

LES CARNETS D'HERMÈS

Claude-Henri Rocquet

Écrire la peinture

FÉVRIER 2012

_____N° 5_____

Ce cinquième numéro des *Carnets d'Hermès*
a été imprimé en février 2012, 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,
Claude-Henri Rocquet,
Yves Roullière.

Conception de la couverture :
Jean Bourdeaux.

© Claude-Henri Rocquet
ISSN : 1952-9945

Écrire la peinture

Vers 1968, un ami que j'ai connu à l'Institut d'art et d'archéologie, à Paris, me confie l'article Jérôme Bosch dans l'*Encyclopaedia Universalis*. Ce sera là une expérience importante. J'aime, en effet, « comprendre » : ce terme étant pris dans le sens qu'il a lorsque Claudel commente, fondamentale pour lui, la question de Mallarmé : « *Qu'est-ce que cela veut dire ?* » ; en insistant sur la « volonté », le vouloir qui peut s'entendre dans « veut dire » : comme si toute chose, riche d'une signification latente, muette, attendait qu'un poète, un interprète, la découvre, la traduise, l'exprime. L'attitude de Claudel devant la peinture, dans *L'œil écoute*, son dessein d'interprétation, son travail d'herméneute, d'exégète, mais en poète, la parole poétique étant elle-même révélatrice, clairvoyante, est pour moi exemplaire, depuis longtemps : je n'avais pas vingt ans lorsque j'ai découvert, dans les *Mémoires improvisés* de Claudel, ce que j'appelle « la question de Mallarmé » et ce qu'elle est devenue chez Paul Claudel. Une question « séminale ».

Bosch, dont l'œuvre, comme celle de Rimbaud, a donné lieu à tant d'interprétations diverses, opposées, comment le « comprendre » ? Quels sont la signification et le dessein de cette somme d'images au plus haut point énigmatique ? Que dit-elle ? Que « veut-elle dire » ? Il ne suffit pas d'écrire à son sujet quelque chose qui en serait la « poétique », le retentissement en nous de ce qui est son monde, son imaginaire ; elle ne peut être seulement une matière à rêver, le germe de rêveries. Il faut essayer de la déchiffrer, il faut tenter de traduire en langage clair, en concepts, ce qui fut, on le suppose, volontairement exprimé par des symboles, des allusions ; et dans une sorte de « livre muet ». Mais interpréter telle ou telle peinture de Bosch, à commencer par « le Jardin des délices » (titre apocryphe), comme on analyserait un rêve, un rêve d'aujourd'hui, ne suffit pas davantage. Il faut s'instruire des doctrines du temps et de leurs conflits. Il faut discerner la philosophie, ou plutôt la théologie, de cette œuvre, de cette pensée faite peinture. En

discerner le sens à travers bien des voiles et des énigmes qui peuvent être des espèces de rébus. La référence à l'alchimie, chose ambiguë et langage par nature fermé au profane, ajoutant un degré à la complexité, à l'hermétisme du spectacle.

Je n'ai pas vu en Bosch un « hérétique », un adepte de la secte du Libre-Esprit, mais un catholique qui figure l'hérésie et la récuse. L'œuvre de Ruysbroeck m'est apparue comme pouvant nous aider à comprendre celle de Bosch ; ce fut l'occasion de lire Ruysbroeck. Je le connaissais à peine. Et je ne saurais dire pourquoi m'est venue l'idée que son œuvre était l'une des clefs de la pensée de Bosch. Cette rencontre avec Ruysbroeck aura pour moi ses propres conséquences. Je ne me suis pas contenté de le lire, de le méditer, d'écrire sur sa vie et sur son œuvre, j'ai voulu connaître la forêt de Soignes et m'y égarer comme j'avais aimé vagabonder à Bois-le-Duc.

Il va de soi que je ne réduis pas Bosch à son aspect énigmatique, à son sens ; à sa théologie implicite. La beauté de l'œuvre, son génie, sa singularité, n'importe pas moins que l'énigme.

Il se trouve que l'auteur qui devait rédiger l'article sur Bruegel y renonça. J'ai été heureux d'entrer dans cet autre univers. Bosch pourtant m'était plus proche que Bruegel. Je voyais en lui un peintre du monde spirituel et en Bruegel un humaniste, nourri de la pensée antique, un peintre de la nature et du monde profane ; je le plaçais dans le voisinage d'Héraclite, de Lucrèce. Sur le plan des formes, des thèmes, la filiation de Bruegel à Bosch est évidente, mais je les opposais, quant à l'esprit et l'intention.

Peut-être est-ce pour découvrir en Bruegel un peintre imprégné de la Bible et de l'Évangile, un peintre chrétien, comme Bosch, mais autrement, que j'ai écrit, bien des années plus tard, *Bruegel ou L'atelier des songes*. Le surnaturel est « caché » dans son œuvre comme il l'est chez Patinir. Paradoxalement, le fait de « cacher » le spirituel, de le voiler, sous l'apparence du familier, du quotidien, de l'ordinaire, du profane, ou dans l'infini déploiement d'un paysage qui semble

être le véritable sujet du peintre, et sa prédilection, révèle un aspect essentiel du spirituel : « Il a habité parmi nous et les siens ne l'ont pas connu. » Le thème de l'*incognito* divin est au cœur de la religion chrétienne. Ni Madeleine venue au Tombeau ni les disciples en chemin vers Emmaüs ne reconnaissent aussitôt Jésus dans le Christ ressuscité.

Si quelqu'un écrivait une « théologie du caché », des peintres comme Patinir et Bruegel, et, sans doute, quelques autres « maîtres du caché » plus cachés encore, y auraient leur place. On parle souvent, trop souvent, de « l'invisible », quand il s'agit de peinture. Ce paradoxe peut devenir une facilité, un verbiage, un sentiment vulgaire du secret de la peinture, de son mystère. Je crains parfois d'en abuser. Pourtant, le souci de ce qui dans une image demeure caché, volontairement caché, celé, invisible, est l'une des clefs nécessaires pour *voir la peinture*. D'où la multiplicité des interprétations d'un chef-d'œuvre. Toujours, il convient, ou, plutôt, il conviendrait de se demander (la question ne trouvera peut-être sa réponse que lorsqu'enfin nous aurons vu ce qu'alors nous n'étions pas capables de voir, puisque notre capacité de voir une peinture, ou de lire un livre, est inséparable de ce que nous sommes ; et nous serons alors saisis par l'évidence), toujours, il conviendrait de se poser la question : « Dans cette œuvre, qu'est-ce que je n'ai pas vu, aperçu, deviné, pressenti ? » Oui, nous aurions dû voir et savoir, et nous n'en étions pas capables ; il en est de même aujourd'hui, sans doute...

Cette « lecture » infinie d'une image – voire, ce « remords », cette inquiétude, ce scrupule, – est aussi l'une des joies que nous donne la peinture. Au fur et à mesure que nous vieillissons, telle peinture, que nous connaissons depuis notre adolescence, se révèle. Ce que nous avons vu, et admiré, n'était qu'un voile. La nature des choses spirituelles est d'être cachées comme l'horizon derrière l'horizon. Voir, voir enfin, est une grâce, et le fruit d'un travail. Le don du temps. Le don du temps qui nous fait en nous défaisant.

J'ai lu, quand j'avais dix-sept ans, à Bordeaux, et grâce à Louis Teyssandier, dont j'aimais et admirais la peinture, et qui était un ami, un livre de Luc Benoist, *Art du Monde – La*

spiritualité du métier. Ce livre, que j'ai découvert en même temps que je lisais Mircea Eliade, *Images et symboles*, et que j'écoutais et lisais Lanza del Vasto, ce livre m'a instruit. Luc Benoist parle des stûpas, et du temple de Borobudur, de ces « montagnes » où le pèlerin s'élève, dans un mouvement tournant, de degré en degré. À mesure qu'il monte, comme s'il s'*initiait*, comme s'il se dépouillait de ses illusions, les sculptures et les images se font plus rares. Il parvient au sommet. Il est au seuil du ciel. « Après les Bouddhas visibles, après ceux que cachait une grille de pierre, écrit Benoist, il arrivait devant l'obscur niche fermée qui contient, comme une chrysalide divine, un Bouddha informe, ayant déjà presque perdu son apparence humaine, signe de sa définitive transformation. » Par un chemin d'images, il s'est peu à peu éveillé, il s'éveille, comme on sort du sommeil et du songe.

J'ai sans doute reçu de cette lecture davantage que de mes années d'études, nécessaires, pourtant, utiles, à l'Institut d'art et d'archéologie, rue Michelet. Mais c'est grâce à ces études, commencées moins par vocation d'historien d'art que pour prolonger mon sursis militaire et éviter le plus longtemps possible d'être appelé en Algérie, que la proposition d'un ami me donna l'occasion d'écrire sur Bosch puis sur Bruegel.

Plus tard, j'ai enseigné l'histoire et la sociologie de l'art dans des écoles d'architecture et j'ai été amené à réfléchir à la notion d'espace, à la relation de l'homme et du lieu qu'il habite, qu'il invente. Bachelard a compté pour moi. J'ai entrepris et soutenu une thèse sur Bruegel et les mythes de l'espace, en particulier Babel et le Labyrinthe. Cela m'a conduit à découvrir le lien de Bruegel avec la Bible, l'Évangile, le Christ, en ce temps de guerres et de violence religieuse qui est celui de sa vie. Et à formuler l'hypothèse d'un Bruegel « architecte », et dont l'œuvre ne serait pas sans lien avec la « maçonnerie », sinon « opérative », du moins « spéculative ». Récemment, un historien de la franc-maçonnerie, qui me téléphonait à propos de tout autre chose, m'a dit la justesse et la véracité de cette intuition.

J'ai eu bientôt le désir de quitter les voies de la recherche universitaire pour évoquer la vie de Bruegel. Je connaissais Jean-

Louis Ferrier : nous étions collègues à l'École nationale supérieure des arts décoratifs. On aurait dit qu'il avait entendu ce dessein dont je n'avais parlé à personne. Il était éditeur chez Denoël et m'a fait rencontrer Laurent Theis qui dirigeait une collection d'ordre historique où mon projet a trouvé place, et soutien...

Le fil que je voulais suivre ici, dans ces pages, comme s'il s'agissait de quelque préface intime à une réédition, était celui de mon chemin vers Bruegel, et le rappel de ce qui m'a conduit à écrire *L'atelier des songes* ; mais je vois se dessiner comme à vol d'oiseau, un labyrinthe. Le fil que je voulais saisir touche de proche en proche tous les fils de la trame ; et je ne suis plus certain de savoir ce qui est l'avvers ou l'envers de la tapisserie.

Est-ce le revers de son ouvrage qui figurait sans que Pénélope le sût, indéchiffrable, obscure comme un oracle, la véritable histoire et les combats et les errances d'Ulysse, ou, plutôt, les songes d'Ulysse endormi, et qui étaient la figure de sa vie, dessin mouvant comme le marbre des nuages et de la houle, épisode défait par un autre épisode comme la nuit succède au jour qu'elle périmé ? Et, cependant, fixe comme une constellation, survivant à tous les effacements, toutes les métamorphoses, Ulysse voyait en rêve quelque chose de familier et qu'il ne reconnaissait pas, sous la traduction du sommeil, dans le travail du rêve, quelque chose comme le métier à tisser de Pénélope, âme fidèle. Il revoyait ce métier qu'il avait construit comme il avait construit leur lit.

Quand il m'arrive de republier un livre, d'habitude, je le republie tel quel, n'y voyant rien à changer, sauf un mot, une virgule ; ou peut-être me sentant désormais extérieur, forclos, quant à la forme, à l'ouvrage achevé : moment d'une vie. J'ai passé des mois à relire *Bruegel*, à le corriger, à peser presque tous les mots, vérifier telle et telle assertion, un point d'histoire, une anecdote, l'ancienneté d'un terme, à examiner de plus près tel détail d'une peinture, à rectifier un regard. Je n'ai rien changé à la composition du livre, mais, ici et là, j'ai laissé venir un rameau qui attendait depuis vingt ans le moment de surgir et de

se déployer ; ce qui m'étonne, c'est que le texte initial et le nouveau, semble-t-il, sont de la même encre, du même ton ; le lecteur n'y verra pas de différence ; je ne les distingue plus. J'ai le sentiment que les livres que nous écrivons sont formés, et presque inaltérables, au fond de nous-même, avant d'être écrits. Nos livres sont analogues à nos empreintes... Pourtant, il est impossible à l'auteur de reconstituer un manuscrit perdu : il en aura la preuve s'il le retrouve et le compare à ce qui est venu pour le remplacer.

J'ai eu le désir de retravailler le texte de *Bruegel* parce qu'en peinture, devant la peinture, notre regard, l'acte de regarder, est infini ; vous n'êtes jamais sûr d'avoir bien vu, d'avoir saisi ce qui peut demeurer longtemps inaperçu, toujours inaperçu ; et, avec le temps qui passe, la peinture en nous, son souvenir, sa présence, son rayonnement, n'est jamais la même. J'avais envie de dire ce que d'abord et longtemps je n'avais pas vu : n'y étant pas alors disposé. Cela serait sans fin. Cela est sans fin. Mais il est vrai que ce sentiment, et parfois cette angoisse, cette amertume, de ne jamais voir ce que nous voyons, de ne pas avoir vraiment vu ce que nous avons vu, et parfois regardé avec passion, avec attention, fascinés, ce sentiment nous ne l'éprouvons pas seulement devant la peinture, le chef-d'œuvre. Et s'agit-il seulement de « voir » ? Ce sentiment singulier, ce sentiment d'insaisissable, c'est « devant » ce que je vis et ce que j'ai vécu que je l'éprouve. Parlerons-nous du « complexe d'Ixion » ? D'Énée, aux Enfers, voulant étreindre sa mère et n'étreignant qu'une fumée, une buée, l'étoffe d'un songe... Peut-être est-ce dans ce tourment, cette hantise, cette perpétuelle déception, que réside le désir d'écrire, ou de peindre.

On sait peu de choses de la vie de Bruegel. Il s'agissait pour moi de m'en tenir à l'avéré et au vraisemblable et de prendre appui sur les lieux et les paysages de cette vie, sur cette espèce de « mémoires », de « journal », que sont les tableaux et les dessins de Bruegel, son œuvre ; et sur la connaissance de son époque : le temps de Charles Quint et de Philippe II, de la domination de l'Espagne sur les Pays-Bas, et du début d'une guerre

d'indépendance mêlée à une guerre de religion ; la lutte pour la liberté spirituelle et la lutte pour les libertés politiques se conjoignant.

L'éditeur américain a présenté la traduction du livre comme « *a novel* », mais je préfère parler de « chronique imaginaire ». Évidemment, j'essaie de ne pas commettre d'erreurs d'ordre historique et j'ai veillé à ce que le lecteur puisse presque toujours faire la part entre ce qui est attesté et ce qui est imaginé, mais vraisemblable.

De toute façon, il s'agit toujours d'*écriture*.

Si Bruegel n'avait jamais existé, si les tableaux que j'évoque n'avaient jamais été peints, il faudrait pourtant que le livre « tienne » et vaille d'être lu.

La biographie d'un peintre est toujours un regard sur son œuvre, une interprétation de cette œuvre ; mais c'est aussi, qu'on le veuille ou non, une « autobiographie » de l'auteur, un autoportrait. Les paysages peints et que nous évoquons se mêlent aux paysages de notre vie, ils en sont imprégnés. Je ne sais plus qui le premier a dit que tout portrait est un autoportrait. Et le lecteur voit les lieux et les paysages du livre en y mêlant ce qui lui vient de sa mémoire. L'œuvre d'art n'est jamais nue.

« Écrire sur la peinture » n'est pas « écrire la peinture » ; et, pour un écrivain, « écrire la peinture » est bientôt, et avant tout, *écrire* : je le redis. De même que pour le peintre, le peintre moderne, peindre n'est pas en premier lieu peindre des pommes ou un paysage, mais *peindre*.

Quand la peinture elle-même est devenue le sujet essentiel de la peinture, voire son seul sujet, d'où la peinture « non figurative », abstraite, nous sommes entrés dans notre « modernité » de la peinture. Je suis aujourd'hui moins habité par la religion de la « peinture pure ». Mon amour pour Monet tient en partie au fait que chez lui, au delà de la peinture qui est musique, la nature, rêvée, ou plutôt, transfigurée, ne cesse d'être présente.

*

Mon grand-père avait un atelier. « Atelier », ce mot est pour moi lié à mon enfance.

« Songe » est un mot qui vibre, un mot qui est de couleur verte, pour moi, d'une belle couleur verte. Le songe n'est ni la rêverie, ni le rêve ; il est plus profond, plus obscur, plus *vrai*, que l'un et l'autre. « *The workshop of dreams* » : je ne sais comment un Américain, un Anglais entend ces mots, ce titre : pour moi, ils sont sans vibration, sans rêve ni rêverie. Ils ne traduisent que le sens du titre français.

Au delà du sens, « songe » dit autre chose que « rêve ». C'est une gageure que de vouloir « traduire » une peinture quand le seul titre d'un livre résiste ainsi à sa traduction. (Et faut-il, chez Goya, par exemple, traduire *sueño*, par « songe », ou « rêve », ou par « sommeil » ? Quel est ce *sueño* de la raison qui engendre, ou produit, des monstres, ou des chimères, des figures et des êtres de cauchemar ? Quelle est donc cette nuit qui leur donne le jour ? Si la légende d'une image, son commentaire, son explication, voire son titre, peut donner tant de fil à retordre, qu'en est-il de l'image même, dont la syntaxe est parataxe et où le temps, et le mode, se jouent de l'évidence ?)

Bachelard, qui préfère la rêverie et qui évite le rêve, peut-être pour fuir le cauchemar, use de ces trois termes – rêve, songe, rêverie – pour trois de ses livres sur les Éléments. Pourquoi a-t-il associé les *rêveries* à la Terre, les *rêves* à l'Eau, les *songes* à l'Air ? Ces liens ont-ils un sens, une nécessité ? Pourrions-nous parler des « songes de la terre », des « rêveries de l'eau », des « rêves de l'air », des « rêves de la terre » ou des « songes de l'eau », pour entrevoir d'autres livres que ceux que Bachelard a écrits ? Ces clefs autrement disposées font jouer d'autres serrures, ouvrent d'autres portes. Y a-t-il songé ?... N'est-ce que par accident, et différence de méthode, que le « feu » n'est accompagné chez lui que du mot « psychanalyse » ? Mais « La poétique du Phénix », l'un de ses livres ultimes, nous apparaît comme « le songe du Feu », le grand songe de la flamme.

« L'atelier des songes », ce titre, ce sous-titre, dit aussi l'opposition et le lien entre l'artisanat, la fabrication, le matériel, le prosaïque, la matière, et la vision, le surnaturel, l'immatériel, le spirituel. L'art est l'union de ces deux versants de la vie... Le métier et le mystère.

« L'atelier » est le lieu où travaille un peintre, où s'élabore visiblement, réellement, matériellement, son œuvre ; tandis que « le songe » est celui de l'élaboration intérieure, invisible, secrète. Mais je ne prends qu'aujourd'hui conscience que ce que l'« atelier des songes » désigne, peut-être initialement, est l'endroit et la table où j'écris, la table qui est mon établi, et que je n'aime pas appeler « bureau », mot qui convient à l'administration et au professeur, mot d'importance et d'autorité ; endroit où il s'agit de rédiger, non d'écrire.

Qui sait si mon grand-père maternel, dans son atelier, mon grand-père et son travail, son métier de plombier-zingueur, la façon dont je l'ai vu plier le métal, souder, donner forme à la plaque de zinc, au cuivre, à la tôle, au plomb, n'est pas en moi un modèle plus profond et plus actif que les écrivains, les poètes, qui m'ont conduit à l'écriture ? Mon grand-père paternel, instituteur, directeur d'école honoraire, aimait les mots rares, le mot *araire*, par exemple, et ne mettait aucun poète au-dessus de La Fontaine. Cette préférence m'étonnait, quand je commençais à lire Lautréamont, Rimbaud.

Travail d'écriture, atelier de parole.

Mais pourquoi la peinture a-t-elle compté à ce point dans ma vie et gouverné si fortement mes livres, au delà même de ceux dont elle est le sujet ?

*

J'ai découvert Goya quand j'avais quinze ans, au musée de Lille, devant *Les Jeunes* et *Les Vieilles*, dont je ne savais rien. Ce fut mon entrée dans la peinture. Évidemment, je n'avais aucun sentiment de ce qui m'apparaît comme un commencement, une découverte. La peinture ne m'était pas « extérieure » ; pas davantage que le sommeil qui nous gagne, et le rêve que nous

vivons, où nous vivons, ne nous apparaît comme un changement d'état. C'est après coup que nous dirons : « je dormais », « je rêvais » ; et c'est maintenant que je puis dire que devant ces peintures de Goya, seul, solitaire, j'étais en moi-même, et que ma vraie vie s'éveillait.

Lorsque j'écrivais un livre sur Bosch, il y a quelques années, et que je suis retourné au Prado, j'ai été saisi par le *Tres de Mayo*, par les *Peintures noires*.

En terminant *Bruegel*, j'avais le désir d'écrire un livre sur l'Espagne, sur un peintre espagnol, pour contrebalancer, en somme, la vision des Espagnols aux Pays-Bas, telle qu'elle se trouve, et selon l'histoire, dans *Bruegel ou L'atelier des songes*. Je ne me sens pas moins lié à l'Espagne qu'à la Flandre ; et l'on voit bien, chez Ghelderode, par exemple, comme l'imaginaire espagnol et l'imaginaire flamand, sur fond d'histoire, ont partie liée. Quand il m'arrive, trop rarement, d'être en Castille, en Espagne, je me sens pris au ventre. Pas seulement au cœur. Quand je traverse un paysage rouge et rocheux de Castille, quand je touche des yeux cette terre tellement terrestre, tellement « terre », ce ne sont pas seulement mes yeux qui voient, mais tout mon corps, dans ses racines, ses os, sa moelle. Je vois avec mon corps, sa profondeur obscure, aveugle, où le cœur bat, couleur de sang. L'arbre voit ainsi par ses racines la terre où il s'enfonce et qui l'étreint, la charnelle terre dont il se nourrit.

Ce sont quelques-unes des raisons qui m'ont amené à écrire *Goya*. Plus profondément, sans doute, à cette heure de ma vie, j'avais le désir, je ressentais la nécessité, d'une certaine expérience des ténèbres ; par l'écriture, et par Goya et l'œuvre de Goya. J'ai saisi la main d'ombre de Goya pour descendre avec lui dans les enfers, la nuit. Par les couleurs et la lumière de Goya : le souterrain, l'abîme, le noir. Le souffle de la mort proche à vous toucher.

Ces deux livres, *Bruegel*, *Goya*, sont un diptyque involontaire, non délibéré.

*

Si le diptyque se faisait triptyque, si j'écrivais un autre livre sur un peintre, sur son œuvre, ce serait sans doute sur Monet. J'entendais à la radio cette question posée à un peintre – une question qu'il ne convient peut-être pas de poser à un peintre : « Quelle peinture, quel tableau, auriez-vous aimé avoir peint ? »

J'aurais aimé peindre *Les Nymphéas* : ceux de l'Orangerie.

Peut-être, de tous les peintres, aujourd'hui, Monet est-il celui qui m'est le plus cher, le plus proche ; comme le fut Rembrandt ; Rembrandt qui, tout bien pesé, pesé dans l'impondérable, est sans doute le peintre que je préfère à tous les autres... Et ces deux œuvres, celle de Goya et celle de Monet, sont pour moi alliées comme la nuit et le jour, l'esprit nocturne et l'esprit solaire. Quand je pense à Monet, quand je regarde sa peinture, il ne s'agit pas seulement d'admiration.

Peut-être parce que je trouve en lui la fusion de la Chine, ou du Japon, et de la France, de la nature et de la peinture devenue musique ? Le chemin et le lieu d'une certaine contemplation.

Je n'éprouve aujourd'hui devant aucune autre peinture le sentiment de bonheur et de paix que me donne la peinture de Claude Monet. Devant aucune autre peinture que la sienne je n'ai le sentiment de sortir du temps.

La fin de la peinture, son horizon, n'est pas la ressemblance, ni la délectation, mais l'extase.

Longtemps, lorsque je me demandais quel était en France le plus haut lieu de la peinture, de l'art, de la beauté, le point, le lieu, le plus sacré, et parce qu'il m'était difficile de placer les grottes de Lascaux en France, dans la France historique, je pensais à Chartres, à ses sculptures et à ses vitraux, à la lumière intérieure de la cathédrale, à la Grande Verrière, à la rosace, à la lumière de Chartres. Je me disais – héroïsme imaginaire, facile, adolescent ! que s'il avait fallu certain jour un otage pour sauver la cathédrale de Chartres, essence et sommet de notre génie, de notre héritage, de notre humanité, j'aurais été volontaire, j'aurais donné ma vie, estimant cette vie, si brève, de moindre prix que cette éternité de pierre et de lumière, cette œuvre, transmise, et qu'il faut transmettre, Chartres... Aujourd'hui, Monet, et

Giverny, les *Nymphéas*, dans ma ferveur, ma gratitude, ont rejoint le bleu de Chartres.

Monet, l'esprit de la France, et sa lumière, même s'il peint la neige de Norvège. Pourtant, le plus proche de la Chine, du Japon. Les *Nymphéas*, le Tao-te-King. Monet, dans la contemplation et la méditation du lotus, la quiétude et la vie de l'eau, le ciel s'immergeant et se reflétant, et l'eau, qui est un autre ciel. Monet, et le rêve infini de l'eau...

À l'autre pôle de l'extase, Van Gogh, peintre du feu comme Monet est le peintre de l'eau. Dirais-je que l'un est fils du soleil et l'autre *fil*le de l'eau ? Deux voies, deux voies mystiques, par l'exercice de la peinture. Le sage taoïste, l'illuminé soufi. (Un auteur japonais, un philosophe, sans doute, je l'imagine, a écrit quelques pages où il rapproche Ibn Arabi et Lao-Tseu.)

Aimer un peintre n'est pas seulement l'aimer avec les yeux charnels, mais avec le regard de l'âme. Ce n'est pas seulement l'artiste, le génie, que j'aime en Monet, ou en Van Gogh, mais le « maître spirituel ». Ce qui nous est familier pour la musique vaut aussi pour la peinture. La pointe et l'essence de l'art est dans le ravissement, le silence.

Ce qui nous rend Monet si proche, le dernier Monet, ce n'est pas seulement qu'il nous semble à l'origine d'une peinture qui nous est contemporaine, Rothko, par exemple ; ni la liberté quasi non-figurative de son *écriture*, pour figurer, comme d'un geste, une feuille, une fleur ; c'est que sa peinture est comme intemporelle : les fleurs qui flottent sur l'eau lumineuse d'un étang, leurs calices, leurs corolles, un pont dans le feuillage, le reflet de branches dans l'eau et sur l'eau, un jardin couleur d'été, couleur d'enfance, la nature nue, qui ne varie et ne change qu'avec les saisons, qui ne varie pas, immobile et la même dans son mouvement, son passage, son retour, et rien jamais n'est chose d'un autre temps, ancien, disparu, ni robe, ni chapeau, ni la chevelure des jeunes filles, ni charrette, ni toiture d'une maison, une meule, même, comme nous en avons encore connues jadis, dans notre enfance, en forme de hutte ou de ruche, une meule et l'ombre bleue sur le chaume, le ciel, ses transparences de pastel, la lumière d'un jardin qui ne serait que lumière et dont les

ombres auraient la tendresse et la douceur de l'arc-en-ciel... Cette peinture sans âge est la plus proche de l'éternel. Elle est un paradis, le paradis. Contemplée, et peut-être peinte, comme en extase. Et cette extase nous permet d'accéder, par analogie, à celle que vivent les mystiques, les saints, et qui n'est sans doute elle-même que l'ombre entrevue de l'éternité, de la présence familière de Dieu.

Nous croyons aimer une œuvre, et parfois deviner l'homme qui est en cette œuvre, au delà de cette œuvre ; nous croyons que c'est par les formes de cette œuvre, son génie, sa beauté, que nous sommes *enchantés*, saisis, comblés. Mais ce qui nous touche et nous métamorphose est peut-être d'un autre ordre que de la présence sensible, que de l'évidence du chef-d'œuvre. Comme il est un règne minéral, végétal, animal, il est un règne de l'esprit, qui comprend plusieurs règnes.

Certaines œuvres, filles de l'esprit, accomplies par un homme en apparence tout pareil aux autres, proviennent d'un certain point de l'esprit, non seulement psychique, mental, intellectuel, mais *spirituel*, et d'un spirituel que l'esprit commun ne perçoit, ou ne pressent, qu'à travers certaines œuvres de génie, ou dans le rayonnement de la vie d'un saint. Ces œuvres viennent d'un point extrême de l'esprit comme elles viendraient d'une autre planète. Et non seulement elles ne nous sont pas étrangères, elles ne nous sont pas étranges, mais elles nous sont familières comme peut l'être notre lointaine enfance. Cette lumière de l'enfance, où sont un la mémoire et le présent intemporel de l'instant que nous vivions alors, cette coïncidence, cette identité, du passé qui ressurgit et de ce temps où le temps n'était pas encore, c'est, semble-t-il, l'un des traits du génie de Rimbaud, sinon l'essence et la source de son génie. Mais comment se fait-il que les images les plus *personnelles* de son enfance, de l'enfance qu'il évoque, nous les recevons et les vivons comme si elles appartenaient à notre propre enfance ?

Innocence de Rimbaud, son génie, sa *sainteté*.

Rimbaud, notre Dante.

*

Dans beaucoup de mes livres, plusieurs modes d'écriture se juxtaposent ou s'entrecroisent ; dans mes pièces, les didascalies, ou ce qui semble en tenir lieu, peuvent être des récits. *Hérode* est une pièce de théâtre, qui fut jouée, et c'est un récit, peut-être un roman, un bref roman. *Jonas* fut d'abord un récit, venu lui-même dans une suite de textes écrits pour la radio ; quand j'ai « adapté » ce conte pour la scène, je n'y ai pas changé un mot.

Pendant il y a un élément déterminant dans tout ce que j'écris, fût-ce dans un article de journal : l'amour de la langue. Cela efface les frontières entre prose et poésie.

Pour moi, l'essentiel de l'écriture est dans la langue. Dans sa primauté.

Mais comment dire le rapport très particulier que nous avons avec la « parole » ? cette sensualité qui n'est pas sensorielle. Sa matérialité immatérielle en quoi je vois l'essence de la poésie, – qu'il s'agisse de « prose » ou de « poésie ». Cela est aussi indéfinissable que la couleur, ou la sonorité de la musique, et, pour certains, la « couleur » des notes, des instruments. – Du reste, pour moi, comme pour bien d'autres, les mots ont une couleur, une lumière. Ce sentiment de leur couleur joue un rôle dans leur choix, leur accueil, quand j'écris : au même titre que le souci d'euphonie, de rythme. Écrire, là aussi, est pour moi de l'ordre de la peinture. La couleur de cette « peinture », verbale, mentale, *spirituelle*, est analogue au rêve ; et moins transmissible encore : puisqu'on peut raconter un rêve, en décrire les images, en évoquer l'atmosphère, la tonalité. Puisqu'on peut écrire le rêve comme s'il n'était qu'une espèce de prose.

(Dirons-nous que le rêve est prose et que le songe est poésie ? Quelle part a le langage, le pur langage, dans l'élaboration de ces œuvres très involontaires dont nous découvrons les épaves, les merveilles, sur la grève de nos sommeils, sur le rivage de la vie éveillée ? quand la mer s'est retirée, quand elle nous a laissé comme Ulysse dans la clarté du jour, sa réalité... Certains d'entre nous rêvent en noir, d'autres en couleur ; de même : certains sont-ils, endormis, des prosateurs, des romanciers, des dramaturges, des peintres, ou des poètes ?

Pour esquisser une réponse à ces questions, c'est vers Coleridge qu'il faudrait nous tourner, ou vers Blake.)

Dire que « l'inconscient est structuré comme un langage », ou, comme le langage, ne suffit pas : il faut penser que l'essence du langage n'est pas dans la prose, mais dans le poème ; et imaginer que sa naissance est dans la métaphore et l'amour : ce que Rousseau a dit ; en poète.

Les « correspondances » entre la parole et la couleur, et d'un sens à tout le registre des sens, sont bien connues depuis Baudelaire, depuis Rimbaud : « *J'inventai la couleur des voyelles !* » Mais si le jeu et le rôle de la couleur des mots dans l'écriture d'un poème, d'une page, est sensible au lecteur, ce ne peut-être qu'indirectement. La couleur des voyelles (je ne sais si les consonnes peuvent être « colorées » ; mais pour moi certaines d'entre elles colorent la voyelle, lui font une ombre, l'estompent) diffère en chacun ; peut-être varie-t-elle au cours d'une vie ?

Le sentiment de la couleur de la parole, de sa lumière, est une sorte de loi qui gouverne le poème, aimante et oriente les mots et leur alliance. Cette loi n'est pas un code, elle n'a rien d'universel ; de même que la traduction d'un poème d'une langue à l'autre produit un autre poème ; parfois, hélas, le contraire d'un poème. Et n'est-ce pas aussi, pour commencer, la langue elle-même, natale, étrangère, qui peut nous apparaître dans l'aura d'une sorte de couleur ? Pour moi, Français, l'italien et l'espagnol, leur musique, non seulement ne sonnent pas de la même façon, mais leur couleur est différente ; il en va de même pour le flamand et l'allemand... Cela n'a rien d'étonnant : la couleur des voyelles diffère d'une langue à l'autre et cette couleur est elle-même tributaire des rythmes et des consonnes de chaque langue : comme le bleu ou le rouge d'un cercle ou d'un carré n'est pas le même rouge, le même bleu.

Je vois les langues, je les « vois », dans la diversité de leur couleur. Je n'irai pas jusqu'à dire que je les vois, ou les entends, comme un arc-en-ciel ! Pentecôte sur les ruines englouties de Babel, si la Tour, comme j'ai toujours été porté à l'imaginer, malgré la lettre du Livre, précédait le Déluge, et non l'inverse. Babel au fond des mers, qui, cependant, s'irise comme la nacre

d'une coquille énorme, immense, et l'enroulement de ses spires. S'irise, comme en rêve la nuit et la ténèbre n'empêche pas les couleurs de surgir et de naître...

(Babel et l'arc-en-ciel discordant de ses voix, de ses langues, de ses cris, et qui, dans le désert et le silence glauque et noir des abîmes de l'océan, est une oreille qui cherche, damnée, à percevoir la voix plurielle et le chant des anges, la note unique du très haut silence. Il se pourrait que dans un rêve oublié, un songe si profond qu'interdit à la mémoire, ou seulement accessible grâce à quelque remous de l'imaginaire, j'ai, pèlerin du fond des eaux, certaine nuit, erré dans les replis de cette oreille, gigantesque comme un sahara, et tendu moi-même l'oreille, pour entendre la soie du ciel, la lumière du soleil, comme on porte vers sa tempe sur la plage un coquillage pour entendre le bruit de la mer, le bruit des vagues et des mouettes, plus fort et plus proche qu'à nos chevilles, proche comme le bruit battant du sang ; et plus tard, loin de la mer, dans notre chambre à l'odeur de luzerne... Le poète est celui qui plonge au fond de la nuit, de sa nuit intime, pour rapporter un coquillage dont la voix et la rumeur sera le poème. À d'autres d'entendre la parole inouïe qui au plongeur échappe ; à d'autres, au lecteur, cette irisation, cet arc-en-ciel blotti au creux de la coquille, comme s'il était le secret enfoui du monde, la promesse d'un autre monde. Poète sourd à son propre poème, à ses échos, ses lointains, dès que, pour l'écrire, le recueillir, il a, pour l'entendre, l'écouter naître, cessé de lui prêter l'oreille, d'en être l'oracle. Et c'est pourquoi j'ai besoin du poème des autres, pour te connaître, poésie !

Rêve de ce nomade sur les dunes et les écueils des profondeurs, de ce voyageur entre les bras de la pieuvre qu'est la mer elle-même, naufragé mais vivant et posant le pied sur l'humus intact des algues...

Lire Lautréamont : marcher au fond des mers. *Je te salue, vieil océan !*)

La sensibilité à la couleur des mots s'étend et va jusqu'à la typographie, au graphisme, à l'orthographe. Lire Rabelais en français moderne, lire Rabelais, ou Montaigne, ou Villon, dans

une version « modernisée », c'est boire du vin dans un gobelet de carton, de plastique. Les partisans de la réforme de l'orthographe... Ils n'en savent pas la saveur.

Et lorsque nous connaissons la voix d'un écrivain, d'un poète, cette voix colore le texte que nous lisons de lui. Nous lisons le texte imprimé, et nous entendons, comme par transparence, en filigrane, la voix de l'auteur, si elle nous est familière ; peut-être l'entendons-nous si nous ne l'avons jamais entendue, si elle est pour nous une voix imaginaire ; tout comme aux voix de la radio, aux voix du téléphone, nous « prêtons » un visage. Est-ce que Proust n'a pas écrit quelque chose à ce sujet ? Lorsqu'il évoque la voix de sa grand-mère pour la première fois entendue au téléphone, il me semble... Les noms suggèrent une forme, une figure, un visage.

Autre exemple de « synesthésie » ; j'évoquais Rabelais : l'épisode des « paroles gelées », et dégelées, est chez lui l'une des pages que je préfère. A-t-elle donné lieu à une composition musicale ? Je l'imagine en concert, instruments et voix, bruits... Mais quelqu'un vient de me dire que cet épisode a sa source dans les *Confessions* de saint Augustin.

J'étais surpris, un jour, il n'y pas si longtemps, et de loin passée l'enfance, en apprenant que la glycine n'est pas rouge ; et je ne m'y habitue pas. La couleur des mots l'emporte pour moi sur la couleur de la fleur. Il arrive que leur discordance persiste, et qu'une chose soit imprégnée dans notre esprit par la couleur et la lumière du nom qu'elle porte en notre langue.

J'ai le sentiment que l'ensemble de mes livres forme un seul et même tissu.

Mais si quelqu'un me définit comme poète, j'espère qu'il dit vrai.

*

Bruegel est en partie une « autobiographie » ; son pays est le mien. Goya aussi est lié à ma vie. Est-ce pour cela que j'ai eu le désir d'écrire sur eux ?

La rencontre de Georges de La Tour m'a profondément éclairé, à divers moments de mon existence, mais je n'ai rien écrit sur lui... Peut-être son rayonnement transparait-il dans certains de mes écrits, de mes poèmes : comme la flamme de la bougie à travers la main de l'enfant qui la tient et protège la flamme ; changeant cette main en rose, en chair transfigurée, en lumière. Et cette main éclairée, cette chair éclairée comme par transparence, cet ange de lumière à travers la chair de l'enfant et qui change en ange le jeune enfant, est pour moi l'essence de La Tour, la raison qu'il eut de peindre, de consacrer sa vie à la peinture, quand l'époque lui apportait, lui faisait don, du jeu nouveau de la lumière et des ténèbres, de la poésie du clair-obscur.

Secret de sa peinture, et peut-être de toute peinture ? Une lumière imprégnant et traversant une matière, lui donnant vie, une vie surnaturelle, une vie spirituelle. Or, c'est un enfant, et la présence ressurgit de notre enfance, qui porte ce miracle d'une rose qui est chair, feu, lumière, transparence. Qui porte dans la nuit cette lumière couleur de lèvres, et dans le noir, au bord du sommeil et d'un songe, ce baiser maternel, cette parole silencieuse, cette flamme.

Main lumineuse du peintre, main de lumière, main de chair et d'esprit, main que l'esprit inspire.

Ce qui pourrait n'être qu'un peu de boue sèche sur le chemin ou le crépi d'un mur est cette promesse d'un ciel qui ne sera jamais plus vif en nous sur terre que dans les prières de notre enfance. Comme à travers les doigts et la paume de l'enfant que peint Georges de La Tour, pareille à cette espèce de miracle, toute peinture inspirée laisse transparaitre la lumière dont la lumière d'ici-bas n'est que l'ombre.

L'« expérience esthétique » est irréductible, fondamentale, analogue à l'expérience amoureuse ou érotique et elle permet de comprendre, par analogie, l'expérience spirituelle, mystique.

Elle doit conduire à l'extase, à quelque chose qui est une sorte d'extase, un « ravissement » ; cependant, elle n'est pas l'extase, elle doit demeurer ouverte à ce à quoi elle mène et qui la dépasse.

*

J'ai peint. Il y eut un moment où j'aurais pu choisir la peinture, et non l'écriture. Je l'ai quittée parce qu'elle est dévorante et que je ne suis pas capable d'écrire et de peindre dans un même temps ; mais pourquoi ai-je choisi d'écrire ?

Jeune, si j'avais été plus habile de mes mains, plus industriel – savoir tendre une toile sur un châssis, aimer ce travail d'artisan – et porté à m'acheter des tubes et des pinceaux, des brosses, plutôt que des livres, peut-être serais-je devenu peintre, et n'aurais rien écrit. Mais je ne peignais qu'à l'occasion, et par raccroc, souvent dans l'atelier de mes amis, sans méthode ni obstination, sans la persévérance nécessaire, l'assiduité. Sans étude.

Certains ont mené également leur œuvre d'écrivain et leur œuvre de peintre : Hugo, en tout premier lieu, mais quelques autres : Strindberg, Michaux, Artaud, Dotremont, Blake, Cocteau, peut-être même Max Jacob. Lanza del Vasto dessinait, ciselait, sculptait, calligraphiait. J'allais oublier Jean de Boschère, dessinateur, graveur, illustrateur. Et Max Elskamp... J'allais oublier Jean Douassot, Fred Deux.

La plupart du temps, la peinture des écrivains, des poètes, est plus proche du dessin et de la ligne, de l'encre, du papier, que de la peinture et de toile. L'aquarelle y est plus fréquente que l'huile. Strindberg est une exception.

Et Fromentin ? Son œuvre de romancier, d'écrivain, m'est chère, depuis longtemps. J'ai eu le projet d'écrire un essai, ou un récit, sur lui, sur sa vie. J'ai lu et relu *Les Maîtres d'autrefois*. J'aime la couleur de l'automne et des vendanges dans ses livres, dans *Dominique*. J'aime sa mélancolie, sa parole en demi-teinte. C'est un « vrai peintre », qu'on voit au Louvre, je crois. Mais je n'ai jamais rien éprouvé de fort devant l'un ou l'autre de ses

tableaux. Fromentin n'est pas Delacroix. Aucune peinture de Fromentin ne me touche comme l'autoportrait, à la plume, de Baudelaire.

Ce qu'on peint nous dépasse. La peinture est maîtresse d'humilité. « Il faut à la fin que le tableau efface l'idée », dit Braque... C'est à cette humilité-là que je pense : celle qui consiste à se rendre compte, mais surtout à accepter, que la peinture nous échappe.

Mais *écrire* est une expérience analogue. « Laisser l'initiative aux mots » ? La formule dit à peu près ce dont il s'agit ; si l'on y ajoute le rôle en nous de l'inconscient, de la nuit, de la mémoire, du brassage et des profondeurs de la mémoire, cette mer, cette mère. Et si, par les « mots », nous entendons « la langue », notre langue, qui est une œuvre inspiratrice. Écrire est entrer en solitude ; et n'est pas entrer en solitude : celui qui écrit, celui qui parle en musicien, le poète, prend place dans une chorale, participe à un concert depuis longtemps commencé, bien avant lui, et qui, fleuve, continuera bien après qu'il se sera tu ; du moins, il l'espère. Bazaine disait que dans une exposition internationale, et en dépit de l'« abstraction » dominante, il percevait en chaque peinture, en chaque œuvre, un accent, une inflexion « nationale » : l'abstraction française n'était pas l'italienne, ou la norvégienne. En somme : « Les Très riches heures du duc de Berry », que saluait dans son atelier, tournant le dos à sa toile encore à demi blanche, ce peintre bordelais grâce à qui j'ai découvert Bissière.

Humilité, encore : nous mesurons bientôt, par la pratique de la peinture, et de mieux en mieux, la distance entre la peinture que nous admirons et ce dont nous sommes capables. Et les plus grands des peintres, ceux dont nous plaçons l'œuvre au plus haut, ont peut-être plus que tous les autres, paradoxalement, le sentiment le plus vif, le plus amer, le plus brûlant, de ce qui les sépare de ceux qu'ils admirent ; un sentiment qui peut les mener au désespoir. Le sentiment qu'ils ne sont rien de ce qu'ils ont désiré être ; le sentiment de n'avoir rien fait qui vaille, de n'être

rien. L'écrivain éprouve plus rarement cette détresse : la page écrite, l'œuvre écrite, ne se *voit* pas comme, à l'évidence, l'œuvre peinte, ou sculptée. De même que Cézanne plaçait sa toile au milieu des arbres et de la rocaille pour voir si elle « tenait », et comme Picasso a désiré voir accrochée telle de ses toiles parmi les chefs-d'œuvre du Louvre, tout peintre peut comparer son œuvre et l'œuvre qu'il admire. L'écrivain n'est pas confronté, affronté, de la même manière à l'œuvre d'autrui. S'il souffre, c'est du sentiment de n'être pas à sa propre hauteur. En ce sens, la figure de Frenhofer est peut-être plutôt celle d'un écrivain – de Balzac, que d'un peintre. « Être Chateaubriand ou rien » : il est rare qu'un poète se tue pour s'être rendu compte qu'il n'est pas Chateaubriand.

... Mais on verra tout autrement la peinture, on écrira sur elle, on parlera de la peinture tout autrement, si l'on a peint soi-même. La plus petite expérience personnelle de la peinture nous instruit sur l'acte de peindre.

*

J'ai dix-sept ans, je peins et j'écris. Je commence à écrire sur la peinture dans un hebdomadaire de Bordeaux, je rencontre des artistes, à la radio, toutes les semaines, je dialogue avec eux. Cette expérience du journalisme m'a permis de connaître des artistes plus âgés que moi ou de mon âge. Nous passions des heures ensemble, souvent dans leurs ateliers. Je vivais avec les peintres, je connaissais leurs doutes, leurs problèmes : « Comment peindre après Picasso ? Comment peindre une main après Picasso ? » Presque toutes ces amitiés ont traversé les années. Où apprend-on à voir la peinture ? Dans les écoles et les instituts d'histoire de l'art, à l'université ? Plutôt dans les musées et les galeries. Et dans les brocantes : où rien ne nous informe sur cette toile que nous voyons soudain, qui nous attire, nous leurre, peut-être : croûte, pastiche, ou chef-d'œuvre sans signature d'un artiste illustre, ou seul chef-d'œuvre de toute une vie... Brocante, école du savoir par le non-savoir.

Et plus encore que dans les brocantes : dans l'atelier des peintres, dans la compagnie des peintres, qu'ils soient à l'œuvre, ce jour-là, ou non. Le lieu lui-même où travaille et vit le peintre, son ordre et son désordre, sa lumière, est un enseignement. Il fait de nous, par ce dont il nous imprègne, à notre insu, quelque chose comme un « enfant de la balle », un membre de la famille, et cette famille des peintres remonte loin dans le passé.

Tout à l'heure, j'ai repensé à ce peintre, dans son atelier, à Bordeaux, qui avait une manière toute particulière, solennelle, filiale, de prononcer les mots « Les Très Riches Heures du Duc de Berry », une manière pleine de révérence, d'éblouissement, pleine de majuscules, et, disant cela, il s'inclinait, il ôtait de sa tête un chapeau imaginaire dont on voyait les plumes, le panache, et par quoi il saluait son ancêtre, son confrère, son maître. Derrière lui, sur le chevalet, en l'écoutant, je regardais l'une de ses peintures : une peinture non-figurative, abstraite. Je voyais naître la forme pure, le jeu, la musique des formes. L'aventure encore toute nouvelle de l'art abstrait me devenait familière. Mais, au mur, il y avait des dessins, des fusains : le paysage très reconnaissable du bassin d'Arcachon, ses barques sur le sable, le rythme de ses barques ; travail sur nature, nourriture indispensable, pour lui, de la grande symphonie abstraite qui rayonnait déjà sur le chevalet.

Et sur un autre mur de l'atelier j'ai vu ma première toile de Bissière : un soleil rouge, des flèches, comme le talisman d'une tribu indienne.

Toutes les semaines, j'écrivais sur une exposition ; parfois, sur une « grande exposition » : tableaux venus de toute l'Europe, et de tous les siècles. Peinture et écriture étaient donc déjà unies en moi. Les peintres disent volontiers que les écrivains ne peuvent pas être peintres ; ou bien, s'ils peignent, leur peinture ne sera qu'une « peinture littéraire » ; ils estiment aussi que la connaissance intellectuelle de la peinture est difficilement compatible avec la pratique charnelle, réelle, physique, de la peinture... Un jour, plus tard, un peintre m'a dit : « Tu sais voir la peinture » ; et cela – voir la peinture comme un peintre, et non

comme un historien, je sais que c'est dans les ateliers que je l'ai appris, et par l'amitié des peintres.

Il y a une connaissance de la peinture qui est celle du peintre et qui est radicalement différente de celle du critique. Seuls les gens du métier ont ce jugement particulier, ce jugement « sensible » ; ils regardent autrement la peinture. On regarde, et on voit : c'est « *peint* » ou « ce n'est pas *peint* » ; ce savoir, qui est de l'ordre de la saveur et non de la science, est étroitement lié au sentiment esthétique charnel ; il en est la condition.

Plus tard, j'ai lié amitié avec d'autres peintres que ceux de Bordeaux : James Guitet, Steffens, Claudie Marx... J'évoque certaines de ces rencontres dans ce qui s'est d'abord intitulé *Un château sur l'eau verte* et s'intitule maintenant *Variations sur les couleurs du temps*. L'un des derniers textes écrits est un regard, une rêverie, sur la peinture de Serge Fiorio et le récit de la journée passée avec lui, à Montjustin, où vécurent aussi Jean Mogin et Lucienne Desnoues, entre Apt et Manosque.

J'aurais aimé connaître Eugène Leroy.

En écrivant sur Serge Fiorio, il m'est sans doute venu une autre façon d'écrire sur la peinture : plus libre, moins attachée au littéral de la peinture. La liberté d'écrire, devant un tableau réel, comme s'il s'agissait d'une peinture imaginaire. Ne plus *jouer*, sur l'instrument de la parole, une peinture comme on *jouerait* une partition, mais être l'instrument de cette peinture : la laisser jouer sur le clavier de votre mémoire, de vos rêves, de vos rêveries. Oui, l'œuvre peinte, visible, posant sur tout votre être ses doigts, – comme, sur les cordes d'un violon, les trous d'une flûte, le musicien –, fait surgir de vous, par le moyen d'une parole qui s'invente et vous surprend, vous captive, vous enchante, quelque chose qui est une sorte de poème. « Le poète, disait Eluard, n'est pas celui qui est inspiré : il est celui qui inspire. » Être fidèle à une peinture, à son authenticité, si cela est possible, est alors se laisser inspirer par elle. Là où elle vous mène, c'est là où elle se trouve.

*

Peut-être la peinture elle-même nous enseigne-t-elle non seulement à écrire sur la peinture, mais à *écrire* ? Et à savoir que l'essence de l'écriture est dans l'impossibilité d'« écrire » ?

La mort de Bergotte devant un tableau de Vermeer, et ce qu'il se dit en regardant le « petit pan de mur jaune », le sentiment ou la révélation que c'est « ainsi » qu'il aurait dû écrire, – cette page me semble l'une des pages essentielles d'*À la recherche du temps perdu* ; peut-être sa clef de voûte.

Notre rapport à la peinture n'est pas seulement dans le moment où nous sommes devant elle ; nous passons plus de temps à nous ressouvenir d'une peinture qu'à la regarder.

« Pour voir un objet, un corps, un paysage, disent les peintres, il faut le dessiner » ; c'est l'une des raisons de copier les chefs-d'œuvre... Peut-être faut-il, pour « voir » une peinture, un tableau, l'écrire.

Écrire sur la peinture change le regard qu'on a sur elle au moins de deux façons. L'une, quand nous nous souvenons d'elle, quand nous la regardons se refléter et vivre dans le miroir de notre mémoire. L'autre, en faisant l'expérience suivante : je suis devant un tableau, je le regarde et j'écris ; j'écris ce que je vois, ce qui m'apparaît ; j'écris pour garder trace de ce j'ai vu, et que peut-être je ne reverrai jamais ; j'écris pour nourrir ma mémoire future ; comme un peintre, devant un paysage qu'il dessine, dans un croquis, note une couleur, pour la toile à venir. J'écris devant le tableau comme un peintre peint « sur le motif ». Je note un détail, une précision, de peur de l'oublier. Mais regarder en écrivant permet d'avoir un regard de dormeur.

Ce que j'écris à toute vitesse à ce moment-là est en général « achevé », je n'y reviens pas.

*

Je ne relis mes livres que lorsque j'y suis obligé, pour une réédition, par exemple. Le peintre, sans doute, peut regarder sans difficulté une de ses toiles, ancienne. Mais regarder en arrière,

revenir vers ce qu'il a écrit, est comme interdit à l'écrivain. C'est du moins ce que j'éprouve.

Il est possible cependant d'avoir conscience d'un changement intérieur en ce qui touche à l'acte d'écrire. Jeune, nous avons une « idée » de ce que nous voulons faire et nous écrivons pour la réaliser (et peut-être désirons-nous par-dessus tout ressembler aux écrivains que nous admirons). Plus tard, nous écoutons ce qui nous est dicté, ce qui monte et émerge de la part inconnue de nous-même ; accueillant ce qui advient. Nous laissons davantage parler en nous l'inconscient, ou, pour le dire comme Eliade : le « transconscient ».

Quand le tableau devant lequel je suis, et que je regarde, me « dicte » ce que j'écris et qui vient de lui, ou plutôt d'une confluence entre sa présence et la mienne, c'est comme si, rêvant, je notais le rêve au moment où je le rêve. Le tableau gouverne. Il se passe alors quelque chose de très spécifique, de très singulier : la vision de la peinture s'élabore. Je n'écris pas seulement ce que je vois : c'est en écrivant que je vois.

Les notes prises à cet instant, je ne les retouche pas. C'est d'ailleurs un art, toute une partie de l'art d'écrire, que d'accepter d'écrire vite, sans retouche, sans repentirs.

Quand on écrit devant une peinture comme on écrit ou dessine « sur le vif », il faut accepter de perdre pied et de vivre une sorte de flottement, – la peinture « souvent me prend comme une mer... ». Plus de surveillance, plus de vigilance, à peine un léger contrôle. Dans ces moments-là, nous sommes au delà du souci de la forme « littéraire ».

De même qu'écrire « sur la peinture » n'est pas « écrire la peinture », de même, nous cessons d'être « devant la peinture », et nous entrons dans la peinture, en même temps qu'elle entre en nous et qu'elle imprègne notre vie. Sans doute, entrée en nous, substantielle, nous donnera-t-elle de voir d'autres peintures comme nous ne les aurions pas vues sans cette imprégnation.

Comme si la chose vue se changeait en regard ; par une espèce de chimie, d'alchimie.

Peut-être les chefs-d'œuvre se reconnaissent-ils à cette profondeur infinie qui est la leur, et par laquelle nous ne sommes plus devant l'œuvre, mais en elle, et au delà d'elle.

*

Un jour, en visitant une exposition consacrée à Georges de La Tour, j'ai fait une expérience bouleversante et fondamentale. J'en tenais, ces années-là, pour la « démystification ». Je m'avançais vers La Tour en intellectuel instruit, critique, sceptique. Je doutais de la beauté. J'ai été « renversé ». Sauvé. Quelque chose *brûlait*. J'ai su aussitôt qu'il s'agissait d'un moment de vérité, et peut-être les larmes me sont-elles venues. En écrivant cela, je pense à la page où Lacan dit que dans une « analyse », le moment où apparaît la vérité et celui où jaillissent les larmes coïncident.

Ces larmes à la révélation de La Tour : de repentir et de remords, peut-être, pour ma sécheresse d'esprit, désormais passée. « Cela a passé... ». Les larmes de la conversion, d'un retour, les larmes de l'Enfant prodigue. Ou plutôt : des larmes de joie, le toucher de la grâce.

*

Si l'on veut *écrire*, il faut y consacrer sa vie ; mais je ne dis pas qu'il faille sacrifier l'œuvre d'art. L'art est un horizon : il implique un au-delà de l'œuvre.

Quand on aime la peinture au point de regretter de ne pas être peintre, on exerce, en écrivant, et par analogie, l'art qu'on ne pratique pas en réalité. Je ne parle pas seulement de ce qui dans un livre, un récit, s'apparente au tableau ; je ne parle pas de l'art de la description, de l'art de voir et de dire ce qu'on voit ; mais de la « musique » de la peinture. Celui qui veut traduire la matière picturale, indicible, – comment « dire » une couleur ? –

cherche une équivalence dans la matière des mots, matière paradoxale parce qu'en partie immatérielle, chair non charnelle, corps spirituel. C'est en ce sens que Baudelaire dit – je le cite de mémoire – que « le meilleur commentaire d'un tableau est un poème » : au tableau, qui est une œuvre, répond une œuvre : le poème. Non en l'imitant, mais par une sorte d'équivalence d'ordre spirituel. C'est en ce qu'il est poème, fût-il poème en prose, que le poème tente de répondre à la peinture : en ce qu'elle est musique. Mais il ne peut s'agir toujours que de « traduction », d'analogie. Le poète, même s'il se veut fidèle à la « littéralité » de la peinture dont il se fait le médium, l'interprète, prend en vérité pour modèle, plutôt que l'œuvre visible, l'émotion et les résonances que cette œuvre produit en lui ; mais le peintre, et le plus « réaliste », fait-il autre chose ?

La subjectivité n'est pas une espèce de fatalité, subie, regrettable, elle est une condition qu'on dirait naturelle, en ce domaine ; elle est surtout la source d'une création perpétuelle ; d'une heureuse métamorphose des œuvres. Les strophes des « Phares » ne sont pas le miroir, plus ou moins fidèle de Rubens ou de Delacroix, de Watteau, de Michel-Ange, elles forment un poème par lequel Baudelaire s'agrège au cortège exemplaire de ceux qu'il évoque, témoins devant l'éternité. Mais ces artistes eux-mêmes sont le promontoire et le cap de l'humanité, la fleur extrême d'un arbre de Jessé. Ils sont l'humanité.

Notre relation avec l'œuvre d'art ne s'arrête pas au contact, fût-il prolongé, fréquent, avec l'œuvre. Si l'œuvre d'art est, en un sens, le terme auquel nous tendions, et ce qui surgit et apparaît au terme d'une quête, elle est, en un autre sens, un commencement, une semence ; non seulement pour l'artiste, nouveau venu, qu'elle inspire, suscite, engendre : mais pour chacun de nous. La vertu essentielle de l'œuvre d'art est en cela même qu'elle fait naître en l'artiste et qu'elle peut faire naître en chacun. La fin de l'œuvre est d'être le moyen de son dépassement.

Mais j'en reviens au thème d'un art pratiqué comme à défaut d'un autre, et par analogie.

Il ne s'agit pas seulement de considérer le déplacement d'un art à un autre : la peinture, ou la musique, hantant l'écrivain qui n'est ni peintre ni compositeur, et vit cela comme une privation, une autre vocation, inaccomplie. L'écart peut avoir lieu au sein d'un même registre. On écrit aussi grâce à ce qu'on n'a pas écrit. Dans ce que nous écrivons aujourd'hui, à présent, entre en jeu, agit, ce que nous aurions pu écrire, ce que nous aurions voulu écrire, ce que nous avons toujours différé d'écrire. Ce manque, ce creux, cette ombre est peut-être l'« âme » de ce qu'on écrit ; ce défaut peut-être est cause de la vibration, de la tension, sans quoi la page, le livre, ne sont rien. Prendre conscience de cela mène à la notion du « vide ». Et cette notion touche quelque chose de fondamental. Le « manque », en effet, donne forme à ce que nous sommes en train de faire. Même la phrase que nous écrivons, qui est maintenant écrite, ou s'achève, naît de son absence : quand nous étions à l'écoute de ce qui tendait à se formuler. Oui, on peut dire que ce que nous écrivons est toujours écrit à la place de quelque chose que nous n'avons pas écrit. L'œuvre virtuelle est présente, elle agit, dans l'œuvre réelle. L'insatisfaction et le manque sont des clefs de l'acte d'écrire : absence créatrice, séminale. Sans cette absence, pas de vie. Sans improvisation, incertitude, aventure, hasard, inspiration, l'ouvrage n'est que fabrication.

Ce que j'essaie de dire là rejoint évidemment l'enseignement de Lao-Tseu, dans le *Tao-te-king* ; et s'en inspire : « C'est le creux, le vide, qui fait le bol. » Et l'on sait l'importance du « vide » dans la peinture chinoise.

L'écharde de l'échec...

*

Je me souviens d'un livre de Georges Perec intitulé *Le cabinet d'un amateur*. Je crois me rappeler qu'il s'agit du catalogue d'une collection imaginaire dont le titre des chefs-d'œuvre, qui sans doute n'ont jamais existé, fait rêver. Perec rejoint là telle encyclopédie imaginaire de Borges ou, chez

Rabelais, la librairie de Saint-Victor. Certaines peintures antiques, comme celles d'Apelle et peut-être de Zeuxis, perdues, furent peintes, beaucoup plus tard, par des peintres qu'inspira leur description, leur *ekphrasis*. Comme la feuille d'un buvard, poreuse ; d'un côté la peinture, qui se change en son évocation ; de l'autre, une peinture imaginée, rêvée, le souvenir d'une peinture, qui devient tableau, dessin, gravure.

J'ai du goût pour ces œuvres peintes qui n'existent que par l'évocation. Leur mémoire, fictive, m'apparaît la figure inverse du projet ; son antithèse. Comme la page médiane d'un livre de la bibliothèque de Babel, celle de Borges, elles se tiennent entre le réel et l'irréalité : de même que le rêve. Elles sont une feuille où recto et verso, avers et revers, ne seraient qu'un. Elles sont un filigrane hors de toute page, hors de tout papier, un pur filigrane, s'il est possible de concevoir cela. Une pièce où pile et face ne sont qu'un fil, un point sans surface, comme il se doit.

Il m'est arrivé, dans *Bruegel*, parmi les noms de maîtres anciens, et désignés dans l'histoire de l'art par le lieu supposé de leur naissance ou tel emblème d'une œuvre qu'on leur attribue, de citer un maître imaginaire, que je ne suis sans doute plus en mesure d'identifier. Il serait amusant qu'on le retrouve dans une notice savante, par recopiage, ou recopillage. C'est ainsi que j'ai rencontré, dans la traduction d'un roman de Morgan, un *Velvet Breughel* que le traducteur tenait sans doute, non pour un fils, mais pour un descendant lointain de Pierre Bruegel le Vieux.

J'ai décrit plusieurs peintures que Bruegel aurait pu voir, si elles avaient existé, ou peindre. J'ai imaginé des peintures esquissées en esprit, ou en réalité, et auxquelles la peinture réelle, achevée, s'est substituée. Les examens radiographiques et la révélation de peintures sous-jacentes, le film de Clouzot avec Picasso, « radiographie » qui serait « prise sur le vif », radiographie d'une genèse, ces œuvres cachées, latentes, de même que jadis les esquisses, les dessins préparatoires, les états successifs d'une gravure, tout cela ne nous donne pas moins à rêver qu'à connaître. L'élaboration de l'œuvre est une œuvre d'une autre nature. Cette genèse et cette métamorphose de l'œuvre est peut-être, plutôt que le regard que nous portons sur

telle peinture ou tel dessin de Picasso, la clef principale de l'intelligence, sensible, que nous avons de la création de Picasso : elle est par essence *métamorphose*. Et sans doute le fait qu'il ait daté ses œuvres, parfois à l'heure près, est-il, sinon la preuve, du moins le signe qu'il entendait être connu de cette manière-là : nous donnant à considérer l'« autobiographie » de l'œuvre ; et biographie de Picasso. Un journal de l'immémorial. Les mille épiphanies du chef-d'œuvre absolu.

Écrire de ces peintures imaginaires, en composer, en imaginer, est une autre façon d'« écrire la peinture », mais aussi d'écrire « sur la peinture ». Composer une peinture vraisemblable, une espèce de pastiche au moyen de mots, est également une autre voie de la critique, ou de l'interprétation. Tout compte fait, c'est une critique qui n'est pas sans analogie avec la peinture de Picasso lorsqu'il « interprète » *Les Ménines* ou les *Femmes d'Alger* : critique créatrice, œuvre naissant d'une œuvre. À certains égards, l'histoire de l'art, en ce qu'elle est une histoire des formes, ou même en ce qu'elle est une histoire des sujets et des thèmes, peut être considérée comme une « critique créatrice » où jouent à se mêler et à se disjoindre, à se confondre, à s'opposer, sans fin, sans cesse, la ressemblance et l'incomparable, l'héritage et l'inouï.

Et si l'exercice qui consiste, par l'évocation, la description, à évoquer des œuvres virtuelles, vraisemblables, à décrire un Chardin qui serait le foyer invisible et l'essence du Chardin que nous voyons lorsque nous pensons à lui, est une méthode critique, cette méthode est proche de ce que Weber, je crois, appelait l'*Idealtyp*e, – une cathédrale gothique qui ne représente aucune de celles qui furent bâties et qui, pourtant, ressemble à toutes celles que nous connaissons ; en somme : un « modèle », un « archétype » ; une « utopie » ; un instrument de connaissance.

Mais, écrire des peintures comme on les rêverait, les décrire comme il arrive qu'on visite en rêve des galeries, des ateliers, est un plaisir. Un plaisir d'écriture.

J'ai décrit dans *L'auberge des vagues* un « Retour de l'Enfant prodigue » que Patinir avait l'intention de peindre lorsqu'il mourut. Aujourd'hui, je ne suis pas sûr qu'il n'ait pas eu le temps de le peindre. Je suis porté à croire vraie ma rêverie, mon invention. Qui sait si ce que j'ai cru imaginer n'est pas la trace d'un souvenir effacé ? Qui nous assure que certaines œuvres qui n'existent que dans l'esprit d'un peintre, d'un écrivain, d'un musicien, et qu'il n'eut pas le temps ou la force d'accomplir, n'ont pas pris forme en quelque lieu, en quelque éther, auquel, sans savoir comment, il nous arrive d'avoir accès ; et si, pollen, elles n'ont pas fleuri, fructifié, en quelque autre artiste ? Les évoquer, les écrire, serait les accomplir, les réaliser.

J'ai imaginé Gilles de Rais concevant une chapelle où serait peint un *Massacre des Innocents*. J'ai écrit, dans *Variations sur les couleurs du temps*, et d'abord dans *Le troisième ange*, une peinture de Bosch absente de tout catalogue et dont nous n'avons aucune trace : une « Sortie de Sodome ». Il n'est pas impossible que cette inspiration, sans que j'y pense, me soit venue d'une nouvelle de Buzzati, fascinante, que j'avais lue bien des années auparavant : « Le Maître du Jugement dernier ». Cette peinture, l'a-t-il imaginée seulement, l'a-t-il vue ? En quel sens dirions-nous qu'il l'*invente* ? On raconte qu'Ibn Arabi entendit un jour à Bagdad un mendiant chanter un poème qu'il avait composé à Grenade, et qu'il n'avait pas même écrit.

J'ai feuilleté naguère sur les quais un livre, un essai, dont il est probable que seul a paru le premier tome. L'auteur, dont j'ai oublié le nom, considérant que « la peinture imaginaire » est un genre littéraire, voulait en montrer la richesse. Il commençait par Proust et par Elstir : on s'y attend. Et puis revenait en arrière : *Gaspard de la nuit*, et les *Villes* de Rimbaud, et tant d'autres poèmes des *Illuminations* (qui sont peut-être, si l'on entend ce titre en anglais, des « enluminures », des images d'Épinal anglaises, des illustrations, des *coloured plates*, des planches à colorier...).

Le chapitre consacré aux *Peintures* de Segalen portait en note des remarques sur *Connaissance de l'Est*, et non seulement pour citer « Peinture » et « Ça et là » : Claudel écrit ce livre en

peintre. Un bref chapitre était consacré au *Chef-d'œuvre inconnu*. L'auteur y voyait-il comme moi l'allégorie ou le symbole, non seulement d'une impossibilité de peindre, et moins une préfiguration de Picasso que du tourment d'un Giacometti, mais l'échec inévitable de toute tentative de « peindre » la peinture par une description, un récit ? L'échec inhérent à toute entreprise d'écrire. Une note, très brève, évoquait, dans l'atelier de Porbus, une *Marie Égyptienne*, peinture fictive.

Je crois me souvenir de quelques pages consacrées au *Portrait de Dorian Gray*, au *Roi Cophétua* de Gracq, au *Portrait ovale* de Poe, aux *Estampes* consacrées à son pékinois par la jeune Marguerite Yourcenar (plus tard, dans *L'Œuvre au noir*, elle imaginerait à Bruges des dessins, secrets, clandestins, où nous reconnaissons la plume et l'inspiration de Bosch).

Il commençait à pleuvoir sur Paris et les quais de la Seine. J'ai remis le livre à l'abri de la boîte du bouquiniste. Je ne sais pourquoi j'ai renoncé à l'acheter. Pour qu'il soit à son tour une sorte de livre imaginaire ?

*

Sans doute l'auteur en est-il venu, dans un autre tome, à Giono. Non seulement en évoquant dans l'œuvre de Giono les Bruegel inauthentiques, mais à partir de sa réinvention de Bruegel, de cet « art poétique », en découvrant chez Giono une façon de raconter et de décrire qui doit presque tout à la peinture, et en particulier à la manière qui est celle de Bruegel. Dans *Jean le Bleu*, le père du narrateur raconte à son fils une *Chute d'Icare* qui est un Bruegel réinventé. Dans *L'Iris de Suse*, par exemple, et dans les premières pages du livre, l'ouverture du récit, tout semble composé, vu, mis en page, mis en scène, échelonné du tout proche au plus lointain, tout semble vu et représenté selon l'exemple et la leçon de Bruegel, à sa manière. Comme si, chez Giono, l'œuvre de Bruegel était la matrice de l'art du romancier, du poète. Comme si Bruegel, un Bruegel rêvé, lui enseignait à voir et à écrire.

Bruegel, maître de Giono ; non moins que Stendhal.

Les maîtres secrets des écrivains ne sont pas toujours des écrivains, mais parfois des peintres, des musiciens. Existe-t-il des musiciens dont les maîtres intimes, et parfois ignorés d'eux-mêmes, soient des poètes, des peintres ?

Bruegel ; ou du moins, Bruegel tel que le voit Giono, fût-ce en le rêvant, fût-ce dans les métamorphoses de la mémoire ; tel qu'il le voit, et l'*interprète* : ce mot entendu, ici, dans les deux sens qu'il peut avoir.

*

Il n'est pas de description d'une image, d'une peinture, qui ne soit, qu'on le veuille ou non, une interprétation.

L'interprétation, dont la figure emblématique, le chiffre, est Hermès, dieu des chemins et du déchiffrement, de l'écriture, de l'échange, de l'*herméneutique*.

Quand Bruegel représente la chute d'Icare, en s'inspirant d'Ovide, en le « traduisant », il place au milieu du tableau, au centre de sa peinture, un berger, appuyé sur son bâton. J'y reconnais Hermès, sous l'apparence ordinaire d'un berger.

Je devine et j'entends en lui le silence de Bruegel.

Ovide, évoquant le vol d'Icare et de Dédale, avait-il devant les yeux le rouge et le noir d'une poterie que ces figures décoraient ? Les voyait-il sur une fresque peinte sur le mur de sa chambre ? Peut-être ne contemplait-il leur image, et le ciel bleu, les travaux et les jours, un navire au large d'une île, qu'au fond de lui-même, comme en rêve.

Ce pourrait être ici la première page d'un autre livre.