

Peinture et parole

*La parole est-elle nécessaire pour voir la
peinture ? et quelle parole ?*

Par cette interrogation, nous sommes au cœur de l'une des raisons d'être des Compagnons d'Hermès : la question de la traduction, l'interprétation – l'*herméneutique* de la peinture.

Mais pourquoi la *peinture* et non l'*image* ? L'image n'implique pas la matière : elle peut même, dans le miroir, n'être que pur reflet. La peinture implique la matière, et la manière. La peinture « figurative » ajoute à l'image une « musique visible ». Parler de la peinture est parler non seulement d'une représentation, mais de quelque chose qui défie le discours, et qui tient à l'art et au sensible.

Décrire une image est analogue à traduire un texte en prose d'une langue dans une autre ; traduire en parole une peinture est analogue à la traduction d'un poème.

Comment dire la trace du pinceau, l'accord d'un rouge et d'un bleu, le glacis, l'empâtement ? Peut-être par une équivalence – une traduction – verbale, poétique. Parler de la *peinture*, c'est être déjà dans cette part de la poésie – essentielle – qui est irréductible au sens littéral d'une parole.

Il est aussi des peintures sans image ; c'est-à-dire : sans « image-de... ». Peinture abstraite, non-figurative. Pourtant, un carré, un triangle, un cercle, sur la toile, n'est-ce pas l'image d'un carré, d'un triangle, d'un cercle, – choses qui sont des concepts, des idées, avant d'être des figures ? Et la toile conçue pour être un pur monochrome,

n'est-elle pas, finalement, une espèce d'image ? (Elle peut servir à illustrer – ce qu'on voudra.)

Beaucoup de peintres, à la question : « parler de la peinture », « oublie » l'image – le sens, le récit, la figuration. Pour n'envisager que la matière, la sensorialité, – et même, en définitive, la « technique », dont le peintre lui-même, au fond, serait le seul habilité à parler, parce que seul à connaître, en praticien – en « mystique ».

Nous avons demandé à cinq Compagnons d'Hermès qui sont peintres de nous dire l'importance qu'ils accordent au « regard critique » et à la parole sur la peinture, et en particulier sur la leur. Entre eux, l'écart d'âge est grand, mais explique-t-il la différence des réponses ?

Les autres articles ont été demandés à d'autres Compagnons d'Hermès. Les Carnets succèdent ainsi aux ateliers-rencontre des premières années. Nous réfléchissons au thème d'un deuxième Carnet d'Hermès.

L'Assemblée Générale se tiendra en mars 2007 et une rencontre autour du premier numéro des **Carnets d'Hermès** aura lieu en avril ou mai.

Cette rencontre réunira les auteurs d'articles et les Compagnons d'Hermès qui le pourront.

Dans un premier temps, chaque auteur présent posera une question à un autre auteur. Ensuite les participants s'adresseront aux auteurs des articles et au modérateur de cette table ronde.

La soirée pourra, pour ceux qui le souhaiteront, se terminer par un repas dans un restaurant voisin.

Le Bureau des Compagnons d'Hermès et Claude-Henri Rocquet

François Poplin

Enseignant-chercheur au Muséum National d'Histoire Naturelle où il a fondé une équipe d'Archéologie. Depuis 1969, il enseigne à l'Université Paris 1 (Panthéon-Sorbonne), dans le sillage d'André Leroi-Gourhan, dont il se considère plus comme compagnon de route que comme disciple. Il a aussi enseigné à l'École Nationale Supérieure des Arts Décoratifs.

Entendre Lascaux.

Le mythogramme chez Leroi-Gourhan.

Entendre Lascaux... À cette invocation de Claude-Henri Rocquet pour me faire prendre la plume et évoquer Leroi-Gourhan, que j'ai connu de près¹, je me suis demandé s'il fallait traiter de la présence disparue des hommes qui furent là et de leur bruissement global, chant, paroles et sons, dans un malgré tout nécessairement surréaliste ; ou du message des œuvres, du discours qui leur était attaché, c'est-à-dire de ce qu'il faut y entendre et qui ne peut être qu'un « faudrait » ; ou bien encore, s'il voulait entendre parler de Lascaux par un commentateur expérimenté, comme cela lui a été donné dans ses entretiens avec Leroi-Gourhan, entretiens dont on sent bien la qualité dans le livre qu'il en a tiré.

Je pense à une combinaison des deux dernières formules, et que, tout en revenant à la voie de l'interprétation pertinente, il aspirait aussi à retrouver une certaine qualité du commentateur moderne ; peut-être même espérait-il une suite...

Mais aussi, il a mis le mythogramme au programme, et cela sonne dans mon esprit comme une demande de

¹ Il m'a fait passer l'oral de son certificat en Sorbonne sur deux bisons de Lascaux.

précision, car ce terme créé par Leroi-Gourhan demande à être commenté. Il est venu prendre place à côté de deux autres, *pictogramme*² et *idéogramme*, qui, dans l'usage courant, sont compris comme « dessin simple et réaliste d'une chose », la représentant de manière reconnaissable, et comme « notation d'une idée », où il entre une part de convention éloignant de la réalité. En ethnographie, *pictographie* est engagé, de plus longue date, dans le sens de la communication par des dessins figuratifs, en particulier par des scènes. Les éléments constitutifs (personnages, animaux, tentes, kayaks) sont bien reconnaissables, ils appartiennent à la représentation réaliste, mais sont schématisés. Et ces scènes sont des agencements le plus souvent linéaires, ce qui trahit le contact avec les écritures occidentales et le caractère non natif, emprunté, de ces systèmes pictographiques. Ce sont plus des rébus de choses que des écritures.

L'art paléolithique a de parent avec la pictographie le fait qu'y figurent des choses, mais ces choses sont des êtres animés, et surtout des animaux, les humains ayant tendance à une abstraction qui les fait filer vers l'idéographie. Avec l'idéographie, il a de parent des signes qui sont au demeurant trop peu nombreux pour être la transcription d'un langage, et il me semble que ces signes peuvent accueillir quelque chose de représentation humaine schématique, notamment parce qu'ils sont souvent symétriques, comme l'est souvent l'image mentale de l'homme : vue de face. Dans cet art, l'animal a tendance à être concret, l'humain à être abstrait.

² Mal bâti dans sa forme (c'est un monstre de latin et de grec) comme dans son contenu (il mélange peinture et écriture). C'est un mauvais dérivé de *pictographie*, préexistant et mieux établi.

Le rapprochement s'arrête là. Il n'y a pas les agencements qui font les scènes pictographiques, à de très rares exceptions près, dont une à Lascaux, la scène du puits. Il n'y a pas non plus l'enchaînement linéaire qui fait les véritables écritures, et par lequel la main plaque sur le support le fil... il faut veiller ici à ce qu'on va écrire : ce n'est pas nécessairement le fil de la parole, comme dans nos écritures occidentales³, comme sur la piste sonore des enregistrements, ce peut être le fil des idées dans les écritures idéographiques, comme dans la chinoise.

Avant de passer à la filière de l'expression verbale ou scripturaire, les choses se développent dans notre esprit de manière libre, pluridimensionnelle – ainsi se font les associations d'idées – et dans ce libre jeu entrent de plain pied les images mentales des êtres vivants, par leur nature de corps autonomes, mobiles définis dans l'étendue et contrastés entre eux. Ces images mentales sont ce qu'il y a de plus proche des idées dans leurs propriétés⁴.

L'esprit humain peut concrétiser dans les figurations réalistes (pictographie élémentaire) et abstraire dans les signes (idéographie).⁵ Dans le premier contingent, élever

³ Sauf « accident » : 100 € est une notation idéographique, se traduisant en écriture alphabétique par « cent Euros » en français, à ceci près que le jeu majuscule/minuscule reste idéographique. Que le lecteur songe à ce que donne la transcription dans diverses langues européennes, et il arrivera à ceci que l'on peut se comprendre à travers tout cet espace par écrit avec « 100 E », qui reste inchangé et bien mal par téléphone. La situation entre Canton et Pékin est à cette image : leurs habitants peuvent s'écrire, non se téléphoner.

⁴ Je devais avoir quinze ans quand m'est venue cette formule qui ne m'a pas quitté : « l'association d'idées, cette forme la plus bête de l'intelligence ». Je lui trouve aujourd'hui un plus haut sens : *bête*, à côté d'*élémentaire*, de « la première ayant pu nous distinguer de la bête », peut prendre celui, objectif, de « la plus ouverte aux bêtes, la plus prête à recevoir l'animal ».

⁵ La compréhension de la représentation humaine, à la limite supérieure de l'animal vrai, a à bénéficier de l'examen de ce qui se

une espèce animale au rang de personnage la fait peindre, représenter en beauté. Les grandes figures de l'art pariétal ont de la théâtralité, sont des « bêtes de scène ».

Leroi-Gourhan a remarqué – il n'a pas été le seul, mais il a poussé l'observation et le raisonnement particulièrement loin – que les figures de l'art pariétal paléolithique s'organisent autour d'espèces-personnages fortes, dirais-je, et avec des associations récurrentes telles que celle du cheval et du bison. Cela donne un réseau de relations qu'il a résumé dans un schéma de construction général, et c'est là, dans cette notion d'organigramme, dirais-je aussi, qu'il place l'esprit de sa définition de *mythogramme* (aller dire que chaque figure est un mythogramme est commettre un contresens). Dans sa pensée, cela couvre tout le Paléolithique supérieur occidental et vaut dans l'ensemble ; il faut voir celui-ci d'abord, sans se laisser dérouter par les exceptions. Ce schéma d'ensemble est, sans doute, l'enveloppe globale de toute sortes de choses, et, à force de présenter quelque chose de général, risque de ne plus rien dire de particulier, mais il n'en reste pas moins qu'il y a une cohérence d'ensemble, où il est heureux qu'il y ait et qu'on songe à la fois à une communauté de genre et à une diversité spécifique⁶. Avec celle-ci, le cerf, par exemple, peut remplacer le renne plus au sud. Dans la pensée de Leroi-Gourhan, tout cela reste dans la même logique compositionnelle, les particularités faisant exception qui confirme la règle, comme dans telle caverne trouvée après sa mort et qui semble le contredire parce que ce ne sont

produit à la limite inférieure. Celle-ci passe, de nos jours encore, entre le lièvre et le lapin. Tout ce qui est au-dessus se chasse et s'élève, tout ce qui en dessous se cueille et se cultive, de la lombriculture à la cuniculiculture.

⁶ Notamment : les signes babélistent plus.

plus le bison et le cheval qui y dominant et font la loi dans les répartitions, mais le rhinocéros et le lion : il me semble l'entendre rétorquer que ce sont justement des animaux mis à l'écart ensemble⁷ dans les grottes plus classiques, dont la nouvelle venue est précisément l'inverse dans la même logique d'ensemble.

La disposition des figures n'est pas en ligne comme au fil de l'expression, mais plutôt pluridimensionnelle comme dans le monde des associations d'idées évoqué plus haut, et celui des rêves et de la poésie, comme chez Chagall. Leroi-Gourhan y a vu une présentation propre au mythe où les animaux étaient là dans l'état de leurs relations de nature et de culture, à attendre qu'on s'occupe d'eux en déroulant le mythe par la parole.

Il ne s'est pas avisé que *mythogramme* a été précédé de *mythographie* (et *mythographe*) au XIXe. siècle, pour la description et l'étude des mythes, ce qui sous-entendait une notion d'iconographie mythologique tournée vers les décors de vases antiques et les tableaux d'églises. Une descente de croix relèverait d'une mythographie ainsi comprise, et il est bien regrettable que l'on ne sache pas ce qu'il aurait dit en ce domaine, s'étant servi de la comparaison avec les chemins de croix pour l'art des cavernes. La boucle aurait été bouclée.

Mais, dans ces question de choix des mots, de création lexicale, le plus fort est que dans l'héritage du verbe grec *graphein*, qui, ce n'est pas rien, veut dire tout à la fois graver, écrire, dessiner et peindre, le vocabulaire technique, qui n'est pas rien non plus, a développé deux séries terminologiques, l'une désignant par *-gramme* le résultat de l'activité graphique, comme dans la télégraphie avec

⁷ « et – tout à fait en marge – les félins et les rhinocéros », dit-il à Claude-Henri Rocquet, p. 67 des *Racines du monde*.

télégramme, l'autre le désignant par *-graphie*, comme dans la photographie avec *photographie*. La terminaison en *-gramme* est attachée à l'écriture ; elle l'est même doublement, par les deux termes grecs *gramma*, la lettre, le caractère, et *grammé*, la ligne ; l'ensemble des deux rejoint *stichos*, la rangée, le vers. La terminaison en *-graphie* est attachée à l'image plane, à la surface et rejoint *pinax*, c'est-à-dire la notion de planche (d'où *pinacothèque*, pour les tableaux).

Ce que vise Leroi-Gourhan relèverait, en première approche, davantage d'une *mythographie* que d'un *mythogramme*, étant plus de l'ordre de l'image que du texte, mais, il faut y revenir, il s'agit plus d'un organigramme des figures que des figures elles-mêmes, et en ce sens, *-gramme* se trouve justifié.

Cette même analyse du vocabulaire de la représentation de main d'homme fait apparaître un fait somptueux à propos de Champollion, qui est le créateur d'*idéographie*⁸ : à travers tout ce vocabulaire du graphisme, les termes font constamment référence au moyen (photo-, radio-, pyro-, électro-) ou au support⁹ (litho-, chalco-, xylo-, séri-). Champollion brise avec cet ordre établi en introduisant la référence à l'objet de la représentation : l'idéographie peint des idées.

Cette révolution se retrouve dans Saussure, pour qui compte non pas la chose, mais l'idée de la chose, le

⁸ en 1822, dans sa célèbre *Lettre à Monsieur Dacier*. Il y écrit : « *idéographiques*, comme les hiéroglyphes mêmes, c'est-à-dire peignant les *idées* et non les *sons* d'une langue » et cet emploi qu'il fait de *peindre* entre dans la logique de *-graphie* ici présentée. Il parle certes d'écritures, mais elles sont truffées de dessins – et de dessins d'animaux.

⁹ Ce qui n'est guère qu'un autre moyen : on écrit bel et bien au moyen de la plume et du papier, il n'y a guère qu'une différence comme de l'actif au passif.

concept. Il est regrettable que sa notion d'arbitraire du signe ne soit pas parvenue dans les études préhistoriennes, alors que c'était à la génération de Leroi-Gourhan de faire le raccord¹⁰, et que ce détachement par rapport au réel est un grand moment de la libération de la pensée.

Dans la perspective mise en lumière par Champollion, la partie idéographique peut en venir à dévorer la partie figurative. C'est ce qu'il advient dans l'art moderne, très babélisant.

Il y a des dizaines d'arts figuratifs, des centaines d'écritures (et autres systèmes de signes graphiques) et des milliers de langues. Cela laisse entrevoir en préhistoire, où la variété des signes est plus grande que celle des figures, une diversité encore plus grande des langues.

Dans la figuration, il y a une foi dans la réalité, et dans le signe tracé, une manifestation de l'idée. Les hommes de Lascaux et leurs frères ont fait entrer tout cela dans la caverne, comme au défi du mythe platonicien, comme en se moquant de la philosophie. Cet art pascalien de la moquerie à l'égard des philosophes, je puis témoigner que Leroi-Gourhan l'avait aussi.

¹⁰ Il n'était pas linguiste, ni vraiment structuraliste.

Christian Gaillard

Universitaire et clinicien : analyste jungien, professeur de psychanalyse de l'art à l'École Nationale Supérieure des Beaux-Arts à Paris. Président du Conseil des didacticiens de la Société Française de Psychologie Analytique depuis 2004. Publications : « Jung », PUF, 1996 ; « Le musée imaginaire de Carl Gustav Jung », Stock, 1998, ... Très nombreux articles.

La Palette d'Anselm Kiefer ou L'émergence du soi

Allemagne, mère blafarde : les premières peintures d'Anselm Kiefer tentent désespérément de la ranimer, de lui redonner corps et âme après le désastre. Kiefer est né en 1945, dans l'immédiat après-guerre, et après le long temps de latence des années vouées à la reconstruction, avec Penck, son cousin dans l'art allemand d'aujourd'hui, il peut répéter : *Am Anfang war das Ende / Au début était la fin*. La fin d'un monde et d'une histoire. Quel nouveau début, quel nouveau départ peut-on attendre, peut-on espérer, peut-on créer de là ?

D'immenses toiles sombres, sans issue, qui manifestement, dans l'épaisseur de la peinture, portent tout le poids de la terre allemande labourée, ravagée, dévastée par la guerre, une terre sans présences, sans personne, qui fume et brûle encore de ci de là, plaie opaque et muette, mal suturée, voilà ce que Kiefer, du fond de sa campagne, pendant des années tout d'abord impose et oppose au regard de ses concitoyens avec une insistance si obtuse que la respiration vous en manque. Ses premières toiles s'enkystent massivement dans le paysage artistique contemporain et inscrivent le projet même de peindre dans l'impossibilité évidente de toute perspective.

Le désastre ainsi manifesté est sans nom, il paraît sans cause, sans acteur, sans sujet, comme s'il était cosmique. Il prend toute la place, repoussant l'horizon tout en haut du tableau. Quoi faire ? Quoi en faire ? Seulement sans doute se tenir là. Assez longtemps, même si l'air manque. La peinture l'impose.

S'insinue pourtant alors une question, à demi étouffée : qui est là ? qui va là ? C'est que surnagent sur la ligne d'horizon, presque recouverts par le flot épais de terre peinte ces mots d'une chanson de la petite enfance : *Maikäfer Flieg – der Vater ist im Krieg – die Mutter ist im Pommerland – Pommerland ist abgebrannt / Vole, coccinelle – le père est à la guerre – la mère est en Poméranie – la Poméranie a été brûlée.*

Cette comptine, plainte des temps de guerre, Kiefer l'écrit, de mémoire, et l'inscrit sur la toile. Sans doute pour mémoire. En réserve. Elle vient de loin. De son enfance. Ou de celle de ses parents. D'une génération à l'autre. Mémoire fragile et obstinée de présences perdues, condamnées, la mort inscrite en filigrane sous l'absence. L'incantation est anonyme.

Pourtant, loin des villes où se joue censément et se traite l'avenir de l'art, loin de Düsseldorf et de Cologne où il se montre peu, Kiefer, parallèlement à ces grandes toiles de paysage presque morts qui s'imposent comme s'impose un mémorial, représente aussi dans les mêmes dimensions, mais de l'intérieur cette fois, son atelier, et ce lieu vide, désaffecté – c'est en fait une ancienne école de village –, il l'intitule *Innenraum / Espace intérieur*. Cet autre espace ouvert à la peinture serait-il tout aussi inanimé ?

C'est l'impression que laisse une première approche. Sauf qu'à y regarder de plus près, on voit bientôt que du vide de ces lieux s'esquisse un appel. Le peintre y inscrit, y écrit, les noms ou les symboles d'anciennes présences,

celles des héros de la traditionnelle mythologie germanique avec leurs étranges et inquiétantes histoires de famille. Ainsi, sur l'une de ces toiles représentant son atelier le peintre a-t-il écrit le nom d'*Amfortas*, le vieux roi blessé et impuissant, tandis qu'une autre toile s'intitule *Notung*, du nom de la célèbre épée dont ne pourra se servir Sigmund, mais dont son fils Siegfried, fils incestueux, fils de la faute, fera une nouvelle arme. A qui donc en appelle le peintre ? Qu'attend donc la peinture ?

Nous sommes maintenant au début du milieu des années 70, au début des années 80. Kiefer réalise alors dans une gamme de gris presque sans couleurs des toiles plus énormes encore, traversées d'entrelacs labyrinthiques et forestiers, qu'il intitule *Wege des Weltweisheit / Voies de la sagesse universelle*. Des toiles fantomatiques qu'on voit ponctuées de têtes sans corps, les têtes pensantes de la pensée germanique, celles de Hegel, Feuerbach, Marx, Schopenhauer, Heidegger ou Nietzsche, qui, en cohortes serrées d'âmes errantes, grises ou diaphanes, en cortège d'outre-tombe, flottent comme des zombis effarés, sans qu'aucune, manifestement, réponde à l'appel de son nom. Plus rien à en attendre, décidément. Ces valeurs collectives sonnent creux, s'épuisant dans la démonstration blafarde de leur inanité.

Alors ? Alors l'œuvre de Kiefer n'en est encore qu'à l'orée d'elle-même. Mais voici qu'apparaît sur ses toiles une forme tout d'abord assez énigmatique, un objet aussi élémentaire qu'inattendu : une, puis plusieurs Palettes.

Objet rond, mais pas vraiment, d'ailleurs contour plutôt qu'objet réel, contenant presque conceptuel et pourtant si exactement à la mesure de la main de l'homme, de celle du peintre, forme d'équilibre malgré ou peut-être en raison même de son décentrement, la Palette, comme un œil qui regarde, vient se superposer

aux paysages de la terre allemandes ravagée. Et dès lors le désastre est en effet contenu, mesuré, regardé, de sorte qu'avec le peintre, de là, nous lui faisons face.

Jung en 1916-1918, à Château-d'Oex, – c'était la guerre, la précédente –, s'essayait à dessiner des mandalas, sans d'ailleurs les nommer ainsi. Et sans encore, bien sûr, parler du Soi. Kiefer s'étonnerait plus encore que j'en parle à propos de sa Palette. Il est pourtant ici à l'œuvre. Et sa mise en jeu est ici surprenante, ambiguë, ou plutôt complexe dans la tension de ses mouvements contraires.

On voit la Palette qui voudrait bien ne plus rien savoir du cataclysme ambiant. Elle veut faire l'ange. Kiefer la peint avec des ailes. C'est un peu ridicule, mais assez touchant. Surtout qu'on voit bientôt qu'elle se débat. Kiefer fait ce qu'il peut pour lui donner de l'élan, mais en même temps il tente de la ramener à une plus juste mesure. Une Palette ailée – mais, voyez, ses ailes sont noires –, tombe en piqué sur la terre, toujours cette même terre allemande sinistrée, et cette toile s'intitule *Icarus / Icare*. C'est que l'idéal qui s'essaye parfois tombe de haut.

En fait la Palette, manifestement, est menacée. Ainsi *Palette am Seil / Palette sur le fil*, de 1977. On la voit là accrochée en effet à un fil, funambule et fragile dans son exercice trop aérienne, telle que Wenders aurait pu la peindre s'il était peintre. Kiefer, quant à lui, la montre d'autant plus menacée, proche de la chute, que de courtes flammes mangent par endroits le fil qui la soutient. C'est autrement plus fort et plus juste encore qu'*Icarus*, car cette chute n'est pas racontée, ni même évoquée. Là on la sent, l'attend, on l'apprend. On n'en attendait pas moins de la peinture. Même si elle nous apprend aussi à déchanter.

Car la Palette, à l'évidence, souffre. On dirait un oiseau blessé. Kiefer, qui vient d'apprendre à peindre des ailes noires, invente alors l'usage du plomb : une Palette de plomb est accrochée, épinglee à un arbre, et des rubans de plomb, vraiment de plomb sur la toile, tombent de son corps soumis ainsi à la gravitation. C'est *Baum mit Palette / Arbre avec Palette*, de 1978, pour moi une des plus belles œuvres de Kiefer. Cette beauté est sans envol. Elle s'en souvient, elle en a gardé le mouvement, mais elle en est revenue.

A ce prix, l'œuvre a pris corps. Au-dessus d'une tombe, sur une petite toile cette fois, une Palette bat des ailes. Cette toile, Kiefer l'intitule *Resumptio*. Ce mot n'existe pas. C'est le contraire, le retournement en doigt de gant de *Assumptio*. Jung, qui plus de 20 ans plus tôt s'était enthousiasmé pour la proclamation du dogme de ce nom, aurait peut-être protesté. En tous cas voici la Palette, nous voici, à échelle humaine. Le Soi, à tâtons, a trouvé sa juste place. Cherchant toujours sa plus juste forme. En en générant d'autres.

L'œuvre, en effet, de là se poursuit, trouvant et renouvelant jusqu'à nos jours les plus justes moyens de son expression.

Anne Fougère

A publié « *La grande icône de sainte Claire* », Éditions franciscaines, 2006.

Prépare un « *Petit dictionnaire subjectif des ateliers de Gordes d'André Lhote à nos jours* ».

Peinture intérieure : l'imagination au service de la vie spirituelle, selon saint Ignace de Loyola.

Qu'en est-il de la peinture chrétienne et de la parole ? de la Parole, plutôt.

Les images chrétiennes, et donc les peintures chrétiennes, dès le début, ont rempli trois fonctions : une fonction didactique, narrative ; une fonction théologique d'adoration par procuration ; une fonction « empathique¹¹ ».

L'utilisation d'images narratives, dans la décoration des églises, par exemple, s'est appuyée sur l'autorité de saint Grégoire le Grand (540-604) : « Une chose est d'adorer une peinture et autre chose d'apprendre par une scène représentée en peinture ce qu'il faut adorer. Car ce que l'écrit procure aux gens qui lisent, la peinture le fournit aux analphabètes qui la regardent, puisque ces ignorants y voient ce qu'ils doivent imiter ; les peintures sont la lecture de ceux qui ne savent pas leurs lettres, de sorte qu'elles tiennent le rôle d'une lecture, surtout chez les païens. »¹²

Les images « cultuelles », la notion d'adoration par procuration, sont d'origine « orientale » et furent

¹¹ Sixten Ringbom dans « *De l'icône à la scène narrative* », éd. Gérard Monfort, 1997.

¹² Saint Grégoire, *Ep.*, XI, 13. Cité par Sixten Ringbom dans l'opus cité.

introduites en Occident par le concile de Nicée II (787) qui s'appuie sur la théologie de saint Jean Damascène (650-753) : « l'honneur rendu à l'image va à son prototype, et celui qui vénère une image vénère la personne qui y est représentée. »¹³ Il s'agit, notamment, de l'icône.

La troisième approche, « l'approche empathique », repose sur l'attitude psychologique créée par l'image chez le spectateur. Cette troisième fonction peut s'allier à la fonction narrative ou à la fonction culturelle.

Ces trois types d'images, de peintures, pour être « vues » ont besoin de la Parole, du texte de l'Écriture, sinon comment les interpréter ? Je me souviens, à Padoue, dans la chapelle des Scrovegni, d'avoir vu les fresques de Giotto en compagnie d'un groupe d'instituteurs totalement ignorants du christianisme le plus élémentaire : leur demande, devant ces scènes (l'Annonciation, la Présentation de Jésus au Temple...) a été qu'on leur raconte la scène représentée. L'image leur était incompréhensible, n'évoquait rien pour eux. En ce sens, on peut dire que l'assertion de Grégoire le Grand n'est valable que si les « analphabètes » ont la « culture » nécessaire à la compréhension de l'image.

En 1548, surviennent Ignace de Loyola et ses *Exercices spirituels*¹⁴. Je cite Claude-Henri Rocquet¹⁵ lorsqu'il expose la méthode 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

¹³ Sixten Ringbom, opus cité.

¹⁴ Ignace de Loyola, *Exercices spirituels*, texte définitif (1548), Éd. du Seuil, coll. Sagesses/Points.

¹⁵ *Image et icône*, in revue *Christus*, n°181, janvier 1999, pp.52-63.

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, médité, pour agir, moi-même, et prendre part à toute l'œuvre humaine. »

Il s'agit d'un véritable renversement de la question : le texte, suivi pas à pas, sert de support à l'imagination, qui elle-même par sa création d'un décor, d'un lieu, crée une émotion, un sentiment de vécu, une interpellation de soi par la Parole, une incarnation de la Parole. La peinture intérieure donne les conditions de l'écoute de la Parole, la personnalisation de cette écoute, pour moi, ici et maintenant.

Citons, pour plus de précision des extraits de la deuxième contemplation, la Nativité¹⁶.

« 111. Le premier prélude est le récit qu'il faut se rappeler depuis le départ de la bienheureuse Vierge de la bourgade de Nazareth : comment, enceinte déjà de neuf mois et montée sur une ânesse (comme on peut

¹⁶ Opus cité, page 86.

pieusement le méditer), elle et son compagnon Joseph, avec une petite servante¹⁷ et un bœuf, ils sont partis pour Bethléem afin de s'y acquitter du tribut imposé par César.

112. Le deuxième est la considération du chemin, appréciant sa longueur et son tracé, tantôt facile tantôt difficile, tel qu'il se présente. Ensuite nous explorerons aussi le lieu de la Nativité, semblable à une grotte : large ou étroit, plat ou élevé, confortable ou non.

113. Le premier point est le regard sur les personnages : la Vierge mère de Dieu et Joseph, son époux avec la servante et le Christ Seigneur comme un enfant qui vient juste de naître. Je m'imaginerai que je suis présent parmi eux, comme un petit pauvre, les servant selon leurs besoins, avec le plus grand respect. Et, de là, j'examinerai ce que, d'un tel spectacle, je puis retirer comme profit personnel. »

On voit ici qu'il ne s'agit pas seulement de peinture intérieure, mais de théâtre où celui qui pratique les exercices est à la fois spectateur, metteur en scène et acteur du drame.

Et on sait le rôle fondateur que ces *Exercices spirituels* ont eu pour le théâtre chrétien, notamment en Espagne, avec Calderon, Lope de Vega. Dans un colloque récent (2004), Brice Herman, analyse le rôle de la formation des jésuites sur le théâtre de Bernard-Marie Koltès...

Ignace de Loyola avait été précédé dans cette voie par saint François d'Assise : lorsque celui-ci, en 1223, aménage, pour célébrer Noël, une crèche dans une grotte à Greccio, avec un âne et un bœuf vivants, que fait-il,

¹⁷ Cette petite servante est une « imagination » de saint Ignace. Aucun texte canonique n'en parle.

sinon donner à voir aux participants l'Incarnation de Dieu dans le dénuement.

Il faudrait aussi parler des Jeux liturgiques, des représentations de la Passion, des processions de la Semaine Sainte... Du Théâtre religieux.

Alors qu'est-ce que *voir* la peinture ? N'est-ce pas participer à un discours qui permet d'entrer en empathie avec la peinture ? Et la peinture intérieure d'une scène, d'une action, pourrait-elle se faire indépendamment d'un texte, celui des Écritures, en l'occurrence ? Est-ce qu'au final la parole nécessaire pour *voir* la peinture n'est pas de même nature que la peinture intérieure d'Ignace de Loyola, à savoir une construction intérieure pour accueillir la Parole ? Bref, parole et peinture, Écriture et peinture intérieure selon les *Exercices*, ne sont-elles pas indissociables pour *voir*, *entendre* ? Peut-on voir sans entendre ou entendre sans voir ?

Claude-Henri Rocquet

Formation en lettres et en histoire de l'art. A enseigné vingt ans à l'École Nationale Supérieure des Arts Décoratifs. Auteur de poèmes et de récits, d'essais, de théâtre. Prépare un livre sur Goya.

L'arme et le rameau ou La Judith de Botticelli

Pour évoquer Judith, Botticelli choisit deux épisodes : à gauche, non la Décapitation, dont nous avons l'habitude, mais, par les soldats, les proches, à l'aurore, dans sa tente aux pans relevés comme les rideaux d'un théâtre, relevés devant nous, la découverte du corps décapité d'Holopherne ; à droite, le Retour de Judith et de sa servante à Béthulie. Deux scènes peintes sur deux panneaux symétriques et de petite dimension. Leur point commun, le point *capital* – il passe d'abord inaperçu – est la Tête du général assassiné dans la tente, sur la couche et le désordre des draps où il gît – Adonis, la tête est absente ; et c'est précisément cette absence, cette disparition, plus que le cadavre, le sang, le cou coupé, la mort du chef, la décapitation de l'armée, amputée de son général en chef, – c'est ce vol, ce rapt, ce manque, qui provoque sans doute, même si leurs yeux se portent ailleurs, la stupeur et l'horreur de ceux qui, au matin de leur dernier jour de conquête, à l'aube de la débâcle, découvrent la béance, la blessure, la castration. Les dirons-nous *médusés* par cet objet absent ? Étrange peinture, dont la *clef* consiste en ce qu'elle ne montre pas, qu'elle n'exhibe pas ; de même que dans la tragédie il arrive que le récit d'un massacre puisse nous glacer le sang plus que la vue d'un amas de corps, de cadavres. Et peut-être la règle ancienne, la prohibition du sang sur la scène, fut-elle moins requise par le respect des

convenances, la délicatesse des regards, qu'inventée par l'art de représenter plus fortement l'absence, l'invisibilité, par l'invisibilité même, l'ellipse, l'omission; et le parti de préférer le récit, avec ses litotes, ses silences, au spectacle, au pittoresque.

Nous, spectateurs, spectateurs de cette peinture, saisis par la beauté de ce corps de marbre d'un guerrier mort d'amour, par trahison, ou mort de luxure, et qui connaissons l'histoire, tous ses gestes, sa conclusion, nous ne pensons pas d'abord à ce qui est soustrait au corps, au regard des témoins, à notre regard. Nous ne voyons que ce qui est là, visible, et ce cou tranché comme le tronc d'un arbre par le bûcheron, cette chose abominable que la beauté de la peinture, de ce théâtre, permet cependant de regarder fixement : nous ne détournons pas les yeux de ce soleil indécent, coupable. Soleil de sang, sexe tranché, bête abattue. Nous considérons la composition admirable de la scène, la beauté de cet ordre autour de ce désordre. A peine, plus tard, revenus sur nos pas, nous étonnerons-nous de l'étroitesse du col de ce guerrier : ce cou n'était pas celui d'un bœuf, une encolure ; cet homme n'était pas une bête, une brute, un monstre, un minotaure. Le cou d'Holopherne est celui d'un adolescent. Judith regarda sa nuque, sa gorge, elle ne put s'en empêcher, sans doute, se l'interdire, songeant à ce qu'elle avait à faire, après toutes ces coupes bues, — levées à quelle victoire ? L'ennemi était-il si redoutable ? Était-il redoutable, non par sa puissance guerrière, mais par sa grâce, sa séduction ? Ce n'est pas un fauve, une bête de proie, qui gît sur le lit. C'est le corps aimable d'un amant, le torse d'un athlète.

La tête est représentée sur l'autre panneau, mais elle n'en occupe pas le centre, elle n'attire pas d'abord notre attention. Pourtant, elle est belle. Les yeux clos, barbe de sage ou de philosophe, une paix, un sommeil tranquille.

Elle voyage ! avec deux jeunes filles, gracieuses, comme si elle rêvait son enlèvement. Si nous ne connaissions de ce tableau que ce détail, un fragment, ce pourrait être la tête de Jean-Baptiste, sans l'auréole, et posée dans le panier de la servante et non sur le plateau du bourreau ou de Salomé, – de même que, sur le panneau précédent, le corps de la victime évoquerait une Descente de croix. Prénance inconscient du « modèle ».

Des deux panneaux, c'est le Retour de Judith qui nous fascine le plus, – qui, seul, nous fascine. Et c'est une pure merveille. Deux jeunes femmes, et l'on dirait des jeunes filles, s'en reviennent à Béthulie, ville escarpée, inviolable. Judith est celle qui marche la première et la suivante marche dans ses pas. La maîtresse a le teint plus pâle, la servante est plus brune : est-ce à cause des travaux qu'elle fait au dehors, en plein champ, fille de la campagne ? est-ce que ce hâle signifie quelque race bédouine, quelque couleur du désert, un teint de miel et de figue ? L'une est douce, mélancolique, pensive ; l'autre, qui sur sa tête, dans la corbeille, porte la tête, le trophée, est résolue, farouche. Pourtant n'est-ce pas Judith qui a donné le coup, tranché la chair et les vertèbres de l'homme endormi, ivre, et dont le vin a peut-être jailli de la gorge, vomi, en même temps que le sang ? Elle porte l'épée d'Holopherne, le cimenterre barbare, dont elle a su se servir, Dieu la guidant, Dieu, le dieu des armées ; Dieu retournant, et par la main et la grâce d'une femme, contre l'Ennemi l'arme de l'Ennemi. A l'une la tête, à l'autre l'emblème viril. A l'une, servante, le fardeau ; à l'autre, l'objet noble, héroïque, le trophée pris à l'ennemi. Et l'une, la maîtresse, a la pâleur d'une femme qui dans l'ombre de sa maison, à l'abri de tout soleil, médite et prie, étudie la sagesse du Livre ; c'est une pieuse philosophe ; et l'autre chaque jour travaille au

grand air, travaille au champ et à la vigne, au verger : le geste qu'elle a pour porter sur sa tête le fardeau, la hure, est celui d'une vendangeuse, d'une porteuse de cruche ou de gibier.

Quelle beauté, quelle grâce ! le vêtement et la parure de Judith ! Botticelli a suivi l'évocation qu'en fait l'Écriture : il fallait être belle pour séduire Holopherne ; ce piège était nécessaire ; et cette beauté visible, nous entendons qu'elle signifie cette beauté qui a trouvé grâce aux yeux aimants de l'Éternel, une beauté de l'âme. Il fallait être belle, gracieuse, lumineuse, pour être la figure et miroir de la Sagesse, la prophétie du Salut. Mais à Judith Botticelli a donné la vénusté et le visage de Vénus, naissante, et tout le charme de ces filles, ces nymphes, qui fêtent la naissance du Printemps, ces nymphes, ces muses, ces fées. Peut-être est-ce pour inventer cette vêtue, ce visage, plus que pour célébrer une sainte, une héroïne, que le peintre a voulu peindre ce Retour à Béthulie ?

Le cauchemar de la nuit n'est plus qu'à peine un souvenir, c'était le cauchemar de l'Histoire. On s'en retourne vers Béthulie, vers Jérusalem, vers le Temple. Il y a pourtant cette tête, qui n'est pas une offrande, que porte la servante, et la longue épée que tient Judith. Mais que ces deux jeunes femmes, ces deux sœurs, sont belles, dans la lumière naissante du matin ! Quelle grâce ! Elles marchent en silence, elles se hâtent. L'une plus brune et plus farouche, l'autre qui est une Vénus, une figure du Printemps, une Flore. Une de ces jeunes femmes que Botticelli fut seul à peindre et dont le visage semble toujours au bord des larmes.

Est-ce que tout ne joue pas ici autour de l'innocence ?

Pour nous sauver, Judith a feint de se prostituer, elle a trahi et tué de ses mains un homme, elle s'est élaboussée de sang. Et maintenant qu'elle s'en retourne, maintenant qu'elle apporte à son peuple la paix, peut-être, pour prix de son sacrifice, recevra-t-elle des insultes et des crachats, des pierres, soupçonnée, impure ? Peut-être ne franchira-t-elle pas la porte de Béthulie ? Si Dieu le veut, – les justes, qu'elle a sauvés, et tout le peuple, la traîneront et lapideront au pied des remparts, elle et sa complice. Qu'elles ne souillent pas, fût-ce d'un souffle, ces filles publiques, l'espace de cette ville qui est l'arche de l'Éternel ! Elle y est prête. Elle ne ralentit pas sa marche sur ces chemins où elle courait enfant.

Pensive Judith, mélancolique. Holopherne, devant ce visage, la douceur de ce visage, n'était-il pas conduit à se convertir au dieu d'Israël ? Est-ce que ce visage, cette beauté, n'était pas plus terrible et plus efficace qu'une armée rangée en bataille ? C'est la beauté de Judith qui l'a vaincu.

Elle marche, dans ses beaux vêtements florentins, et sa marche est une danse. La marche des deux jeunes femmes est une danse presque angélique sur le chemin de Béthulie. Les deux femmes sont des anges. Elles apportent à ceux qui allaient mourir de soif et de faim, qui désespéraient, qui avaient envoyé à Dieu un ultimatum, qui blasphémaient, elles apportent la paix et le salut. Au loin, déjà, dans la plaine, où campait l'ennemi, on voit le peuple de Dieu, libéré, qui se rue sur l'idolâtre, l'extermine comme il fit à Jéricho, entasse pour l'honneur de Dieu la masse du butin qui lui sera consacré : Judith n'en voudra rien pour elle-même.

Cette Judith florentine est-elle pour Botticelli, pour ses compatriotes, une allégorie de Florence, de ses combats, de sa liberté ? Est-elle un autre David, ce David qu'on voit

sculpté par Donatello sur la place de la Seigneurie, et sur l'emplacement duquel eut à se prononcer Botticelli ? Il se peut que ce soit dans cet esprit patriotique, républicain, que Sandro Botticelli reçut commande d'une Judith, et non pour un cadeau de noces. Et Judith n'est-elle pas une autre Athéna, vierge guerrière, qui s'appuie casquée, sur une lance, douce figure pensive, divine, sagesse armée ? Mais ce n'est pas seulement dans un esprit civique et profane que dans la cité de Savonarole le peintre médite le livre de Judith. Pourtant si Judith, porteuse comme elle d'un rameau d'olivier, évoque Athéna, fille de Zeus, fille de Dieu, Sagesse, cela signifie, à qui sait l'entendre, que Florence, mère des arts et des pensées, est une nouvelle Athènes. Concordance non seulement de l'Ancienne alliance et de la Nouvelle, mais de l'Écriture et de l'Antiquité, de la Mythologie, comme celle des sibylles et des prophètes.

Je ne sais s'il est d'autres exemples d'une Judith qui d'une main tient l'épée et de l'autre un rameau d'olivier. L'épée n'est pas brandie, elle est tournée vers la terre ; le rameau, qui a presque la taille d'un arbuste, se dresse à bonne hauteur vers le ciel. L'épée appartient au passé, la branche verte à l'avenir, à l'éternel. Mais tenant ainsi, d'une main et de l'autre, l'arme et le rameau, le fer et la source de l'huile, ce qui blesse et ce qui guérit la plaie, ce qui ôte le jour et ce qui est de l'arbre de lumière, Judith fut-elle, comme le Christ le recommande, prudente, et rusée, comme le serpent, et pure, innocente, candide comme la colombe ?

Elle tient le rameau, la paix, la promesse de l'alliance, et c'est à la colombe de l'arche et de la première terre promise que Judith, « la juive », est comparée. Elle est la colombe bien-aimée du Seigneur, celle qui habite aux creux d'une muraille, comme Béthulie au cœur des montagnes

formidables. Par ce rameau d'olivier, elle pourrait être aussi nommée Jonas : « la colombe » ; elle le rappelle, elle signifie que Béthulie est sortie de l'abîme, vivante, comme le prophète de Ninive. Ce n'est pas la force et le fil de l'épée qui l'ont fait triompher du Mal, de cette armée exterminatrice et de Nabuchodonosor à qui l'empire entier du monde ne suffisait plus, puisqu'il s'est proclamé Dieu ; ce n'est pas même la ruse, mais l'innocence et l'espérance. Elle s'est souvenue du déluge et de la patience de Noé. Cette ville de Béthulie, assiégée par les chars et l'armée d'Holopherne, cernée, comme l'arche par l'horizon parfaitement circulaire de l'océan, était en effet une arche, l'arche de Dieu, la semence de l'humanité. Dieu ne pouvait la laisser mourir, de même qu'il ne pouvait laisser, dans l'ancre et le ventre de la baleine, dans les chaînes et sous les cadenas de l'abîme, de l'océan, Jonas, Jonas au nom de colombe. Dieu ne pouvait laisser s'anéantir sa maison. Ce n'était plus seulement un combat entre des peuples, entre tous les peuples rassemblés, et ce peuple qui était le dernier debout. Le combat était un combat spirituel. Dieu ne pouvait laisser les hommes entre les mains de ce dieu-là. Il ne pouvait les abandonner à Satan. Il ne pouvait consentir à Babel, cette montagne de ténèbre, de vacarme. Et si le peuple a fléchi, douté, Judith, le cœur de Judith, n'a pas vacillé. Qui sait si l'espérance de Judith, sa foi, n'a pas ramené à son peuple un Dieu qui désespérait de lui ? Qui sait si Judith n'a pas sauvé Dieu ?

Dieu a confié la cause de l'homme, et sa propre cause, non à la force d'un stratège, mais à une femme.

Et le rameau d'olivier que tient Judith est grand comme une palme. Elle n'a pas lâché l'épée dont il a bien fallu qu'elle se serve, mais c'est le rameau d'olivier qu'elle tient levé dans la lumière. Elle est comme le Christ qui dit *Je ne suis pas venu apporter la paix mais le glaive* et qui dit *Je vous donne ma paix*.

Emmanuel Rondeau

Ancien élève de l'Institut des Arts Sacrés de l'Institut Catholique de Paris.

Le jardin des Oliviers de Caravage

Cet incroyable enlacement de notre humanité au Christ livré. On ne sait plus à qui sont ces bras, ces armures, ces têtes, ces cheveux même. La tunique, rouge du sang à verser, recouvre d'une même auréole la victime et son bourreau. Ce tableau de l'arrestation du Christ au jardin des oliviers – comme en négatif des puretés doucement bleutées de la Vierge à l'enfant de Zanobi Machiavelli et d'une Piéta de Perugino, aux deux extrêmes du mystère de l'incarnation, dans la visite de cette National Gallery de Dublin – nous livre dans ses ocres et ses brillances mates l'embrasement furieux du baiser de Judas. Et nous qui sommes autant dans les rides de cette accolade-là, dans le cri d'effroi du disciple qui a déjà tourné casaque que dans le regard lâche et curieux à la fois du porte flamme qui éclaire la scène, si triste éclairage. Le Seigneur et Maître a baissé les yeux, déjà offert à la violence de cette trahison et tout entier donné à son œuvre de miséricorde et de rédemption. Sur ses mains croisées où le tableau s'appuie s'exerce la pesée magistrale du Salut. Et tous, sans le savoir, sans le comprendre, nous voilà emportés dans cette barque céleste, tous accrochés au Christ au sein même de notre péché, pour traverser la mort de cette nuit noire. Caravage nous parle-t-il du jardin des oliviers ou de la tempête apaisée ? Dans l'agitation lugubre de cette mise à mort, j'entends des lèvres à peine entrouvertes : « Pourquoi avez-vous peur, gens de peu de foi ? »

Extrait d'un carnet de voyage – Dublin, Paris, novembre 2005.

Eugenio Foz
Céline Gaucher
Paule d'Héria
Cécile Marie
Philippe Levantal

Ce que le peintre attend de la critique.

Qui veut se donner à la peinture doit commencer à se faire couper la langue.

Matisse

Ne soyez pas critique d'art, faites de la peinture. C'est là le salut.

Cézanne

Quatre peintres répondent en libres variations aux questions posées par la rédaction.

1 – *Entre l'œuvre et celui qui entre dans une galerie et regarde, le critique peut jouer un rôle d'interprète. Qu'attendez-vous d'un critique ? Qu'attendez-vous de ceux qui vous parlent de votre peinture ?*

2 – *La critique ou ce qu'on dit de votre peinture, cela peut-il avoir une influence sur votre travail ?*

3 – *Il arrive que le peintre parle de sa peinture. Dans quelle position est-il pour parler de sa peinture ? Comment le peintre voit-il sa peinture ; en cours de route, terminée, ancienne ?*

4 – *Dans quelle position le peintre est-il pour parler de l'œuvre d'un autre peintre ? Par son expérience et sa pratique, a-t-il, lorsqu'il s'agit de la peinture d'un autre peintre, une parole particulière ?*

Eugenio Foz

Peintre. École Massana à Barcelone où il est né en 1923. Beaux-Arts de Paris en 1947. Travaux de création pour la presse, l'édition, l'audiovisuel, la publicité ; décoration et création de costumes pour le théâtre. Expositions en France et à l'étranger.

1

Le visiteur ou ceux qui attendent un mentor sont les seuls concernés par le critique.

Du critique, je n'attends rien. Peut-être une aide pour une reconnaissance sociale.

Mais pour le reste, je veux dire mon métier, c'est mon affaire.

2

Non, pas du tout.

3

Le peintre peint avec de la couleur. La couleur matérialisée est assujettie à être comprise par les yeux. D'où un nécessaire point de vue technique, comme pour tout autre métier. C'est avec la matière que le peintre agit. Au delà de l'artisanat complet, nous rentrons dans les gros mots : inspiration, créateur.

Créateur ? oui, de quelque chose qui n'aurait jamais existé.

4

Certainement il peut ... Au risque de se tromper.

Céline Gaucher

École Nationale Supérieure des Arts Décoratifs à Paris, section scénographie. Assistante de scénographie au Théâtre National de Bordeaux. Depuis cinq ans se consacre à la peinture – salon de Montrouge en 2004 et galerie Art-France à Paris 8ème.

1

L'acte de peindre est gratuit, sans attente, en recherche, c'est un don de soi vers un absolu mouvant.

Mais si le peintre expose, c'est pour partager ce quelque chose qu'il a essayé de saisir.

Il a alors besoin du regard de l'autre. Mais qui serait cet autre?

Un allié de préférence. Une personne qui serait à même d'avoir les mots, l'enthousiasme pour donner à voir ce qu'il voit dans la peinture et ce que d'autres, et parfois même le peintre, ne voit pas.

Le peintre attend un passeur de rêves. Quelqu'un qui puisse éveiller les profondeurs qu'il voit et inviter par sa parole à naviguer au cœur de leurs résonances... Comme un chef d'orchestre...

On peut s'interroger, en effet :

Tout le monde n'entend pas une musique en lisant sa partition. Il faut la jouer, l'interpréter.

Tout le monde n'a pas les yeux pour voir la peinture. Il faut la rendre palpable, vivante et effacer la poussière des yeux aveuglés par les images abondantes de notre société.

Le critique serait l'interprète des formes et des couleurs, du jeu des valeurs et des contrastes d'une composition pour révéler l'essence de la peinture, le principe de sa présence... Il essaierait de mettre en paroles

sa cohérence picturale.

Car une peinture ne se tait pas, immobile sur un mur, elle appelle et propose un échange.

2

Idéalement, le peintre doit pour la santé de sa démarche artistique, rester libre de toute critique et rester fidèle à sa propre liberté d'être.

Cela dit, il ne peut qu'être honoré et intéressé par l'appréciation que l'on porte sur son travail...

Le peintre est à l'écoute des regards, mots, silences posés furtivement ou longuement sur ses toiles. Il ne s'agit pas pour lui de se perdre dans les méandres du tout venant en quête d'une hypothétique reconnaissance mais de récolter les fruits de son travail, fades ou savoureux.

La parole d'un critique peut être un fruit mûr empli de promesses pour un peintre et nourrir ses futures œuvres. De même, elle peut mettre en relief un doute, une difficulté que le peintre pourra alors plus aisément dépasser...

Cela dit, le peintre ne doit pas laisser les mots, les raisonnements, les démonstrations, envahir l'espace libre dans lequel a éclos son univers, sa toile. Il ne doit pas être et mettre sa peinture sous influence... Mais la critique peut être une muse sans pour autant être une dangereuse sirène....

Indéniablement, l'impression produite par ses peintures sur autrui lui permet de jauger l'ouverture au monde de son travail.

3

Il est difficile d'assumer ses propres faiblesses et la peinture en ce qu'elle révèle peut être implacable.

Mais ce qui fait la grandeur de son attrait, c'est ce qui s'échafaude à force de cheminements, d'endurances, de sensations délicieuses qui toujours invitent plus loin, plus haut, sur l'Horizon.

La peinture nous révèle, en la corrigeant nous nous corrigeons.

Ainsi, parler de sa propre peinture, c'est comme dire ce que l'on s'est évertué à peindre, en apprenant le geste, en façonnant l'esprit, en ajustant le propos, en trouvant la matière. C'est une position très délicate et peut-être indécente pour le peintre mais peut-être nécessaire... en tant qu'interprète justement...

Mais avant d'interpréter, il faut être sûr de son jeu...

Curieusement, le peintre ne voit pas sa peinture quand il l'élabore. Il est ailleurs. Son œil devient un outil subtil de réalisation, un cerveau peut être. Un intermédiaire du monde sensible et du monde visible. Un interprète qui exprime une nature intérieure tout en obéissant aux lois de l'observation.

Puis, le peintre discerne et laisse l'empreinte de ses choix sur la toile.

Le peintre finit par voir sa toile lorsqu'elle est finie et qu'il s'en détache ou malencontreusement lorsqu'il est à court de réponses picturales....

Le peintre voit toutes ses toiles comme des notes plus ou moins chantantes et utiles à son processus de composition. Il butine dans chacun de leurs propos pour les renouveler. Il voit sa peinture comme il voit la vie, il essaie de lui donner un cap et veut le dépasser.

4

Le peintre est concerné par l'œuvre d'un autre peintre ne serait-ce que par la façon d'honorer ce métier.

Elle répond ou non à ses propres partis-pris. Cet échange peut être fécond. En effet, il l'incite à se repositionner, à renforcer son identité par la force de la rencontre avec la différence. Tous deux voient le monde en couleurs... Reste à savoir quel monde.... et quelles couleurs...

Le peintre peut avoir une parole particulière parce qu'il s'est taillé lui-même un chemin intérieur. Il a rencontré des broussailles, des herbes folles, des rocs, des marécages... aussi saura-t-il les reconnaître et voir comment l'autre les a envisagé ou pas. Car ce qui est passionnant pour un peintre, c'est l'art de la recherche, clé de voûte de l'enchaînement de ses œuvres. Ainsi, la parole d'un peintre vers un autre peintre peut le régénérer. Une confiance peut s'établir par l'échange et la reconnaissance...

Cela dit, une telle rencontre est loin d'être évidente... Un peintre est un être engagé parfois avec fougue dans ses réalisations, aussi, il peut être mis en cause avec force... Il peut alors préférer se murer dans sa création et continuer seul... ou ne pas avoir tout simplement assez de place pour écouter la parole d'un autre...

L'imperfection des relations humaines n'épargne pas les peintres !

Paule d'Héria

Études parallèles à l'école des Beaux-Arts de Besançon et au Conservatoire National de Région. Elle interprète Ionesco, Musset, Ibsen,... Elle anime, avec Paul Lera, la compagnie « Théâtre des deux sources ». Peintre, elle a exposé à Paris.

Au commencement, c'était à l'école des Beaux-Arts ; j'y suis arrivée de ma campagne avec quelques aquarelles sous le bras. Il a regardé : « vous vous contentez de peu ». C'était lui, Jean Ricardon, qui allait devenir mon professeur de peinture et exiger davantage. Il restait longtemps à regarder le travail, sans rien dire, les paupières resserrées comme pour éliminer tout ce qui ne faisait pas partie du tableau. S'il ne disait rien et passait à un autre élève, on sentait qu'il fallait continuer de travailler. Parfois il désignait une partie du travail plus aboutie en nous disant qu'il sentait que ça allait. On pouvait penser que le reste n'était pas au point, parfois il disait simplement : « Il faut faire très attention, là. » ou « C'est très juste ». Sa seule présence donnait envie d'aller plus loin, plus haut. C'est peut être cela qu'on attend de celui qui regarde.

Quand des amis viennent voir dans mon atelier, j'avoue que cela me donne le « trac ». Les cartons sont ouverts et c'est comme si j'étais nue. Qu'est-ce que j'attends ? Le cœur battant, qu'est-ce que j'attends ? Rien. Je ne sais pas, qu'on ne me tue pas, qu'on voie quelque chose au-delà, là-bas, loin, qu'on dise ce à quoi on rêve, si on rêve ; j'espère qu'on rêve. Peut-être va-t-on me parler de choses que je n'avais pas vues ? De toutes façons, je sais rarement ce que je fais au départ, c'est plutôt en cours de travail que je le découvre, et souvent en fin de parcours.

Pour moi, les paroles ou les critiques ont un impact tout différent selon qu'elles viennent d'un « connaisseur » ou d'un « profane », de quelqu'un qui fréquente la peinture ou d'un qui débarque. Je me souviens de la réflexion d'un petit garçon regardant une tenture que j'avais faite avec des motifs abstraits « Si c'est de l'art, ça, n'importe qui peut en faire autant ! » Dans mon village, on aurait dit « c'est du Picasso » (comprendre : c'est n'importe quoi). Quelques temps avant, Alain Cuny avait particulièrement regardé un de mes tableaux non figuratif : « Je suis étonné de tant de perfection ». Je sentais qu'il goûtait vraiment ce qu'il voyait, avec ses lèvres gourmandes et ses yeux pétillants. Il aimait la peinture, il aurait voulu être peintre. Ce qu'il m'a dit m'a beaucoup touchée et encouragée. Un jour, un peintre expérimenté à qui j'avais montré quelques toiles a démolé mon travail. J'étais abasourdie mais je me souviens qu'il m'a dit quelque chose comme : « Il ne faut pas changer de couleur à chaque coup de pinceau ». C'était me caricaturer, mais la secousse m'a fait pénétrer dans une aire nouvelle. Mon travail est devenu plus concentré, moins flamboyant, plus sobre.

Claude-Henri Rocquet, en écrivant sur Bruegel, n'est pas en position de critique mais de poète qui rêve et nous promène avec lui dans l'œuvre du peintre, il nous y fait si bien pénétrer qu'on s'identifie presque à l'artiste ou à ses créatures.

Paul Lera propose à ses élèves-comédiens un exercice que je trouve très intéressant. Il s'agit pour chacun d'eux de faire sur un mur une peinture imaginaire ; ils font ce travail ensemble, sans faire « semblant », en imaginant qu'ils sont en train de peindre. Ensuite, par la parole et le geste, chacun d'eux s'efforce de faire voir aux autres ce qu'il a peint. Quelles que soient les précisions apportées, il est bien évident que

chaque spectateur fabrique à partir de là son propre tableau. La parole permet d'ouvrir tout grand les portes de l'imaginaire, mais elle est imparfaite à susciter en l'esprit des auditeurs ou des lecteurs, l'apparition exacte du tableau.

La peinture me semble plus primitive que l'écriture ou la parole, plus animale, plus nue peut-être. Le peintre se défait d'un langage appris pour partir à la découverte de son alphabet secret.

« Dis-moi sincèrement ce que tu en penses » : c'est un ami, Jacques Chantarel, un excellent peintre. Je suis étonnée de lui révéler des choses qui l'avaient effleuré mais qu'il ne s'était pas formulées. Je lui ai parlé plutôt de « cuisine », de construction, de détails très précis : « il me semble que cette couleur, à cet endroit-là, est trop prenante, qu'entre le haut et le bas il n'y a pas assez de lien, de fluidité, que c'est trop cassé, trop dur, que ce passage est peut-être trop systématique... ». Lui, est prêt à retravailler des toiles anciennes. Pour moi, si la parole des autres m'a fait parfois évoluer d'une manière générale, sur une œuvre précise elle ne m'a jamais incitée à la remettre en chantier car je peins peu à l'huile et je trouve difficile de retoucher sur papier. D'ailleurs, quand je retrouve une œuvre que j'ai peinte il y a quelques temps, il me semble que ce n'est pas moi qui l'ai faite. Je ne peux quand même pas retoucher le tableau de « quelqu'un d'autre » !

Dans quelle position se trouve le peintre pour parler de sa peinture ? pas très bien placé ; c'est plutôt la peinture qui parle. Quand je travaille, je me sens traversée, guidée, cela vient d'ailleurs, des « lointains intérieurs ». Avant, cela faisait des espaces, des paysages, quelque chose qui vibre, qui interroge, parfois chante. Des lambeaux, des miettes, de la terre, du bois, de

l'herbe. Maintenant c'est plutôt des coulées de lumière, un espace transparent comme des vitraux. C'est un peu comme aller puiser de l'eau à la fontaine, colorier l'intérieur, crayon, crayon, crayonner. S'étaler, gagner du terrain, manger le blanc de la surface. Reculer, partager cette surface, l'ordonner, distribuer les couleurs, leur donner des ordres, les intensifier, les corriger, reprendre à une pour donner à l'autre, gratter, épaissir, simplifier, effacer, s'enhardir, modifier, reprendre, gribouiller, recommencer, caresser, ajouter, reculer, attendre, juger, apprécier, tremper, mélanger, humecter, distribuer, border, frotter, abattre, racler, unifier, strier, tapoter, recouvrir, dégager, dépasser, réchauffer, adoucir, malaxer, écraser, fluidifier, laver, rincer, faire apparaître, jouer, tracer, renforcer... Ne croirait-on pas que je fais du jardin ?

Cécile Marie

Peintre. Formation aux Beaux-Arts de Paris, expositions en France et à l'étranger. Ses voyages lui permettent d'approfondir « une démarche de synthèse entre le trait et le peint où la calligraphie agit comme l'une de ses composantes ».

La lecture du critique face à une recherche qu'il contribue à faire connaître auprès du public, peut être d'ordre heuristique, philosophique, sociologique, ou s'attacher à une analyse des formes et des couleurs, mais lorsque le critique arrive, le travail du peintre est déjà bien avancé !

Lorsque je préparais en 1994 l'exposition à l'École des Beaux-Arts de Cherbourg, j'avais de très grands formats à l'atelier, difficiles à manier et à montrer ensemble, au grand mécontentement du critique qui était venu là pour voir « beaucoup », et qui n'avait pas de temps à perdre. J'ai donc pris conscience que la position du peintre et celle du critique pouvaient être totalement différentes, ou opposées. Celui qui vient pour voir est dans une position de consommation, de jouissance très forte, qui n'est pas la mienne. Le peintre serait plutôt entre l'inquiétude et le doute. J'étais à ce moment là à l'intérieur d'un projet en cours, et je me trouvais dans l'impossibilité d'y conduire le critique. Nous ne pouvions nous rejoindre. Je peux garder en mémoire une critique, mais je ne crois pas pouvoir être informée de ce qui se passe dans le processus créatif que je mène, qui par essence est un mouvement vital, sous prétexte que le procédé du critique me force à un « arrêt sur image », produisant un décalage anachronique. Le critique apporte une information à celui qui ignore le travail du peintre, il le situe historiquement, dans l'environnement

contemporain, et en dégage ce qu'il a de singulier. « Les artistes font les yeux neufs, les critiques fabriquent des lunettes » dont le public ne saurait se passer pour découvrir les œuvres, ajouterais-je.

Le peintre aimerait bien que le regard du critique soit celui d'un peintre, de quelqu'un qui aurait lui-même une pratique artistique, en dessin, peinture, ou sculpture, à l'exemple de Marcel Duchamp découvrant Louise Bourgeois à New York. Un peintre a nécessairement une parole particulière vis à vis d'une œuvre, car il essaie d'entrer à l'intérieur d'un travail par une identification naturelle et il ne se préoccupe pas dans un premier temps de ce qu'une peinture représente ou du sentiment qui peut s'en dégager. Le peintre cherche à savoir quelque chose que l'œuvre peut lui dire ou non, il peut lire dans une peinture comme dans un livre. Il déchiffre des données, des informations, il décrypte un code, un vocabulaire qu'il pense avoir été déployé devant ses yeux pour lui seul. Lorsque Matisse peignait la Chapelle de Vence il disait que Picasso seul avait le droit de le critiquer. Les influences viennent de ceux qui ont une pratique dans le domaine de l'art, passé ou contemporain, y compris les arts visuels, et un cinéaste est autant source d'inspiration qu'un restaurateur de tableau, qui avec sa connaissance très technique peut m'apporter une information précieuse sur ma peinture. Van Eyck m'est aussi présent qu'un peintre contemporain comme Soutter ou Aurélie Nemours par exemple. C'est Ligozzi « depuis » le XVIIème siècle qui m'a décidé à utiliser d'une façon nouvelle la plume et l'encre dorée, me permettant de tenter une synthèse, ou d'établir un pont entre ma pratique qui est celle de mon temps et une facture technique plus classique. Avant la visite de cette

exposition au Louvre j'utilisais un autre procédé qui, permettant d'aller plus vite, inclinait au sériel.

Nathalie Sarraute a bien exprimé la position du créateur, disant que bonne ou mauvaise, la critique pouvait être fausse, et que ne pouvant mesurer l'objectivité ou la véracité de l'avis du critique, elle ne pouvait s'y appuyer. On est donc seul face à ce qu'on doit faire.

Il y a aussi le silence, qui fait mûrir l'œuvre, Rilke parle de Rodin en ces termes, des treize années d'isolement après lesquelles lorsqu'on se disputait à son propos, lui-même n'avait plus de doute. « Aucun éloge ne l'atteignit, qui eût pu l'égarer, aucun blâme qui eût pu le troubler. »

Philippe Levantal

Peintre, aquarelliste, dessinateur, graveur. Né en 1934. Après une formation universitaire, depuis 1961, il a mené de front une carrière de peintre, de chargé de mission au Ministère de la Culture, de journaliste. Expositions en France et à l'étranger.

I

Selon Paul Claudel, « L'œil écoute ». Donnons à ce titre la forme interrogative « L'œil écoute-t-il ? »...

S'il écoute, que reste-t-il de sa liberté d'abandon face à l'œuvre d'art ? Est-ce la sensibilité du visiteur qui parle ou le regard d'autrui – fût-il celui d'un critique – pèse-t-il sur son jugement, sur son impression première au point de les entraver ? Et s'il « n'écoute » pas, se prive-t-il du mystérieux « savoir » initiatique, de la béquille mentale sans lesquels on ne saurait accéder par soi-même à l'œuvre d'art ? La vérité est plus simple. L'interprète qui passe instantanément d'une langue dans une autre sait bien qu'il ne peut en restituer ni toutes les nuances, ni toute la musique.

Si l'on admet que les mots ne traduisent qu'en termes d'équivalences approximatives cet autre langage que sont la peinture et la sculpture, alors on comprend que le critique d'art n'est qu'un visiteur plus instruit, mieux informé (pas nécessairement plus sensible...) et que son propos doit s'effacer devant l'œuvre, se soumettre à elle.

Dès lors, ce qu'en tant que peintre j'attends du critique n'est ni une paraphrase, ni un dithyrambe, ni un discours tenu dans ce « jargon » que Jean Cassou exérait, mais un compagnonnage, un suivi auxquels toute une génération de critiques « humanistes » (Jean Dalevèze aux Nouvelles Littéraires, Jean Rollin à l'Humanité, Jean-Marie Dunoyer au Monde, Claude Roger Marx au Figaro... où ils ne furent, hélas, jamais remplacés !) excellait.

Entre artistes, simples sont les appréciations : « Bravo jeune homme vous êtes du bâtiment » fut l'éloge spartiate que Degas, son aîné, décerna à Toulouse-Lautrec. Et de Monet, Cézanne,

avare de paroles, dit un jour : « Monet est un œil, mais quel œil ! » Et tout était dit.

La vraie mission du critique n'est pas de parler « de peinture », mais de « parler peinture », de coller, aux doutes, à la solitude, à l'évolution, au métier même d'un artiste ; d'entrer, s'il se peut, dans son intimité par la fréquentation de son œuvre (à la manière dont, exemples parmi tant d'autres, Max Jacob, Apollinaire et Fénéon cheminèrent aux côtés des néo-impresionnistes, des cubistes et des fauves) ; puis d'en rendre compte en termes simples, après avoir poussé, ce qui devient rare, la porte des ateliers.

Non, le critique d'art n'est ni l'historien de l'art, ni l'universitaire, ni le savant exégète, ni le psychiatre. Il peut l'être de surcroît, mais l'essentiel de sa mission est ailleurs. N'en déplaise à Murielle Gagnebin qui entreprit de psychanalyser Cézanne¹⁸ ; n'en déplaise à Jean Clair qui, en 1984 dans le catalogue de l'exposition Bonnard à Beaubourg, s'est enlisé dans une analyse accablante des rapports géométriques de son espace et de sa couleur, ce n'est pas de cette manière que l'on fait parler la peinture d'artistes qui furent, leur vie durant, d'une insigne réserve, mais en s'en tenant à leurs œuvres, au langage autonome qu'elles constituent – et à rien d'autre.

Par le discours, on peut cautionner n'importe quoi. C'est à quoi ne manquèrent pas au Louvre, l'an passé, les organisateurs de l'exposition intitulée « Comme le rêve, le dessin ». On y pouvait voir, aux côtés d'admirables dessins de la Renaissance, tel coup de stylo à bille de Beuys zébrant une page, tel papier crevé de Fontana... destinés à consacrer, à grands coups de commentaires abscons, la pénétration du Louvre par le musée Georges Pompidou, tant il est vrai qu'aujourd'hui n'être pas « contemporain », c'est déchoir. Rêvons donc à une autre époque, celle où la critique d'art ne serait pas, comme aujourd'hui, assimilée dans les revues à une publicité payée, où le critique ne serait pas inféodé aux modes issues de la mondialisation des

¹⁸ *Mort du paysage ? Philosophie et esthétique du paysage*, Actes du colloque de Lyon sous la direction de François Dagonet, Éditions du Champ Vallon, Seyssel, 1982.

cultures. Un vaste public aspire à autre chose. Il appartient au critique de l'aider à voir ; de révéler et de réveiller la sensibilité de chacun, d'être un commentateur éclairé, une main tendue entre le public et l'artiste – c'est déjà beaucoup. Selon Tristan Tzara « l'art est chose privée, l'artiste le fait pour lui. Une œuvre compréhensible est produit de journaliste... » Mais précisément, il ne s'agit pas de faire seulement « comprendre », ni pour le critique de substituer son « ego » à l'œuvre d'art, mais de la donner à voir, à aimer.

2

Toute main porte une écriture. Et l'on a beau faire, l'écriture, par delà sa naturelle évolution, ses changements apparents, demeure la même. Telle est la création : le peintre par delà les moments, les écoles, les techniques, les influences, fondamentalement développe toujours la même recherche et peint toujours le même tableau parce qu'il est comme soumis à une nécessité intérieure. C'est le fond même de sa manière, de ce qui la compose. Pissaro, influencé par Seurat, s'égaré dans le pointillisme avant de revenir, libéré des contraintes qu'il s'imposait, à sa nature directe, instinctive. Mais, plus en surface, le peintre ne peut demeurer insensible, lorsque ses œuvres quittent l'atelier pour une galerie, aux regards extérieurs, aux appréciations, au climat général qui définit le succès ou l'échec d'une période de travail.

Toute exposition est une étape, une oasis dans la solitude et dans le doute de l'artiste face à sa recherche, à son époque, à lui-même. Lorsque des mots écrits ou parlés « portent », il ne peut pas y être insensible et ne pas se remettre en cause. Mais cette remise en cause n'affecte pas l'être profond. Aux réserves formulées par Pierre Lecuire sur ses œuvres récentes Nicolas de Staël, fier et blessé, répondait dans une lettre à Jacques Dubourg ; « Jugement superficiel de Lecuire sur les derniers tableaux, ce matin. Ne tenez pas compte de cela »¹⁹

¹⁹ *Le prince foudroyé, La vie de Nicolas de Staël* par Laurent Greisalmer, Paris, Fayard, 1998, p. 261.

3

On ne peut se dédoubler, être à la fois l'avocat et son client, le peintre et son commentateur. Et je suis beaucoup plus à l'aise pour parler de l'œuvre d'autrui que de la mienne. Parler de son œuvre, c'est vouloir la défendre ; mais alors c'est qu'elle ne se défend pas elle-même par le seul langage de la peinture. Et l'on retombe dans ce que j'ose dénoncer : la paraphrase, le « sous jacent psychanalytique » condamnables parce qu'ils entourent les œuvres d'opacité et parviennent, par un discours confus, à légitimer le canular et à substituer le discours au tableau. Donc, sur moi-même, sinon dans l'intimité de quelques amitiés, je préfère me taire.

Mais il est un moment essentiel : celui où, « à la recherche du temps vécu », l'on revoit, l'on redécouvre des années plus tard, ses propres œuvres sur les murs des collectionneurs. Forte est la sensation, la surprise. On est à la fois soi-même et un autre. On reçoit en pleine figure le tableau oublié. (« Ah, te voilà toi » dit un jour, à mi voix, ému, Dunoyer de Segonzac en revoyant, daté de 1917, un dessin de ses années de guerre) et d'un coup d'œil on sait si l'on est, depuis lors, demeuré fidèle à soi-même ; si l'on peut se dire heureux, ou non, d'avoir dix années, vingt années plus tôt signé une œuvre, c'est-à-dire un moment de vie... Mais tout coule, « πάντα ρει » dit Héraclite, et l'on sait aussitôt que, de même qu'un moment de l'eau d'une rivière ne se retrouve jamais, de même rien ne fera qu'un autre soi-même puisse répéter ce que naguère il fit en un autre moment du temps ; et d'ailleurs il est bon qu'il en soit ainsi. Quant à l'œuvre « terminée », elle ne l'est véritablement jamais puisque, telle « Achille immobile à grands pas », elle engendre la suivante.

4

Le 16 novembre 2005, le Louvre et la Maison des Artistes proposèrent à des peintres et sculpteurs de venir, le temps d'une soirée, commenter des œuvres de leur choix devant une poignée de visiteurs. L'approche qui consistait de ma part à « laisser parler » en termes de peinture trois Monet, deux Sisley, un

Pissaro et un Cézanne, issus de la donation Victor Lyon et composant un seul et admirable panneau, fut chaleureusement accueillie et comprise. Pourquoi ce noir. Pourquoi ce format ? Pourquoi cet effet de matière, cette mise en page, ce glacis, cet empâtement... ? Monet peignit-il cette « Neige à Honfleur » directement sur le motif, en plein froid et quel chemin parcourut-il entre ce tableau et cette « Débâcle des glaces à Vétheuil » dix années plus tard où s'amorce une nouvelle manière ? Et d'où vient la poésie mélancolique de ce Pissarro de Pontoise, d'une matière si lourde vue de près et pourtant si transparente et raffinée dès qu'on s'en éloigne un peu ?

Oui, le peintre, s'il ressent l'œuvre d'un autre peintre et parvient à trouver des mots simples pour le dire est, par son métier même, dans une position privilégiée pour communiquer, faire partager son émotion, et répondre à de telles questions. Et si la répartition des rôles entre artistes, critiques et historiens de l'art, entre gens qui peignent et gens qui parlent, n'était pas si radicalement définie dans l'univers des arts et lettres, si les cloisons n'y étaient pas à ce point étanches, il est probable que « certains » artistes pourraient utilement « parler peinture », aider le public à accéder directement, selon René Huyghe, au « Dialogue avec le visible » et à échapper au terrorisme intellectuel que les non valeurs de notre époque et les intérêts financiers qu'elles recèlent ont imposées, sous la pression médiatique du conformisme et de la pesante érudition, au public des galeries et des musées.²⁰

Au carrefour d'un monde « reçu » et d'un monde fabriqué par l'homme, la critique d'art est aujourd'hui, comme écartelée entre discours avant gardiste et transcendance. C'est en collant au plus près de ce qu'est l'œuvre même, non en la noyant sous les mots, qu'elle peut soit légitimer son existence dans les médias, soit sombrer dans le commentaire vide ou le ridicule. En ce cas, à quoi bon une Délégation aux arts plastique et un Ministère de la culture... ?

²⁰ « Le complot de l'art » par Jean Baudrillard sociologue (Libération 20 mai 1996).