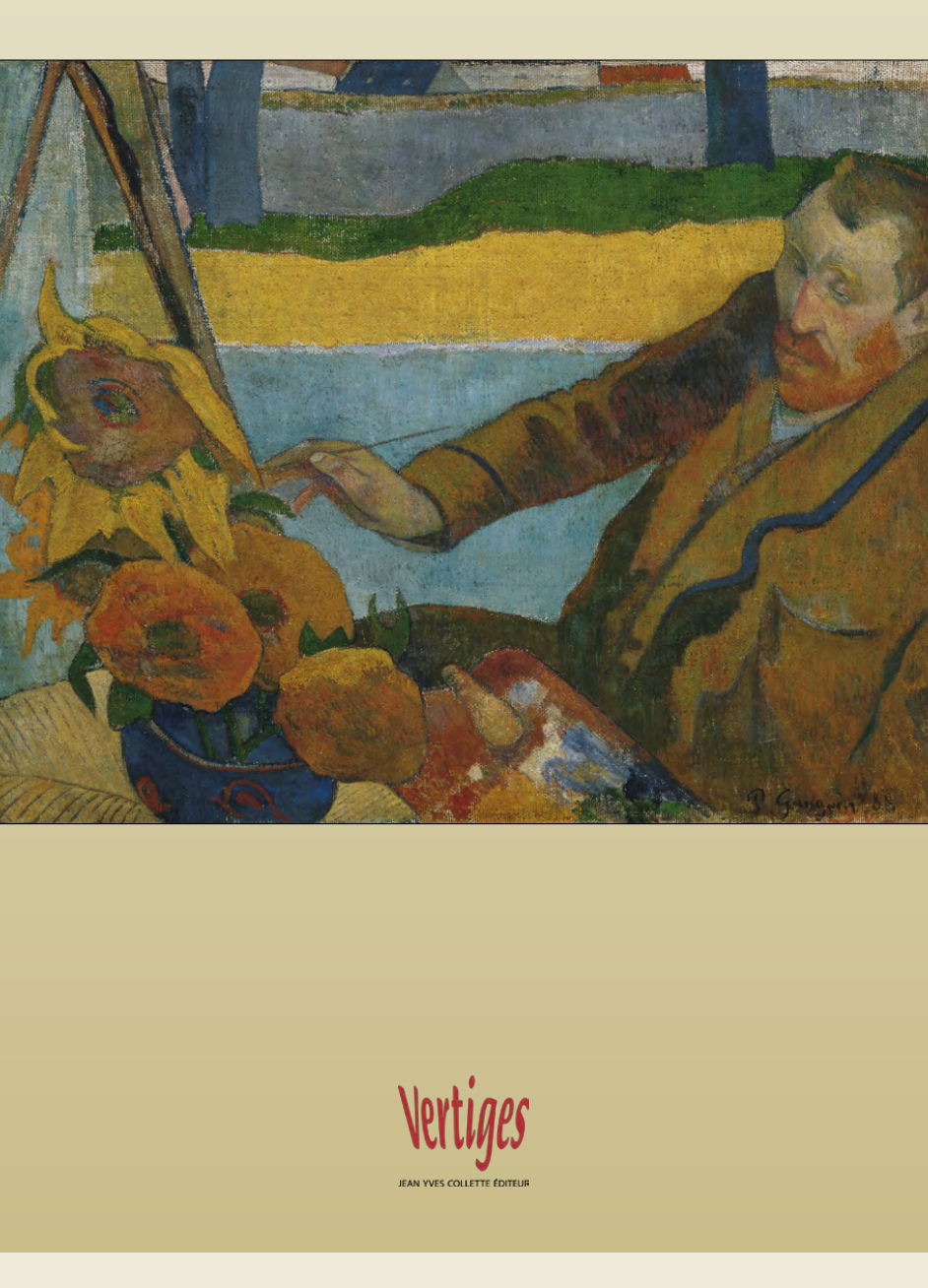
François Tétreau

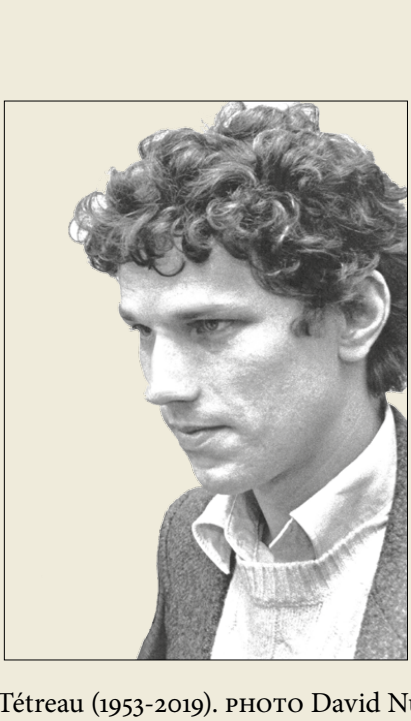
Le Lit de Procuste

roman



Vertiges
JEAN YVES COLLETTE ÉDITEUR

Paul Gauguin (1848-1903), *Van Gogh peignant des tournesols* (1888), collection du Musée Van Gogh, Amsterdam, Pays-Bas.



François Tétreau (1953-2019). PHOTO David Nuel (1985).

Le Lit de Procuste

Septembre. Déjà la lourde lumière
dès dix heures – la poussière
qui rend fou, les reflets jaunes
sur tant d'épis à la ronde.

REÇU HIER son autoportrait comme je le lui avais demandé. Tous les sens dilatés devant la chose. Je voudrais apprécier tous les aspects en même temps : dimensions, couleurs, tonalités, construction ; avoir déjà du recul en face du neuf (je cherche trop et trop à la fois) ; connaître d'ores et déjà l'habitude, la pratique de cette image. Mais trop d'inconnues me ramènent au départ. Toujours il faut me battre avec cette sale prévention que le neuf est moins bon que l'ancien. Mentalité de flic et de curé. Pourquoi devancer la nature ?

…

Je m'applique à l'*aimer* malgré ma déception. Devant, je reste plusieurs heures, attisant un état de réceptivité active. Mais lorsque je veux revenir à ma sensation première (c'est un parcours assurément), rétablir le regard étranger d'hier, recouvrer la distance initiale, il me faut convenir que l'image, alors que j'avais cru suivre et contrôler sa gradation dans mon esprit, est allée plus loin que je ne l'avais pressenti, s'est accrochée dessous l'épiderme – que je la *reconnais*. Et la découverte de cette familiarité précoce est une autre déception.

Aujourd'hui, la toile est plus proche encore. Je ressens, moins brutal, le choc du neuf derrière lequel l'œuvre se dissimulait. Parfois, j'éprouve de la surprise à la retrouver où je l'avais laissée plus tôt. Sa présence redistribue les dimensions de ma chambre, sujette à cet effet de dilatation de l'espace bien connu du voyageur fraîchement rentré chez lui qui rencontre l'accord asymétrique des objets, à leur place pourtant.

Mais plus aiguë, il y a cette sensation d'appropriation maligne qui lentement fait son œuvre parasite. L'image s'enfouit en moi, contre mon gré, s'arroge un habitacle dans la mémoire, usurpe des sentiments, s'attribue des consciences, des affections que je ne voulais pas céder tout de suite. Elle s'insinue dans l'enclave élastique et rigide qu'elle creuse dans le système intime.

Je glisse doucement les doigts sur la surface de la chose pour apprécier la texture âpre de la toile. Souvent je m'amuse à déplacer l'objet pour le seul plaisir de le retrouver ailleurs plus tard. Pour l'instant, même s'il retient ses équations et s'évertue à n'offrir de lui qu'un réseau complexe de signes et de couleurs, je décèle çà et là des détails qui échappent à sa vigilance. Détails condamnés à disparaître cependant, dès que l'exercice de cette image se mutera en connaissance ou en savoir. J'aurai peine à me les remémorer même. La structure essentielle prévaudra aux dépens de ces particularités un instant rebelles ; le sens du neuf cédera la place à une subjectivité monolithique dite plus vraie, alors que…

…

Pourquoi tant d'obstination ? Contre quoi ?

Sujet décentré. Bien. Il me regarde le regarder. Il y a mis assez d'imagination pour recréer l'impact de sa présence. Le dessin définit nettement les contours de la face, du nez, des orbites ; surtout le nez, précis comme le fil d'un couperet. Les cheveux courts, presque ras, robustes sur le cuir, dressés – tout juste secs – font corps avec le crâne. Le buste rend une expressivité de marteau. Des fleurs sur le mur, à côté du sujet, rappellent des danseuses en voil. Il proscrit la perspective et privilégie une surface à la japonaise. Déséquilibre délibéré des masses en rapport au format. Mais faillite de la couleur. Jamais la lumière ne se répartit de la sorte sur de la chair ; l'alibi des ombres ne tient plus. C'est la complainte d'un misanthrope qui s'exalte d'être incompris – qui y travaille ! Par ma seule franchise, je puis soutenir ce regard de défi sanguinaire. Surtout ne rien révéler de soi, n'est-ce pas ? La satisfaction du refus.

Il s'applique à l'insondable. Or il s'agit moins de force ici que d'hypertension nerveuse, morbide et lamentable. Quelle pitié ! Il se refuse à lui même. Rien qui monte des remous de l'âme sinon l'appétit des choses fatales. Il est clair qu'il s'égare s'il ne reprend pas confiance en autrui. Jamais son esthétique enfantine et décorative ne prendra vie s'il s'acharne à réprimer dieu en lui, à nier tout amour. Il revendique un retrait néfaste à la peinture. Un art rigide et bâclé. Il se condamne s'il poursuit dans cette voie ; cet homme est perdu s'il ne prend pas le prochain train pour Arles !

PONT-AVEN

TERMINÉ cette nuit le portrait que Vincent réclamait. Je maîtrise mieux cette facture que je m'applique à développer depuis les Bretonnes. Ce manifeste signe la perte de l'impressionnisme. Van Gogh est apte à comprendre qu'il faut rompre sans retard avec les errances de la lumière si l'on veut parvenir à une incorruptible austérité de la forme. Œuvrer à extraire l'essence primitive des timbres. Ramener tout sur deux plans, oublier ces durées de la lumière qui égarent ; trancher dans le vif lorsque vient le temps d'appliquer les rouges à la truelle.

Il faut assourdir les éclats, se mettre au diapason de la poudre, obtenir la stupeur de la matière au moment de sa mise à nu. Trouver le désarroi de l'amande quand j'ouvre le noyau, juste avant que la lumière ne patine sa couche externe. J'arriverai un jour à immobiliser son goût âcre, cette couleur amortie.

Pour briser l'équilibre convenu et convenable, il faut désormais s'en remettre à la stabilité intrinsèque de l'espace, compter sur ses propres forces de soutien. La surface est l'unique anecdote recevable. Résumer formes et couleurs et qu'elles sonnent à la dominante.

Van Gogh n'aimera pas. En premier lieu. Mais à l'usage, il est capable de comprendre. Il sait d'ailleurs qu'il doit l'admettre s'il veut entre nous un dialogue franc et fécond. Il faut en rabattre sur l'expression brouillonne, privilégier l'essor imaginatif qui seul conduit aux dimensions spirituelles. De même que dans le rêve, les détails se substituent au thème majeur, en peinture, les éléments décoratifs doivent assaillir et reprendre l'espace qui leur revient de droit. Lui doit rompre avec le sacré motif au quel il attache une valeur décidément trop sentimentale. Fini l'enjolivement de la nature et du modèle ; finis le lyrisme et les tripotages : de l'aplomb, de l'audace, une géométrie schématique, des couleurs de brute.

J'ai pu, comme je le voulais, doser les éléments, leur attribuer la teneur exacte que je cherchais. Le trait demeure assuré, sans la moindre trace d'académisme. La fièvre et la résolution de celui qui sait ce qu'il crée y sont exprimées de manière catégorique. Il y a de la détermination, l'ardeur de l'ouvrier d'art et, dans l'œil, l'implacable volonté de l'artiste soutenu par la certitude et la confiance en ses ressources.

La tête en bas, à gauche ; on ne distingue guère le buste, sinon l'échancrure de la chemise et une épaule. La face en avant. Par sa puissance d'attraction, le regard tire à lui l'axe principal. Un navigateur au visage de granit.

Une certaine audace dans le choix des couleurs fustige les artistes qui favorisent le désordre et la dérision comme armes de lutte, au lieu de tremper une volonté grave, résolument plus efficace.

ARLES

À BAGNARD, bagnard et demi. J'ai expédié tout à l'heure mon portrait en échange du sien. Pas de doute qu'il résiste, et largement ! Je suis parvenu, plus que je n'osais l'espérer, à montrer la tragédie du peintre moderne qui persévère malgré le désaveu public. J'ai appris qu'il y avait ici des gens qui ont peur de la peinture, comme on craint le mauvais esprit. Gauguin préconise le refus, le repli ; je lui prouve qu'il est un salut enviable pour le peintre dans l'exercice de son art. Et cela, sans rien retrancher au chapitre de l'audace.

Retenu la tête, les épaules, la veste et une médaille. J'ai modelé la boîte crânienne jusqu'à ce qu'elle ne soit plus qu'une petite boule irrégulière en équilibre instable sur le cou. Crâne rasé, face tourmentée de l'intérieur (les traits demeurent calmes) ; étiré l'œil et la pommette à droite, pour aplatir la face. Très découpée la tête ; très précise.

Le sujet est placé de trois quarts face sur un fond véronèse clair entraîné dans un mouvement giratoire. L'ensemble donne le son des grelots au début d'un vertige. L'expression tient de la résolution, de l'insolence, avec une pointe de méfiance dans le regard, tel un mystique persécuté qui sonde la cruauté de ses tortionnaires. Même véronèse dans les yeux. Toute la masse du sujet (tête, buste, etc.) semble avoir été peinte au préalable sur une autre toile trop fine pour supporter une charge si lourde de pâte, puis découpée (un peu de jour autour des pupilles), puis appliquée, collée sur le vert mobile. De sorte que celui-ci joue comme une eau qui tourne derrière et sous (comme dans *sous* la peau) les yeux. La cavité orbitaire à gauche, accidentée, ressemble à une huître ; à droite, on dirait qu'un poisson passe dans la prunelle. Ombres rousses pour figurer la croissance des cheveux et la barbe. La veste est brune avec un grand bouton.

Pas une once de complaisance. Le sujet est déformé jusqu'à la laideur – brandie comme un poing au milieu du visage ; et l'ensemble roule allègrement avec la pâte. Peinture sauvage, puisqu'il en veut, mais ma façon y est absolument. Gauguin va sentir qu'il n'est pas incompris ; qu'il est possible de peindre et de se sauver ainsi. Il sera sensible à ma volonté de ne rien embellir, au contraire ; mais tout à la fois, il sera surpris de constater combien, tout en respectant ses principes, l'on peut être différent. Que ma manière peut trancher sur la sienne, que je puis rester maître de mon originalité sans louvoyer avec les impostures.

Un rocher qui aurait la foi des oiseaux.

La nuit dernière, j'ai rêvé que je touchais au fond de la poche de ma veste, une bête immonde et froide. Un sentiment de dégoût et de répulsion en l'expulsant de là ; un impératif besoin d'eau pour me laver les mains. Au réveil, j'avais encore dans la bouche ce goût de salive infect et de glaires qu'on ne peut pas expectorer. Je me suis rendu compte que j'avais exécuté l'autoportrait comme on rejette un crachat.

Peindre pour se départir d'une puanteur, d'une honte. À moins que la honte ne soit la peinture elle-même. Souvent j'ai l'impression de céder à un vice quand je m'installe avec les pinceaux ; que je succombe à une vieille habitude morbide, que ma volonté dérisoire ne sera jamais de taille à lutter contre cet immense plaisir abject et vil. Lorsque je peins, c'est comme si je creusais des couches et des couches de mépris empilées au pourtour de la conscience. Mépris las et pâteux pour l'indulgence de soi et mes rechutes à répétition. Un sentiment de culpabilité qui croît et qui gonfle, abominable.

Cracher son portrait sur la toile avec le besoin dément d'exhiber une maladie honteuse. Je puis résister à tout, mais non à une femme ou un art résolus à me faire la peau.

Peut-on découvrir quoi que ce soit sur un peintre par l'étude attentive des fibres de sa toile ? Sonder le génie par le simple examen des ossements (les dents de Bach, l'avant-bras de Schumann) ? La photographie reproduit telle attitude, elle interrompt des gestes ; rend-elle compte d'un comportement ? Ici, rien de dissimulé ou d'obscur ; rien qui ne soit avoué ; rien que mes os plus tard pourraient trahir. Rien qui ne soit le vif.

PONT-AVEN

C'EST DU PUGILAT. Il m'envoie une tête de gredin ahuri battant du plâtre. Un galérien survolté. Certes, la leçon porte à bien des égards, mais l'ensemble manque de cohésion élémentaire. Aucune retenue ; il se laisse dominer par sa véhémence. Plus de pointillisme, plus de molles évanescences, mais parbleu, on ne donne pas ainsi dans la pâte à plein régime. À croire qu'il peint à même les tubes. D'accord ; ça tient le coup ; ça provoque son homme ; ah ! ça ! le père Bouguereau en aurait une attaque ! – c'est quasiment de la coprophilie. Le bonhomme ne manque pas de coffre, mais il confond sport et peinture. Il sacrifie l'idée, le symbole, pour une subjectivité excessive et rageuse.

La provocation toute nue ne conduit nulle part. La Beauté sera relative, soit, variable, tout ce qu'on voudra – pas suicidaire ! Il doit chercher encore, ailleurs surtout. Il assimile force et fougue, art et démence. Il s'épuise en désordres. Il y a raison en péril. L'exaltation l'abuse. Sans doute l'art est inattendu, rare et suspect ; – la Beauté reste. Or il se livre corps et biens au laid avec une délectation bestiale.

Van Gogh piaffe au lieu de réfléchir. On obtient l'intensité par la simplification et l'abolition de l'anecdote ; chez lui, l'idée cède le pas aux performances physiques. Le lyrisme effréné est une autre anecdote. Il ne veut pas convenir que la surface répond de tout. Delacroix l'obnubile. Mais il ne pourra rivaliser avec lui qu'en se concentrant davantage et en favorisant l'introspection particulière… Si c'est ça qu'il entend par *sauvage*… L'œuvre d'art est le résultat d'une pensée ; non l'histoire de sa course. En revanche, je dois lui reconnaître du tempérament, un farouche coup de pinceau – une certaine voracité aussi.

Il faut que mon truc lui ait diablement déplu pour qu'il m'envoie une charge semblable. Il a senti les heurts qui nous attendent ; il sait que je ne lui passerai rien, au plan surtout de la cohérence ; cependant il appelle ce choc, il risque le coup. Son effort est louable ; sa voie sans issue.

À la géométrie sommaire qui, seule, peut rompre la régularité vaine des pompiers, il propose la désarticulation et le chaos. Moi, il me faut du sec, du rêche, du brutal et du sourd ; pas de la mélasse. Une structure abrupte, un caractère prompt – qu'ai-je à faire d'une peinture pour les *bons estomacs ?* La robustesse de l'image dépend d'un esprit tendu qui patiente. L'emportement n'y peut rien ; il y a incompatibilité de natures. On n'atteint pas au solide par l'exubérance de la gouache. Il faut un ordre pur, sans épanchement. Ainsi procédaient le primitif et l'Inca.

Cependant, il y a dans les yeux de Vincent la douleur et l'énergie de qui cherche avec espoir. Des aptitudes vaillantes. Il lui faut du soutien, sinon nous le perdrons dans des errances inutiles.

propos de madame Ginoux[*]

«QUAND IL A SU que monsieur Paul était en route pour Arles, son comportement est devenu plus singulier encore. Deux jours complets il n'a pas peint. Il courait de la Poste au café, prévenant tout le monde que l'autre arrivait, que c'était un très grand peintre de Paris et qu'il fallait le recevoir avec égards. Il allait et venait sur la Place et montrait à tous le portrait de monsieur Paul qu'il avait reçu plus tôt. Les filles se moquaient et disaient que s'il ressemblait à ça, il ferait certainement peur aux enfants. (…)

« Un matin que je m'étais levée de bonne heure, j'ai surpris monsieur Vincent qui trottait aux abords des maisons proches de la sienne. Il avait l'air étrange ; j'étais intriguée car on ne le voyait guère à cette heure-là d'ordinaire. Je l'ai suivi sans qu'il me voie. Il est entré chez lui. Il y avait une cuisinette à l'entresol. Sans doute qu'il devait faire du café, mais j'étais curieuse et intriguée comme je l'ai dit. Il faisait très clair déjà et la lumière entrait dans la cuisinette par un vantail au ras de la pelouse. Je me souviens qu'elle était pleine de soleil et je m'étais fait la réflexion que tant de soleil sur l'herbe devrait la jaunir bientôt. Bref, je me suis penchée pour le voir faire son café. C'était très propre dans la cuisine ; tout était bien rangé. Presque trop. Monsieur Vincent se tenait devant un rond ; vous savez, il était très roux et bien maigre aussi. Pensez qu'il ne faisait pas du café, mais du riz. C'était très bizarre. Il avait à la main une grande spatule bleue et il remuait le riz. Il en avait mis beaucoup trop pour peu d'eau, et aussi beaucoup de cumin, ou du safran, je ne me souviens pas bien. Et le riz gonflait, débordait de la casserole comme la mousse d'un bock de bière. Et le riz, ocre, se répandait autour. Il ne semblait pas s'en soucier ; il continuait à remuer. Il avait un large sourire, il fixait le riz qui débordait, sans le voir aurait-on dit, absorbé par d'autres pensées. Donc, il continuait à remuer la spatule dans le riz qui débordait lentement et il répétait : « C'est si beau le jaune, si beau. » (…)

« C'était un homme très agité. Il parlait souvent de quelqu'un qu'il appelait Mauve ; ça m'a frappée. J'imaginais un vieillard aux cheveux blancs et au visage violet de fatigue.

(…)

« Il avait peint tout l'été, très vite et beaucoup. Il peignait comme si l'été ne devait durer qu'un jour, qu'il fallait profiter du soleil de toute la saison concentré en quelques heures. Il parlait toujours de lumière et ne mangeait presque pas. Il partait le matin, je me souviens, il avait un grand chapeau et partait sur la route avec ses instruments qui pendaient de partout et qui tombaient sans cesse par terre. Tout le monde l'appelait l'épouvantail et disait qu'il ne réussirait jamais à peindre des oiseaux à cause de ça. Quelquefois, il me montrait ce qu'il avait fait. Un jour, il m'a présenté une toile où il y avait des tournesols dans un pot. On aurait dit que ça avait été peint avec de la moutarde. Je le lui ai dit, un peu moqueuse et il m'a répondu qu'il aimait beaucoup le jaune. Il disait que le jaune était très lourd ici dans le Midi et il voulait donner à ceux qui regardaient ses toiles, des insolations de jaune ; faire des fleurs comme si elles avaient du plomb dans la corolle. Il voulait que ça tourne aussi. Il voulait des tournesols lourds, jaunes et vertigineux. (…)

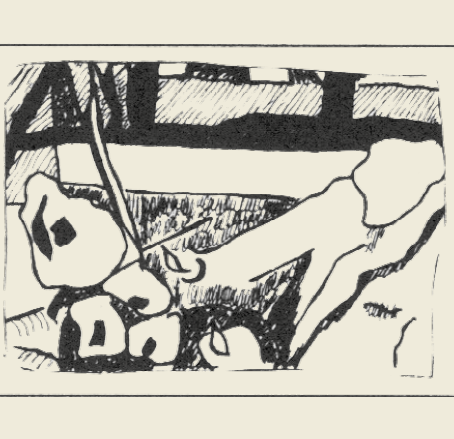
« Ça, pour aimer le jaune… Il aimait le jaune comme d'autres boivent de l'absinthe. Une idée fixe. Il en parlait avec passion. Il en aurait mangé ; d'ailleurs on m'a dit qu'il avait essayé de se tuer en avalant de la peinture ; sûr que c'étaient des tubes de jaune. »

ARLES, DÉCEMBRE 1888

IL ME CASSE les couilles depuis un mois avec son obsession de peindre de mémoire. Il réprouve ma facture sans discontinuer. Difficile d'exiger qu'il pose après ça. Pour me montrer (!), il veut me peindre, lui. Il s'est isolé dans sa chambre après quelques croquis.

Longuement réfléchi à toute cette histoire : concevoir le tableau, imaginer la forme, la structure… Pourtant, j'ai besoin d'éprouver la vigueur du sujet pour la transcrire. Sans doute, je ne pourrais qu'y gagner à cultiver d'autres méthodes ; n'arriverai-je un jour à lui prouver que mon travail sur la pâte est compatible avec ses visées ?

Gauguin m'a présenté à midi le portrait qu'il a tiré de moi peignant des tournesols. Une fois de plus, il loge le sujet sur le bord de la toile, à droite, et les fleurs à gauche tout à fait, libérant le centre où la main s'incline avec le pinceau. La construction l'emporte sur tout le reste. C'est savant au chapitre de la forme, mais totalement inexpressif.



Le regard plonge là-dedans comme s'il tombait à l'intérieur d'un cône, d'une pyramide renversée dont la pointe se trouverait au centre-bas. La surface est divisée en larges tranches horizontales qui voudraient lier le tout, mais le sectionnent au contraire. J'ai l'air de peindre au fond d'un lac. Une sorte de film embue l'image, déforme les lignes essentielles. Les tournesols se languissent et rappellent plus justement des nénuphars. Très plat, très aqueux. Une image reflétée à la surface d'un étang. Néanmoins, ça tient solide (?). Les axes manœuvrent un système complexe. Les couleurs sont légères et difficultueuses ; les éléments décoratifs, très élaborés, obtiennent la même importance que le sujet. La substance de l'huile semble avoir été absorbée par la matière perméable du support. Les couleurs, dirait-on, se sont enfoncées dans les pores de la trame et ne sont plus qu'une mouvance. C'est aride cependant ; étrange cette combinaison du sec et de l'aqueux. L'image, jadis à la surface de l'étang, se serait fossilisée. Son caractère trouble est demeuré lorsque le bassin a tari d'un coup sec. Suite à cette absorption dans les fibres de la toile, il ne reste plus de la couleur que son pigment ; l'huile n'aura servi qu'à passer l'image dans la texture. C'est crayeux.

Mais aujourd'hui je le tiens ; il faudra bien qu'il pose.

propos de madame Ginoux (2)

«OUI, J'AI ÉTÉ TÉMOIN d'une scène assez violente entre eux. Monsieur Paul affirmait des choses et son ami prétendait qu'ils étaient d'accord, mais souhaitait que l'autre admette d'autres choses aussi. Bref, il y avait grande chicane. À la fin, monsieur Vincent s'est levé et il est sorti. Paul est resté quelques minutes après le départ de son camarade, puis il est allé se coucher là-haut. Dans l'état d'exaltation où monsieur Vincent se trouvait, il a dû peindre toute la nuit ; d'ailleurs il est revenu le lendemain aussi excité que la veille, mais l'œil plus lourd. Il portait une toile sous le bras. Monsieur Paul n'était pas d'attaque et il laissait l'autre gesticuler sans l'interrompre. Pour en finir, monsieur Vincent a posé la peinture sur la table. Monsieur Paul l'a regardée plusieurs minutes sans broncher, sans manifester de réaction. On ne pouvait pas savoir si cela lui plaisait ou non. Puis il s'est levé, solennel comme il était toujours et il a dit *putain, merde* ou une bêtise comme ça. Monsieur Vincent a souri, visiblement ravi de son effet. Mais sur la toile il y avait juste une chaise. »

DÉCEMBRE

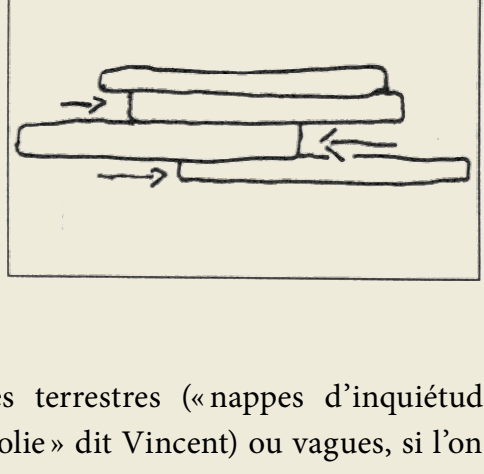
PAS EU L'ESPRIT si net depuis des mois. L'émulation, il faut le croire, me fait grand bien. Van Gogh n'arrête pas de me réclamer à la pose – ça m'agace ! Je ne suis le modèle de personne. Peignez de mémoire, que je lui réponds. Moi-même n'ai jamais utilisé de glace pour reproduire mon image. Chacun son rôle : il y a les peintres, il y a les modèles ; qu'on en reste là. Dès qu'on l'a reproduite, l'image échappe au modèle et la dépossession me révulse. Ne comprendra-t-il un jour que l'imagination fait foi de tout ? Je viens d'ailleurs de m'amuser à l'imaginer lui, le père Van Gogh, avec son fameux motif des tournesols. Pas peu fier de ma trouvaille.

Le sujet est assis, incliné, créant un angle à droite. Devant lui, à l'autre bout du tableau, de profil : le chevalet – oblique. Le centre est dégagé, traversé de biais par le bras. À l'inclinaison du chevalet (et de la toile posée dessus) répond celle de ce bras. Ces deux pivots réunis au centre par la main tenant le pinceau forment un angle presque droit.

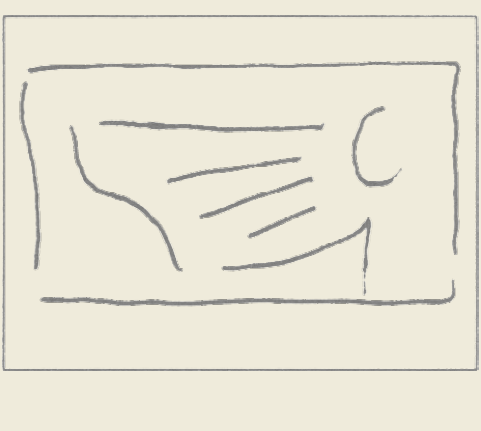
Pour raccorder l'une à l'autre les deux extrémités, je superpose quatre *rubans* distincts, autonomes, erratiques (gris, vert, jaune, bleu) ; lien horizontal. Mais seuls, ces rubans n'eussent pas maintenu l'angle du centre ; ils n'auraient pu empêcher que celui-ci ne s'affaisse. Aussi, j'assure son aplomb en indiquant d'une part l'une des pattes du chevalet à gauche et, d'autre part, (diamétralement opposé) en installant l'autre bras du sujet qui cale la lourde masse du buste. En outre, je garantis – en bas – une meilleure stabilité par la présence de l'une des lignes de la chaise où repose le pot à tournesols et dans le prolongement de laquelle (le trou bleu clair) s'alignent le fil du pinceau et l'autre bras vaillant. À l'encontre de cet axe, vient celui des pouces qui se suivent, conduisant au profil oblique du chevalet ; lien crucial.

Quant aux sphères (tête, fleurs), le regard du sujet, implicitement, les relie. Enfin, je verrouille la composition en disposant tout en haut, des troncs d'arbres brefs et robustes. J'abolis la perspective en ramenant la structure à l'épiderme de la toile. Tout se déroule dans un présent spatial et la superposition des horizontales crée une nouvelle verticalité.

Les *rubans* fonctionnent comme des couches géologiques (des strates) ; ils assurent une dimension temporelle. Légèrement décalés les uns par rapport aux autres, ils suggèrent un glissement de terrain. Chacune de ces couches aurait donc la faculté de coulisser, indépendante des autres rubans supérieurs et inférieurs. Elle peut déraper au-delà des limites du tableau, ce qui suppose une infinité de combinaisons. De cette manière, je remplace le discours narratif traditionnel par une représentation visuelle du temps. Par ailleurs, l'accentuation de l'arcade sourcilière droite du sujet (peintre terrien) montre qu'il est engagé dans cette mobilité des sols et de l'espace, tandis que les plantes elles, paraissent *bougées* par ce mouvement.



Couches terrestres (« nappes d'inquiétude et de mélancolie » dit Vincent) ou vagues, si l'on préfère. Dans ce cas, il ne s'agit plus d'un mouvement allant de gauche à droite (ou l'inverse), mais d'un rapprochement, d'une superposition de *là-bas* vers l'*ici*. Le menton dans le sable, face à la mer, on voit venir les vagues sur un même plan ; la plus éloignée en haut, la plus proche en bas. Elles ne se suivent pas ; elles créent une surface plane, perpendiculaire à la plage. Au lieu d'une perspective couchée, elles présentent un horizon debout, dressé.



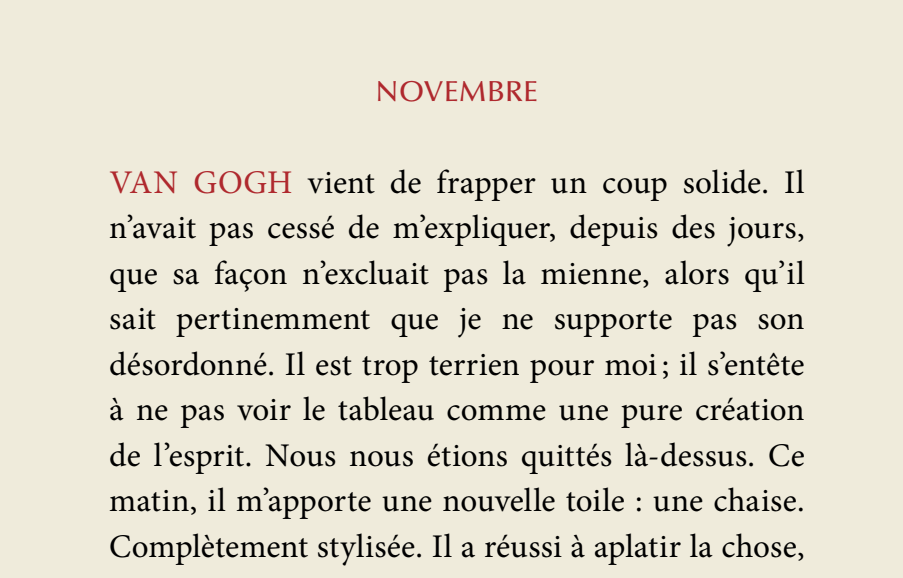
Un sujet à la merci de multiples périls : menacé d'immersion ou de bouleversements sismiques. Dynamique toutefois si l'on considère la structure en éventail, offrant ses baleines aux tournesols

[*] L'Arlésienne

accablés. Artiste solaire alors, prodigue de rayons, communiquant vie et lumière aux fleurs.

La toile illustre, en plongée, un peintre peignant des tournesols. « Derrière » lui, accrochée au mur et couvrant toute la largeur, se trouve une autre toile dont on ne distingue que la partie basse. À gauche, de profil, il y a une troisième toile à laquelle travaille le sujet. La toile au mur – que je n'ai jamais peinte et qui, en outre, ne représente pas des tournesols – dédommage le spectateur ; c'est une surface de compensation qui pallie la perspective manquante. Physiquement, le sujet est entraîné par cette surface au mur ; je l'y pousse. Je le contrains à s'introduire dans cette fiction. Tandis que le corps, la palette, les fleurs et le chevalet créent un triangle renversé, l'arcade sourcilière droite du sujet échappe à cette plongée et s'intègre à la toile au mur, laquelle reste plane et happe le visage. Comme si celui-ci était en train de *passer* dans l'autre dimension. De même que les tournesols sur la chaise sont en train de glisser du réel au représenté, l'artiste insuffle sa nature à son œuvre et, avec elle, pénètre dans la fiction : cette toile au mur, métaphore de cette autre de profil. Van Gogh est pris dans un étau, cerné de toutes parts.

LA SCÈNE À VOL D'OISEAU :


toile peinte par VG avec tournesol
toile au mur
dossier de la chaise de VG
Go peignant VG peignant des tournesols

J'ai eu la chance de mettre la main sur une toile idéalement grossière, aux mailles lâches que la couleur imprègne mal ; ceci a pour effet d'assourdir l'éclat naturel de l'huile. Certaines zones sont bien encrées, d'autres moins, d'autres pas du tout ; il y a des *ratés*. Enfin, j'ai opté pour un trait souple, des couleurs légèrement floues, ce qui adoucit l'austérité générale. Il règne un climat de négligence, accentué par l'abandon des fleurs telles des mangues trop mûres dont la pulpe liquéfiée se répand. Aucun vernis bien sûr. En revanche, une surface rabotée, aplatie aux fers où ne subsiste nul relief ; je l'ai essuyée avec un chiffon sec pour que la poudre de couleur s'incruste à jamais dans les cavités du tissu.

NOVEMBRE

VAN GOGH vient de frapper un coup solide. Il n'avait pas cessé de m'expliquer, depuis des jours, que sa façon n'excluait pas la mienne, alors qu'il sait pertinemment que je ne supporte pas son désordonné. Il est trop terrien pour moi ; il s'entête à ne pas voir le tableau comme une pure création de l'esprit. Nous nous étions quittés là-dessus. Ce matin, il m'apporte une nouvelle toile : une chaise. Complètement stylisée. Il a réussi à aplatir la chose, à graver l'objet dans le mur et dans le sol autour. C'est grouillant au possible, mais plat. Ce gredin a réussi à faire d'une simple chaise de paille, une totale abstraction, tout en conservant son expressivité habituelle.

Le type est très fort. Je ne puis trouver à redire là-dessus. Quant à lui, il est convaincu de son truc ; il n'en démordra pas. Je n'ai plus rien à faire ici.

DÉCEMBRE

TOUT DE MÊME ! J'ai pu l'asseoir dans un fauteuil. Il a supporté le supplice sans trop d'impatience. Je devais agir vite. Mais depuis le temps que je l'ai dans la tête ce tableau, il ne m'en fallait pas plus. J'avais juste besoin de sa présence, de son impact. Je voulais devancer son impatience ; en avoir terminé – pour l'essentiel – lorsqu'il se lèverait exaspéré, d'un seul coup et que ce serait tout.

Il peut bien partir puisqu'il ne songe qu'à ça, maintenant que j'ai son portrait selon ma formule – que j'ai sa gueule, docile à ma vision. Il conspue le joli, mais persiste à faire beau. Je ne connais pas ces scrupules. Monsieur s'arroge les traits du renard pour se symboliser, tandis que moi c'est la pâte qui me traduit. Rien qui s'interpose entre moi et l'expression de moi ; pas besoin de caricatures. L'art doit pouvoir être dit en toute illégitimité, direct, sans pudeur. Il est tempérament. D'abord.

Et puis, je ne connais pas d'autre moyen de me défaire de l'éducation qu'on m'a donnée, de recouvrer la nature de la bête, qu'en luttant contre les notions de beau et de respectable minutieusement enchâssées dès l'enfance dans mes gènes, par des êtres pusillanimes et tordus. Je ne sais rien de plus accroché en moi que ce respect absurde pour l'académisme ; et quand je creuse au fond de ma personne pour extirper toute trace de ce mal et que je plonge et que je creuse toujours, je trouve encore des couches intactes. N'accéderai-je au vrai qu'après la destruction complète de ma personnalité ? Il est quasi naturel cet amour du beau. Certes, j'ai dû naître primitif, mais on a si tôt substitué à cette sauvagerie un état d'être civilisé, que je ne sais pas si jamais je pourrai en venir à bout. Je le retrouve partout, incrusté dans le rêve (la façon même de rêver), dans l'enfance, dans mon comportement. Pour l'abolir, faut-il inventer des outils propres à entreprendre ce travail ? Je ne sais d'autres forceps pour déraciner cette hydre, que la surcharge, l'exaltation démentielle qui prend de court la bête et se traduit en peinture dans la jubilation de la pâte.

Bien sûr, je pourrais appliquer ses méthodes à la lettre, mais j'accéderais à un primitivisme livresque parfaitement anecdotique. Si mon corps ne s'ouvre pas, si je ne sens aucune rupture profonde, où est la délivrance ? Or je sais que pour établir quelque contact avec les zones les plus enfouies de ma nature, il me faut pratiquer l'arbitraire, l'exaltation encore une fois, l'emphase. La peinture est ma seule chance d'atteindre la vérité de l'être. Elle seule peut m'aider à calmer cet instinct cannibale. Le monde m'attire et me propulse dans des états de besoin inavouables. Je ne puis obtenir satisfaction qu'en peignant d'une passion fanatique. Excessive peut-être, mais qui seule peut m'affranchir. L'œuvre au bout est un fétiche fragile ; la pierre de touche vulnérable de l'être.

On voit ici le buste et la tête qui reposent sur le dossier du fauteuil. L'expression est bien celle d'un *être vierge à instincts de sauvage*. Le fond jaune, passablement accidenté, est scarifié d'accrocs.

Autant que possible, j'ai tenté d'aplatir la chose, sans renoncer à mon coup de pinceau généreux en amas de gouache. La tête, à peine modelée, se détache néanmoins du fond avec netteté ; il y a des contours noirs, minces, et le dossier s'écrase dans le mur. Éminente compacité de la figure, comme dans une icône. Le fond jaillit au premier plan et valorise la contre-forme. Qu'il trouve à redire, je m'en fous ; il devra convenir que j'ai su concilier symbolisme et expression, fougue et rigueur. Je le tiens.

Jaunes de Naples et de chrome
violents dès la tonique
jaunes accrus, frasques d'orange même
et convulsifs ; géographie de rage
au pourtour de la tête

pleine pâte hardie, talée dans
la dominante d'ocre et de sil ;
je confirme le forçat d'art   j'extrais
de l'œil le gauguin des négresses

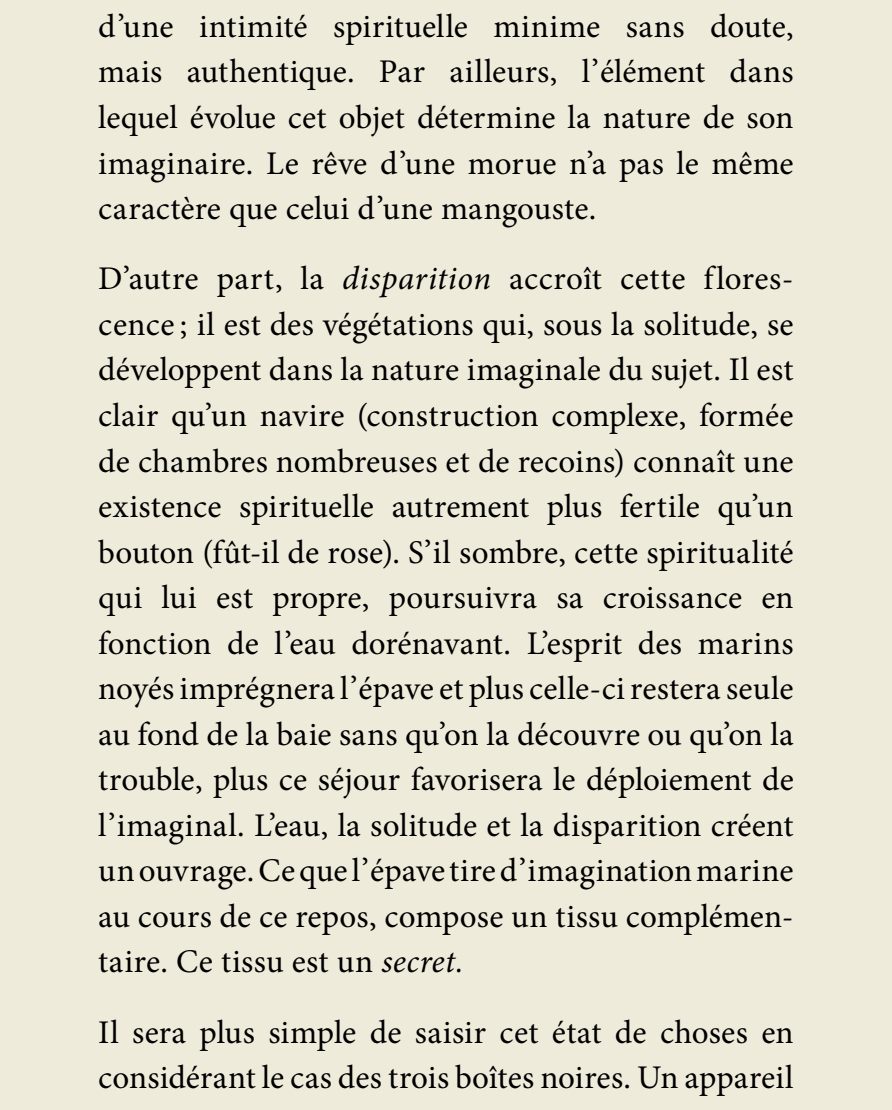
tandis que l'espace s'alourdit de cinabre,
que donne l'assaut forcené des couches,
la chair flanche
par les gammes ardentes du noir de pêche hilare

matière,
belle enfant, toute mélancolie –
peindre est plus que savoir –
facture téméraire
cadences emballées des fournaises
jaune, monte, un peu
jusqu'à l'or vertical
et crache enfin ces bleus d'outremer
de phosphore et de Prusse !

Tant d'images mêlées, toute une flore d'images
que les yeux broutent et de la mousse marine
ralentie par le mol délai des brousses

on la renfloue l'image hors des remous
tranquilles ;
de la vase on l'exhume, douteuse
elle remonte en sourdine, son sillage
son silence…

au matin l'on frémit devant son obsolescence


aunes de Naples et de chrome
violents dès la tonique
jaunes accrus, frasques d'orange même
et convulsifs ; géographie de rage
au pourtour de la tête
pleine pâte hardie, talée dans
la dominante d'ocre et de sil ;
je confirme le forçat d'art, j'extrais
de l'œil le gauguin des négresses
tandis que l'espace s'alourdit de cinabre,
que donne l'assaut forcené des couches,
la chair flanche
par les gammes ardentes du noir de pêche hilare
matière, belle enfant, toute mélancolie–
peindre est plus que savoir–
facture téméraire
cadences emballées des fournaises
jaune, monte, un peu
jusqu'à l'or vertical
et crache enfin ces bleus d'outremer
de phosphore et de Prusse !

Montage de David Fong à partir d'un pastel
et du poème de François Tétreau.

QU'IL SOIT bien établi d'abord, que toute chose est pourvue de facultés imaginatives. Une chaise, par exemple, en plus de son rythme visuel, jouit d'une intimité spirituelle minime sans doute, mais authentique. Par ailleurs, l'élément dans lequel évolue cet objet détermine la nature de son imaginaire. Le rêve d'une morue n'a pas le même caractère que celui d'une mangouste.

D'autre part, la *disparition* accroît cette florescence ; il est des végétations qui, sous la solitude, se développent dans la nature imaginale du sujet. Il est clair qu'un navire (construction complexe, formée de chambres nombreuses et de recoins) connaît une existence spirituelle autrement plus fertile qu'un bouton (fût-il de rose). S'il sombre, cette spiritualité qui lui est propre, poursuivra sa croissance en fonction de l'eau dorénavant. L'esprit des marins noyés imprégnera l'épave et plus celle-ci restera seule au fond de la baie sans qu'on la découvre ou qu'on la trouble, plus ce séjour favorisera le déploiement de l'imaginal. L'eau, la solitude et la disparition créent un ouvrage. Ce que l'épave tire d'imagination marine au cours de ce repos, compose un tissu complémentaire. Ce tissu est un *secret*.

Il sera plus simple de saisir cet état de choses en considérant le cas des trois boîtes noires. Un appareil transportant 420 passagers et faisant la liaison Bangkok-Athènes, éclate en vol au-dessus de l'Océan Indien. Les responsables des tours de contrôle sur la côte orientale de la péninsule, affirment avoir perdu la trace de l'appareil dix minutes avant l'impact. Des équipes spécialisées entreprennent des recherches minutieuses. Grâce aux signaux de détresse émis par les boîtes, on parvient à déterminer l'endroit précis où elles ont échoué. Puis les boîtes se taisent. On interrompt les fouilles pendant la saison des moussons. Plus tard, on les reprend. Deux semaines de plongées sont nécessaires pour récupérer les boîtes par 300 mètres de fond. On les monte sur un navire. On les extrait de leurs enveloppes protectrices. On les assèche. On les entrepose dans la cabine du capitaine. À Madras, des agents prennent livraison du colis et l'emportent sous bonne garde vers la capitale. On dépose les boîtes sur un pupitre ministériel. Des avocats sont présents pour l'examen. On sait que les bandes magnétiques à l'intérieur rendront compte des dix dernières minutes de vol. Ces boîtes recèlent un *secret*.

La toile cachée sous l'autre pendant vingt ans et que révèlent les rayons X, développe un mystère singulier.

Les plongeurs, personnages d'une infinie sagesse, nagent dans la cathédrale engloutie : le majestueux bâtiment incliné dans la vase, soutenu par le silence. Hors de l'eau et de la boue, l'édifice ne renoncera point à son tissu sacralisé. Les plongeurs procèdent au renflouement. Ils disposent sur la coque des milliers de ballons d'hydrogène. Un matin, le navire s'arrache à son berceau. Comme un animal fabuleux s'extrayant de la tourbe, il déchire la vase ; y laisse inscrite sa trace primitive. Il monte. Plus vite à mesure qu'il approche de la surface. Il rentre au jour dans le fracas de l'eau retombant de toutes parts (véritables pâques marine). Son volume surprend les hommes. Il monte au-delà même de la surface avant de rebondir lentement, soutenu par l'aire mobile de la baie. Ruisselle. Sur l'eau se bercent mollement la coque, les mâts, toutes les algues, la bête – obscène.

*

Dans le musée de Cluny, suite au dragage de la Seine près de l'ancienne Place de Grève et au tamisage de la boue remuée : des centaines d'objets minuscules. Clefs, blagues à tabac, bijoux petits, boucles d'arbalètes et de mousquets, serrures, poignards, pièces à conviction d'un autre âge ; gages désuets ou graves remontés du miroir ambivalent.

> *(…) et toi qui me lis, tu te dis,*
> *lui aussi est mort.*
>
> RENARD

Treize heures. Musée de Cluny. Personne dans l'enceinte sinon trois jeunes femmes étrangères. Chacune à sa guise et pour elle. Je feuillette un livre d'heures. J'examine des ouvrages de ferronnerie près d'une armure. L'une des femmes passe au fond d'un couloir. Selon le lieu, j'en croise une ou l'autre.

Dans la crypte (?) – jadis aux niches de Notre-Dame – les têtes sculptées des rois, récemment retrouvées dans une cave de la Chaussée d'Antin – ahuries, là, brossées. Leur volume. Placées sans ordre ni souci de spectaculaire. J'apprécie les hautes voûtes au-dessus du sol de dalles irrégulières partiellement enfouies. Il règne une forte odeur de cave humide malgré la poussière en suspension dans la lumière intense. Le soleil pénètre sans mal dans les ouvertures veuves de leurs vitraux. À l'évidence, il y a volupté de la pierre à éponger cette lumière. Les dimensions de la salle (n'est-ce pas plutôt de vieux bains ?) répondent si bien à l'échelle humaine qu'il me semble qu'elles sont un prolongement naturel de mes membres et de mes sens. Souvenir de Vannes, où la porosité des pierres là aussi, évoquait le sang. Dalles pantelantes, segments d'organes plus que minerai, néanmoins résistantes et nettes au claquement dru des talons. La solitude prend son essor et la mesure de l'espace. L'emplit de sa substance, se dilate, occupe à l'aise cet habitacle idéal.

Arrivée des femmes. En trois solitudes privées. Chacun tourne près des vitrines. Harmonie des pierres couleur d'amande, des jets jaunes de lumière trouant l'odeur abbatiale, des corps libres. Carrousels.

*

Sophie était persuadée qu'une obsession systématique, entretenue par une contraction constante de la volonté, réussirait tôt ou tard à infléchir le cours des événements. Elle était convaincue qu'en relisant tels textes jusqu'au surmenage (des lettres, par exemple), elle outrepasserait un jour le sens initial des phrases et accéderait à d'autres niveaux de conscience, présents mais dissimulés. Elle occupait son temps à cet exercice névrotique.

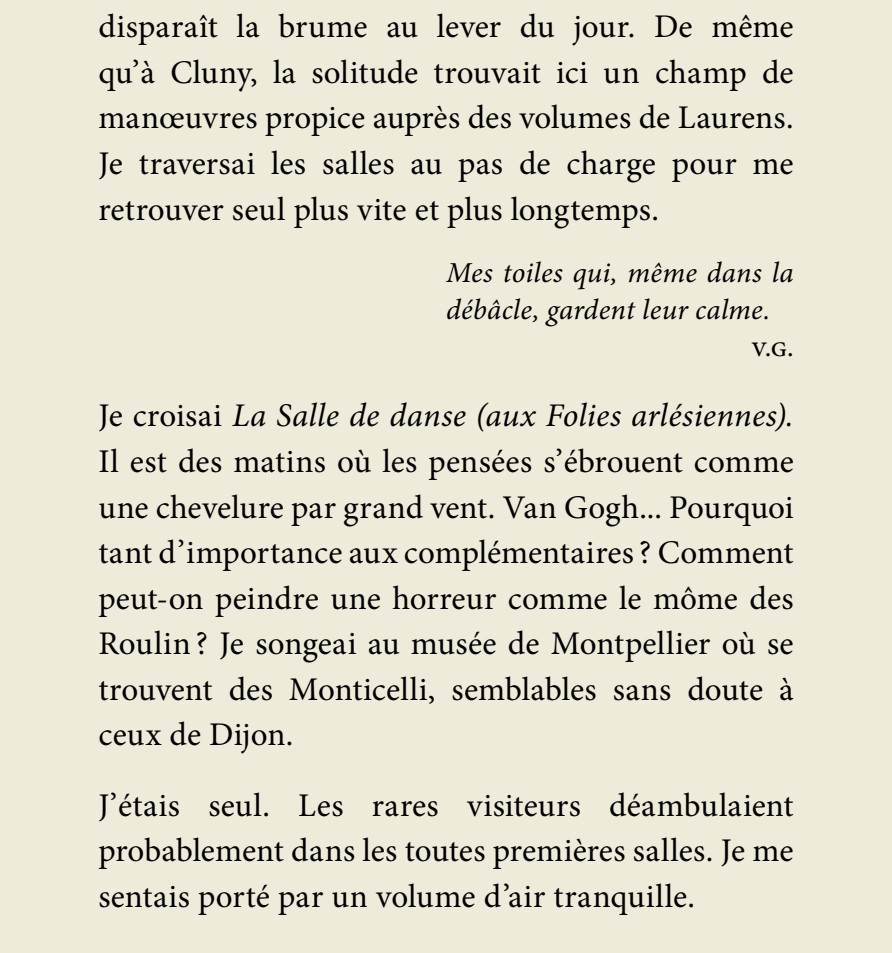
Une nuit, elle rêva qu'on lui remettait une lettre de son amant. Sensible à la nature capricieuse des rêves, elle s'appliquait à exercer sur celui-ci une autorité relative. Elle se doutait que le rêve couperait net si elle avait l'imprudence d'intervenir dans son déroulement de manière trop impérieuse. Mais s'il dérivait, elle lançait en piste tel élément anecdotique apte à nourrir le scénario désiré. Alors, le rêve – docile – faisait sa proie de ce nouvel élément et l'introduisait dans la trame de l'histoire. Ainsi, après avoir réussi à saisir l'enveloppe et à la décacheter, elle laissa le rêve prendre du large, sachant qu'au retour il s'attaquerait au contenu de la lettre avec plus de ressources et d'imagination. Redoutant toutefois qu'il ne négligeât cette orientation, elle sut l'attirer obligeamment vers les lignes tracées sur le papier. D'aucune façon il ne fallait qu'elle lût de son propre chef ; elle devait attendre que le rêve lui fît la lecture.

L'exercice sauvage des dernières semaines n'eut pas d'effet direct sur le contenu de la lettre. Tout au contraire : elle vit deux pages neuves, remplies de propos logiques, en accord avec les événements qu'elle connaissait de la vie menée par son amant à l'étranger. Au réveil, elle se souvenait avec précision de certains passages qu'elle nota. Deux heures plus tard, un facteur lui remit un pli en tout point conforme à ses notes.

*

Après Cluny, j'étais passé à la bibliothèque où j'avais lu que Matisse avait acquis dans sa jeunesse, des *Baigneuses* de Cézanne, tableau dont il faisait grand cas, cette toile l'ayant soutenu dans les heures de doute et les périodes d'apprentissage. Cette nuit-là, je rêvai que je me trouvais chez Matisse – intérieur rouge – le nez sur la toile, lisant l'inscription au bas du tableau. Cette histoire m'intriguait d'autant plus que j'avais remarqué au Louvre, quelques jours auparavant, d'autres *Baigneuses* de Cézanne ayant appartenu à Picasso. S'agissait-il de la même toile ? Sans doute pas. Je songeai à ces objets plus ou moins mythiques dont les livres de souvenirs relatent l'existence et l'itinéraire ; toiles aussi fictives que des personnages de roman – romans elles-mêmes. Étaient-ce les baigneuses d'origine flânant sur la grève qui avaient créé de la fiction ou le tableau définitif ? Sophocle parle d'une pièce d'Eschyle à jamais disparue ; il évoque telle scène, nous invite à l'imaginer. Où est le vrai ? De Sophocle, d'Eschyle ou de la scène ? l'imaginée ? la disparue ?

Suivant son cours élastique, le rêve scinda l'image des *Grandes Baigneuses* de Washington qui me traversait l'esprit ; corps erratiques et roses, obliques dans les arbres bleus. Elles plongèrent dans le lac ; un petit bateau sombra sur la toile.



Paul Cézanne (1839-1906),
Les Grandes Baigneuses (vers 1906),
collection du Musée des beaux-arts de Philadelphie, États-Unis.

Je me réveillai tôt. Les mâchoires serrées, l'esprit en déroute. Avais-je dormi, en somme ? Vrai, les rêves n'avaient été qu'un prolongement fiévreux des lectures du soir. Nulle envie de réveiller les autres. Je résolus de me rendre sur l'heure au Palais de Tokyo. Là, je respirai à souhait. Toute la pourpre des réflexions de la veille s'évanouit d'un coup comme disparaît la brume au lever du jour. De même qu'à Cluny, la solitude trouvait ici un champ de manœuvres propice auprès des volumes de Laurens. Je traversai les salles au pas de charge pour me retrouver seul plus vite et plus longtemps.

> *Mes toiles qui, même dans la*
> *débâcle, gardent leur calme.*
>
> V.G.

Je croisai *La Salle de danse (aux Folies arlésiennes)*. Il est des matins où les pensées s'ébrouent comme une chevelure par grand vent. Van Gogh… Pourquoi tant d'importance aux complémentaires ? Comment peut-on peindre une horreur comme le môme des Roulin ? Je songeai au musée de Montpellier où se trouvent des Monticelli, semblables sans doute à ceux de Dijon.

J'étais seul. Les rares visiteurs déambulaient probablement dans les toutes premières salles. Je me sentais porté par un volume d'air tranquille.

Encore ici, la solitude trouvait chaussure à son pied. J'avisai une toile de petit format. J'approchai mon visage et je lus : Paul Cézanne (1839-1906), LES BAIGNEUSES. Don de H. Matisse au Musée du Louvre.

Sensation douteuse devant l'objet jusque là simple jeu de l'esprit. Le tableau caché sous l'autre. À peine moins fictif pourtant que les toiles rêvées plus tôt. Étaient-ce mes yeux qui, sur l'écran de toile blanchâtre, projetaient cette image renflouée des vases du sommeil ? Fétichisme. Après tout, n'est-il pas vrai qu'elles ont une existence analogue, que révèle un coup de poignard ? Qui d'entre nous est la fiction de l'autre, l'objectif de l'autre ? Très nettement, je sentis que j'étais vu par la toile.

L'une des femmes de Cluny venait d'entrer dans la salle.

UN SOIR au Louvre, je remarquai un homme seul, court, chauve, avec dans le visage, une expression butée, quasi hostile. La photographie de Cézanne avait été publiée dans les journaux quelques mois auparavant. Je n'eus donc aucun mal à reconnaître mon homme. Mon premier élan fut de m'approcher pour lui exprimer l'admiration que nous portions, mes amis et moi, à ses œuvres. Mais au même instant, je fus l'objet d'une hallucination simple (du moins d'un phénomène que j'identifiai comme tel). Il se trouvait à cinq mètres environ, les mains dans le dos et la figure collée sur un petit carré jaune dans un tableau du Poussin. Mais contrairement à la manière dont nous percevons les corps dans l'espace, il ne semblait pas un volume autonome ; plutôt *soudé* à l'air, relié à l'espace par un réseau de fibres sensibles et provisoires. Lorsqu'il bougeait, même insensiblement, son torse et ses membres se déchiraient de l'endroit qu'ils occupaient avant, puis se greffaient plus loin. Un film qui montrerait en accéléré la *prise* d'un organe, depuis sa transplantation jusqu'à la cicatrisation. Et cette trajectoire, ce glissement, laissaient des traces. Mutilés, l'air et les objets se refermaient rapidement derrière lui. Plus surprenant, la substance de Cézanne, sa chair, devançait d'une fraction de seconde, le geste en cours ; l'épiderme rejoignait les surfaces juste avant que l'homme les ait effectivement atteintes. L'encre sur de la craie donne une idée de ce phénomène. De sorte que j'assistais à une reconstruction constante de l'espace autour de la matière de Cézanne. Ses stations, fussent-elles de quelques secondes, prenaient valeur d'infimes éternités. D'ordinaire, le dynamisme, la mobilité des êtres humains ne permettent pas que ceux-ci développent une emprise sur l'espace. Or ce qui semblait singulier dans ce cas-ci, c'est que la substance du peintre paraissait avoir poussé où on l'apercevait. J'irai jusqu'à dire que les toiles autour, la lumière et les volumes partout, semblaient lui reconnaître un droit de prégnance. Cézanne rampait dans l'espace comme les reptiles adhèrent au sol ; d'où cette impression de greffe sans cesse renouvelée. Il laissait des vacances d'espace derrière lui, des plaies sur les choses et dans l'air ; lui, semblait morcelé, strié d'écorchures.

Certes il existe – j'en convenais – des hommes et des femmes dont la *théâtralité naturelle* recompose d'après leurs proportions, les lieux où ils se trouvent.

Mais ils ne les imprègnent pas !

Les objets se rangent, se déplacent, s'agencent plutôt et forment avec l'individu théâtral, un équilibre de connivence très pittoresque ; mais ils ne se dégradent pas réciproquement. Les couleurs ne s'oublient pas sur les corps ni n'accusent de retard sur les mouvements. Ici, tout le plan, le motif (Cézanne regardant une toile) composait une physionomie de moteur en pièces détachées.

En outre, c'était là frappant, Cézanne portait sur son corps, comme des stigmates, toute l'histoire de sa personne, la somme de ses expériences et de ses échecs. Il se dépliait et se repliait à la façon d'une carte routière et des fragments de bras ou de buste, comme autant de prismes mats, effectuaient des rotations sur eux-mêmes ; fréquences d'éclats sombres.

Ce chatoiement sourd et ce corps en rupture perpétuelle avec la peau des cimaises confondaient le regard. Quand je vis Cézanne, je ne sus pas tout de suite que j'avais affaire à un homme dans un décor. Avant de l'identifier, mon œil rêva quelques instants sur un ensemble de formes insolites. Avant l'élan, il y avait eu recul, il y avait eu effroi : était-ce hostile ou rassurant ? D'abord, j'avais assisté au spectacle d'une asymétrie en route. Textures tramées – qui savait ? – redoutables.

Ce vertige dura quelques secondes. Aussitôt, je me souvins que l'homme avait horreur qu'on le touche. Or s'approcher signifiait s'introduire dans le réseau de fibres ; sans doute un assaut, une violation des zones personnelles, voire, une tentative intéressée d'investir une substance héroïque, qui ne manquerait d'ailleurs pas de décliner sur la mienne, comme la mousse sur de l'écorce humide.

J'évaluai en bloc ce qu'il y avait de douteux dans une semblable approche ; en même temps, je sentais la gaucherie des paroles qui me montaient aux lèvres. Celui qui se croit instruit, non tellement de la célébrité d'un quelconque artiste, mais surtout qui pense avoir pénétré l'esprit de son œuvre, éprouve volontiers le besoin (en plus de celui de manifester son enthousiasme) d'*expliquer* son admiration, tout en craignant de s'exposer au désaveu. Ainsi, j'imaginai la conversation qui pourrait s'établir entre nous – si Cézanne, bien sûr, fût disposé à m'écouter :

« Permettez que je m'adresse à vous, Maître, pour vous dire combien m'ont bouleversé vos récentes toiles quand je les ai vues l'autre jour à la galerie N**. Vous savez communiquer la robustesse à une simple touche de pinceau. Jamais, que je sache, on n'a réussi à pratiquer une telle autopsie du banal ni à mettre à nu le tragique qui loge en toute chose. Grâce à vous et pour la première fois, j'ai ressenti à quel point la surprise en peinture est un élément méprisable. Non celle que l'originalité suscite bien sûr, mais cette autre résultant de l'anecdote. Chez vous, la résolution du problème, la coordination de l'architecture et le scrupule de la ligne procèdent d'un art si achevé, qu'il vous est loisible d'obtenir la rectitude sans la correction. Vous découvrez des valeurs qui expriment des bruits (celui de la croûte du pain notamment) et il semble que vous puissiez articuler les reliefs comme des jointures. »

Je me figurai proférant cet odieux discours tandis que Cézanne promènerait son regard insoutenable et minutieux sur toute ma personne. Effrayé cependant de ne point le voir me remercier pour que j'en finisse au plus tôt et que je dispose, mais plus terrorisé encore à l'idée qu'un silence de plomb s'abattît sur tant de vanité, n'eussé-je pas persisté dans cette voie ?

« Je salue vos angles qui font saillie, qui brouillent l'effroyable régularité des surfaces. J'aime comme vous malmenez l'œil de même qu'on froisse une feuille d'aluminium. Grâce à vous, je participe aux multiples éléments de la matière. Il y a dans vos travaux une volupté du rêche et du complexe décidément irrésistible. J'envie votre pouvoir de plonger dans les replis de la texture et de révéler les diverses étapes de la surface, les périodes de la couleur, la préhistoire du bleu entre autres. Je ne saurais vous dire à quel point j'entends résonner l'ironie de vos beiges et avec vous je me méfie de ce qui est lisse et constant. »

Toujours pas d'acquiescement ; nulle bienveillance pour m'arrêter ou me signifier qu'il devinait où je voulais en venir et qu'il est inutile de formuler davantage entre gens qui se comprennent si bien, mais au contraire : encore cette attention méticuleuse fractionnée en mille éclats, autant de minuscules incisions de scalpel dans la chair – et surtout une immense, une immense patience.

« Ô combien depuis cette visite à la galerie me puent au nez les coquetteries de style et les attitudes formelles. Après vous, j'appelle de tous mes vœux une jésuitique de la couleur. L'insolite me soulève le cœur de dégoût. Tout ce qui recherche et veut retenir l'attention m'horripile. Dali, Delvaux, chevaliers d'imposture, font songer à ces femmes de plaisir qui ne trouvent, pour ajuster leurs bas, de meilleur lieu que le boulevard à midi. Et comme j'apprécie vos gris qui grugent, vos angles qui lacèrent l'œil et tout ce qui chez vous surine, altère et dessèche la cornée. Je conchie les montres molles et les gares de province engluées dans une nuit de juin. J'assigne l'anonymat de vos blancs et de vos bruns – votre majesté sans pourpre ! »

Je devinai alors le poids terrible du regard que l'artiste allonge sur le journaliste, aussi définitif qu'un décret du tribunal révolutionnaire sur l'avenir d'un loyaliste ; je connus le vertige de vengeance qui saisit celui qui se sait soudain et à jamais destitué. Je me figurai mille choses au même instant, avec les réponses, les variantes, les contraires. Mais tandis que ces suppositions se multipliaient selon les principes de la fonction exponentielle, je redoutais par-dessus tout que les premières phrases de cet accablant laïus – à mon insu – ne fissent irruption dans la réalité ; je tremblais à l'idée de me surprendre en train de les prononcer avant d'avoir résolu de les adresser à Cézanne, personnage illustre dont les travaux et l'honnêteté intellectuelle me subjuguaient depuis ma jeunesse et dont les réflexions passionnaient des esprits cent fois plus éclairés que le mien. Nulle autre angoisse assurément ne saurait me mettre à pareille torture ; l'épouvantable sensation de choir dans un précipice de sarcasme. Je songeai aussi à un contact d'une infinie discrétion, bref et de la plus plate humilité ; l'approche polie de qui déjà se repent d'avoir osé. Mais tantôt la maladresse, tantôt le mensonge honteux me retenaient. D'autre part, ignorer le grand homme qui passe à dix pas de vous me semblait également insincère, à tout prendre assez lâche, lorsqu'il me lança un regard rapide, un coup de tête équivalent à un claquement de doigts pour rappeler un gosse à l'ordre ; puis il me demanda, comme si nous nous connaissions de toujours et que nous étions entrés ensemble après quelque promenade aux Tuileries :

— Aimez-vous Braque ?

L'offrande en quinconce des œuvres mortes incline
de biais avec les couches épelées de la prune,
son noyau dedans dessiné déjà, dérobé sous la
mantelure violacée – figue contre figue fortifiant

la poire. Prononcée, la touche cite les meurtrissures,
démantèle les saillies sous la lumière inclémente
et le muscat ; déclin des opacités blettes, motif
exsangue, buvard minéral et chaud – stries

strates, valves et schistes des fruits durs à cuire
chancelant d'après l'itinéraire régressif ; les tranches
détaillées, la couleur, l'orbe des citrons pleins
de calculs et l'examen des grappes dans l'axe du compotier.

Ruptures verticales du pamplemousse
    autant d'états rêches en retrait ;
mélange des noix qui découpent entre –
segments de ciel sec raffermissant la mirabelle

et le raisin qui affleurent,
reconduisent les œuvres vives et résument
octobre en une quetsche.

> *on dirait qu'il attend de la peinture une puissance de paix plus forte que la mort.*
>
> MALRAUX

ET IL N'EST pour en convenir que de conjurer ses oiseaux, ses poissons, dont la quiétude relève du marbre ou de la tombe. Le sourd, le lent remous des choses chez Braque. L'oreille contre la terre à l'endroit et à l'affût des battements du repos. Œuvres érigées au culte de la patience, le mérite suprême. Le moindre (c'est-à-dire humble) oiseau dans le fond d'une assiette résulte d'une méditation jamais perturbée. D'une pensée rompue au rythme interne du calcaire. Longue imprégnation de silencieuse patience. Trente générations d'archéologues ne sauraient troubler cette paix, pas plus qu'ils ne pourraient dissiper, ne serait ce qu'un gramme de son mystère intrinsèque.

Est-il une ferveur publique assez bruyante pour mettre en péril la confiance de ces oiseaux ? Certes non.

Jamais la clameur n'aura raison d'un silence à ce point compact qu'il crée autour de lui des villes de patience. Et sans doute ces ouvrages *profitent*-ils dans ce silence, mais là n'est pas encore tout : ils le déploient, le répandent à la ronde ; reproduisent autour d'eux les conditions de leur survie. Familiers du minéral, on l'a dit, et confidents de la durée.

Soudain, la présence d'une verticale jaune dans une orchestration grave surprend comme une promesse. Une inquiétude ?

> *accalmie jaune au fond du rinceau ;*
> *l'envie d'y glisser la main*

Une brèche rompant l'accord prolongé des tons ; une faille dans le dispositif de recueillement. Et de ça, une irrépressible exaltation de liberté, ainsi qu'en éprouve le détenu devant la porte entrebâillée de sa cellule (l'ivresse de la fuite mêlée à la crainte que ce soit un piège).

Braque, le résigné de la douleur égale, l'opiniâtre des couleurs négligées, qui n'avait cru jusqu'à ce jour au salut que par l'exercice de la patience et dans l'édification maniaque d'une paix qui lui fut singulière, détecte la permission d'une liberté ample et solaire : un signe trahissant l'existence probable de zones affranchies.

On dit volontiers, non sans mesquinerie ni sottise, que Braque sut principalement ne pas forcer ses moyens, qu'il avait l'intelligence de ses limites.

Nous lui reconnaîtrons une conscience plus fine, plus audacieuse tout bien compté, que l'outrance et la profusion. Souvent, il signale la présence de nappes spirituelles éminemment subtiles. Mais plutôt que de les décrire (toute tentative d'illustration est un premier pas vers la caricature), au lieu de chercher à s'introduire par effraction dans les chambres jalouses de cette spiritualité (il y a en musique aussi, des modulations qui signalent – c'est tout ! – d'autres états de la matière), Braque établit une simple connivence avec elles. Ici, conscience supplante vision. Et cette économie s'avère plus généreuse qu'un surplus d'images ; elle révèle une infinie confiance en la peinture.

De même que le cycle des saisons, l'eau et la lumière répondent des couleurs d'une églantine, il est par delà telle chaise de jardin de Braque, une structure antérieure qui garantit son éclosion. Sur cette même chaise, à droite, des empâtements prononcés, terrible métastase, attestent la disparition des mégalopoles ou la fin des civilisations. Mais avant la mort, n'y a-t-il pas métaphore de la mutation et de la perte ?

…

Du visage, délicatement, avec de fines pincettes d'or, on détache la fragile pellicule brûlée.

…

Ouvrages de silence, non d'immobilité. Les volumes de Braque accusent un don de permutation ; il s'agit d'un pouvoir dont ils disposent, mais dont ils ne se prévalent pas – qu'ils indiquent seulement. À tout coup, on devine un mouvement possible (tranquille, sans effort) qui ne se produit guère ; non par ménagement, mais parce qu'il n'est pas nécessaire d'intervenir pour être.

Ses nus classiques… Cariatides étalées dans l'aquarelle. Le dessin dans la couleur, affranchie des berges de la ligne – et mobile aussi. Elle cependant, la couleur, a *bougé,* comme l'encre, avec le temps, glisse sur les vieux manuscrits ; de même que la terre meuble dessous, en-dessous. Femmes inaptes à la danse, légères pourtant, évolutives. On se souvient des statues dans la vase, englouties non loin du port, au fond de la mer Égée. On imagine la puissance de paix qu'elles ont stockée pendant vingt siècles ; aujourd'hui pesantes de sommeil et d'énigme, aussi sourdes que les fétiches des Cyclades.

Un homme transmet à ses pièces un mystère opaque aussi dense qu'un séjour séculaire dans l'eau l'aurait fait, avec une force de repos effectivement plus stable que la mort – et il en goûte la conscience.

Entretien avec Victorine Meurent

« Un modèle à la pose n'avoue rien. Tant pis pour ceux qui louvoient, trahissent ou cherchent à tromper. J'ai toujours été surprise de constater combien les artistes ne comprennent pas que l'argent qu'ils nous remettent les empêche d'usurper notre vraie nature. Une collègue et amie avait été engagée par un peintre distrait qui la payait à l'heure, comme il se doit, et qui ne semblait se soucier que de son travail. Elle devint amoureuse de lui qui ne devinait rien. Je conseillai à mon amie de poser gratis pendant quelques jours. Dès la première séance – quoique la pose fut rigoureusement la même que la veille – l'artiste parut troublé. Ce qui lui convenait parfaitement jusque-là, soudain ne fonctionnait plus. Il prit une nouvelle toile et fit tout à fait autre chose, sans modifier cependant la pose d'origine. Cela illustre, il me semble, l'immunité que l'argent garantit. (…) »

> *L'intérêt émotif qu'elles m'inspirent ne se voit pas spécialement sur la représentation de leurs corps, mais souvent par des lignes ou des valeurs spéciales qui sont répandues sur toute la toile ou le papier et en forment son orchestration, son architecture. (…) C'est peut-être de la volupté sublimée.*
>
> MATISSE

Propos de Susie, modèle de Matisse [*].

« SI LE PEINTRE est inspiré et *qu'il est inspirant,* on multiplie les chances. Les gens pensent qu'on ne fait rien, mais il faut que tu te donnes autant que si tu étais de l'autre bord. On croit que c'est facile d'être modèle ; quand on le fait, on découvre peu à peu le côté magique. Les peintres sont là pour découvrir ce que je suis. Le modèle participe autant que le peintre. Certains par contre, même si on se donne généreusement, ne perçoivent rien ; ils dessinent une idée qu'ils ont de moi. Mais il faut prendre pour pouvoir voir. »

V. Meurent (2)

(…) « PENDANT toute la période où je posai pour *Olympia,* Manet m'avait remis les clefs de son atelier. Il avait insisté pour que je vienne chaque jour, mais il ne voulait pas connaître l'heure précise de mon arrivée. Je devais m'apprêter dans une pièce contiguë avant de le voir. Il voulait obtenir chaque fois le *choc brut de la femme nue,* disait-il. C'est ainsi que pendant les semaines que dura la pose, jamais il ne me vit habillée. Par dessus tout, il voulait éviter que l'on sente le poids des vêtements. Ça l'obsédait. Il prétendait qu'à l'ordinaire, les nus conservaient le souvenir du linge. Il importait que le spectateur éprouvât l'impact immédiat de la chair. Plus tard, lorsqu'il me vit habillée, il m'a dit avoir eu un instant l'impression que mon corps était envahi par une maladie. (…) De toute manière, je n'ai jamais bien compris à quoi rimait ce cirque. Si le public du Salon avait été le tribunal d'Athènes, Manet eût été acquitté. Car vous savez, jamais je n'ai vraiment ressemblé à *Olympia.* »

DEPUIS DES JOURS, l'artiste tourne en cage. Quand il saisit un livre sur le guéridon, il se lance, au hasard des pages, dans une lecture fébrile. Toute sa personne exprime une tension de carnassier aux aguets.

Puis il se lève, jette l'ouvrage, traverse les pièces en enfilade, sort, avance, respire l'air avec rage. Il fréquente les abattoirs ; on le surprend qui s'absorbe dans l'examen des flaques répandues par terre comme des cartes géographiques. Le soir, il est au port ; le jour, il éructe. Il creuse parfois des fossés dans la cour avec une pelle.

Il déchire ses carnets de croquis avec des crayons gras. On le voit souvent qui lit comme briguant le suicide à force de lecture. Son atelier est un champ de carnage.

Un matin, il balance ses meubles par la fenêtre. Il vide tout : chevalets, résidus de repas, planches, lampes et toiles. Avec une ardeur hystérique, il repeint au rouleau les murs, le plafond et le sol de l'atelier. Sommairement. Tandis que cela sèche, il est chez le fournisseur de gouache.

Dans la salle nue, il dépose un divan près d'une table minuscule. Des hommes viennent livrer plusieurs rouleaux de toile à sac. Il dispose un coussin rouge sur le divan ; il arrange un bouquet pour la table. Même pas ; il le retire. Il recouvre une patère d'un voile immense aux couleurs vives. Ensuite, il quitte son domaine en voiture. Une heure après, l'auto stationne devant l'entrée. Il descend, contourne, ouvre l'autre portière. Une femme est là qui sort à son tour. Il la conduit dans l'atelier. Il referme la porte derrière eux.

Le bruit de la clef tournée violemment dans la serrure résonne par toute la demeure.

Dans un bar, un homme rencontre une femme. Vingt jours ils s'enferment dans un motel à proximité de l'autoroute. Un soir quelqu'un les a vus marchant sous la pluie.

De retour en ville, il rencontre un imprimeur. À heures fixes, il revient superviser le travail. Plus celui-ci progresse, plus il se forme une atmosphère de labeur hermétique. De l'activité des imprimeurs émane un ferment qui macère dans le parfum de l'encre sur le plancher, le tumulte des machines et les nappes de whisky en suspension.

La femme, quelquefois, vient causer également. Après son départ, l'ambiance qu'elle a créée (son odeur, le timbre de sa voix, son attraction magnétique) s'intègre à la rotation de la besogne, roule dans l'air compact et lourd d'hommes aux fourneaux.

> *L'homme est un drôle de corps qui n'a pas son centre de gravité en lui même. Notre âme est transitive. Il lui faut un objet qui l'affecte comme son complément direct, aussitôt. Il s'agit du rapport le plus grave (non du tout de l'avoir, mais de l'être) (…) Il s'agit d'un rapport à l'accusatif.*
>
> PONGE

Soixante-dix heures plus tard, ils remontent au jour comme des mineurs sortent d'un puits. Le livre. Mémoire pantelante d'insomnies laborieuses ; terre tournée à la fourche.

Quand Picasso rouvre la porte, l'atelier expectore un torrent de maculatures.

Le modèle attribue le peintre. Le modèle, quoi ? : le peintre.

> *Les modèles ne sont que des caractères d'imprimerie qui nous aident à nous exprimer.*
>
> GAUGUIN

Ne sont que ? Les caractères d'imprimerie rêvent les auteurs. Depuis l'imprimé, il n'est pas de poète sans caractères. Les mots n'*aident* pas à exprimer : ils expriment. Ils sont ce qu'on exprime. Ils pénètrent dans l'œil comme l'opium imprègne les poumons du sybarite.

> *C'est fou ce qu'elle me fait faire, non ?*
>
> PICASSO

Les mots ne sont pas d'emblée un code, mais la matière même. Avant de renvoyer à telle notion, avant de *signifier* (le corps, avant que d'être celui d'Isabelle ou de Marie, est un *corps*), le mot est un amalgame de lettres aux formes équivoques ou précises et il exprime sa physionomie.

Le peintre et son modèle. Situation primitive. Dans la caverne, le mâle grave sur la pierre l'image de la femme couchée devant lui. Scène type pour quiconque dort, rêve ou médite.

Un mâle habillé, coiffé, devant un chevalet, s'absorbe dans un travail de reproduction du corps. Derrière le chevalet : la femme, extravagante et nue. Laquelle, de toute évidence, domine le peintre. Lui résume le nu en quelques signes : seins, sexe, jambes. Ainsi du mâle : barbe, chapeau, pinceau. La toile scindée par la tranche de la toile figurée : une zone claire, une zone obscure. Deux zones hermétiques en dépit de l'effort de chacun pour que l'osmose s'effectue. Le secret, contre la bonne volonté pitoyable. Ce thème réclame une forme nombreuse – une suite.

> *S'il n'y avait qu'une vérité, on ne pourrait pas faire cent toiles sur le même thème.*
>
> PICASSO

La suite procède-t-elle de l'analyse ? Picasso démantèle une œuvre en un nombre d'états défini, comme jadis il décomposait le fruit ou le violon. Il déploie son motif non plus cette fois dans l'espace (violon de face, de profil, de dos) mais sur un plan temporel. (Il est vrai qu'il suggérait déjà le temps de lecture à l'époque, mais justement, *suggérait ;* ce n'était pas du temps réel). Au lieu de fractionner le thème sur une même surface, il rend compte, par la série, de chacune des étapes. Le regardeur synthétisera, ne recréera qu'une œuvre du souvenir de l'ensemble.

Tout bien compté, même rompu, le violon s'offrait en bloc. Avec la suite, Picasso réhabilite le temps de lecture effectif. Il donne à lire loin et longtemps. Lecture linéaire s'il y a succession horizontale des fragments sur le mur ; lecture globale quand ils batifolent en désordre.

Plus tard, c'est l'ensemble qui revient à l'esprit. La mémoire reconstruit, reconduit les fractions. Picasso pensait qu'il parviendrait à diviser son analyse en plusieurs états afin de mieux synthétiser chaque partie. En outre, il pourrait *expressionner* à sa guise, attendu qu'il ne serait pas contraint de résoudre tous les problèmes d'un seul coup ; chaque état n'en résolvant qu'un. Sans doute, s'il avait dû répondre, dans un unique tableau, à toutes les questions que posait le thème du peintre et son modèle, son élan eût-il été empêché par l'ampleur de la tâche. Il se fût condamné à la surcharge, au fouillis, alors qu'il visait le dépouillement de Matisse et privilégiait, en l'occurrence, la souplesse et la poésie. Voilà qu'il souhaite la disparition des traces du labeur. Il pense qu'en divisant les problèmes par cinquante (un seul par état), il décompose son analyse et obtient de chaque toile, une synthèse.

C'est sans compter avec sa hâte. Sa fougue d'assaut. La charge sensuelle agit trop brutalement sur lui pour qu'il puisse répartir son projet en étapes et résoudre chacune d'elles selon ses besoins propres.

En pratique, il s'investit globalement dans chaque séquence ; il lui insuffle la même somme de subjectivité jubilante. D'où le phénomène (il sait recréer sa surprise d'origine à chaque coup) ; d'où le phénomène donc ; d'où l'échec aussi.

À gauche le peintre ; à droite la femme ; au centre la toile (le chevalet), le rempart que l'homme gratte de son pinceau pour y percer un trou. Le chevalet : l'ouvrage difficultueux qui se confond souvent au sexe ras du modèle. D'un côté, le pinceau cherchant l'issue et qui creuse pour trouver le sexe (consentant ?) derrière. Vertigineusement proche. De l'autre, l'inversion de ce phénomène.

Un cas qui décourage la définition.

Frénésie. Malgré sa volonté d'agir en ce sens, Picasso ne parvient jamais à isoler chacune des questions ni n'arrive à se concentrer sur les seuls rapports d'harmonie, à simplifier, à maîtriser le galop des formes qui se disputent sa furie. Il ne peut s'empêcher de tout résoudre et tout en même temps. Il n'ordonne pas le chaos (alors que c'est son vœu) ; il fait en sorte que celui-là s'adapte et s'emboîte dans les limites de la toile. Il fait état des péripéties de l'espace ; il manœuvre et bouleverse les surfaces, il arraisonne les rebellions, mais demeure inapte à l'harmonie, à l'accord musical de Braque. Il ne cesse d'y avoir désordre, même s'il y a résolution. (Un détective démasque le coupable sans établir de raisonnement.) Et la *Suite Vollard,* si littéraire soit-elle, se rapproche davantage de la poésie de Matisse (on n'a pas dit poétique !) que cette série du peintre et son modèle (Mougins, 1863).

Les lignes de querelle éprouvent l'aire. Partout, des traces de lutte contre la montée progressive de l'attrait du néant. Péril et tumulte, cependant que la mort voluptueuse entr'ouvre son sexe, qu'elle appelle Picasso. L'urgence de dire ; et d'agir, plus impatiente encore. Les luttes du peintre et de son motif. L'œil modèle le motif, avant même l'exécution du tableau. L'œil triture, masse et malmène les volumes de volupté, les sculpte afin qu'ils enjoignent au format (les cordes du ring !). Et partant, la couleur répond à tant d'urgence : rapide, insolente, sapide et pugnace. L'ensemble chahute. La toile est un moment de chaos. Mais pour en témoigner, pour restituer le chaos dans son entier, il croit qu'il lui faut d'autres toiles, toutes également rebelles. Jamais plus d'ordre. Il ne parvient pas à modifier sa façon. Fascinant sans doute, mais indigeste. Au lieu de ne rencontrer qu'une réponse par toile, le spectateur heurte cinquante fois cinquante questions, soit deux mille cinq cents réponses.

Le soir. Jacqueline, unique dans la vaste cuisine, debout près de la table au centre, en état de rêverie. Au fond, un escalier de bois, exigu, conduit aux étages supérieurs. Il fait nuit. Portes et fenêtres closes. Une ampoule nue, lourde et luisante, oscille à l'abandon au-dessus de la table. L'ombre des légumes, lentement, remue. Elle porte une robe d'été simple. Son regard orienté vers la fenêtre n'attache d'attention à rien qui ne soit sa rêverie. D'ailleurs, on distingue à peine la nuit derrière les vitres qui renvoient l'image mouvante des objets. La rêverie soutient le corps et, à l'horizontale, la pensée silencieuse.

Des pas dans l'escalier. Il descend. Il crie : *Il en arrive encore, il en arrive encore !* Il s'est arrêté à mi-chemin, le buste tourné vers le haut. Elle ne voit que son short, ses jambes aux poils blancs, ses babouches. Il tient une brosse et deux pinceaux. Il rit à la manière des enfants pris sur le fait d'un mauvais coup, resplendissants de leur audace. *Il en arrive encore.* Elle ne bouge pas. Les yeux tournés vers la fenêtre pour ne pas rompre l'enchantement de la rêverie. Elle sait qu'il va remonter à l'instant. *Il en arrive encore,* dit-il ; *il en arrive encore,* pense-t-elle, réprimant une nausée fugace. *Il en arrive encore,* comme une irrépressible diarrhée, une indigestion hors du vraisemblable, comme les larves blanchâtres qui, par milliers, sont expulsées du cul de la reine des termites : des milliers dans l'élan de la contraction des sphincters et des centaines encore, entre les spasmes, jusqu'à l'autre contraction et ainsi de suite. Elle ne réagit point. Elle ne peut rien pour lui. Impossible de remédier à cela ou de s'indigner. C'était fatal. Elle vient de se rendre compte (le doute n'étant désormais plus possible) que cet homme, son mari, est aliéné. Que personne là-dessus ne pourra plus l'abuser ou la tromper. Folie douce peut-être, mais définitive. Indubitable. Jusqu'à ce soir-là, à intervalles plus ou moins espacés, elle avait redouté cette confirmation. De temps à autre, cette pensée lui effleurait l'esprit ; elle l'éloignait aussi vite. Pensée qu'elle chassait comme on écarte une chauve-souris, mais sachant qu'un jour lui en apporterait l'assurance catégorique et qu'il serait bien temps alors de souffrir et d'éprouver la répulsion douloureuse. Et que de ce jour, il n'y aurait jamais plus d'espoir que cela se résorbe ou se guérisse. *Il en arrive encore ;* abominable constat. Et que ce fussent des œuvres de l'esprit n'y changeait rien pour elle. Tandis qu'il remontait, elle se consolait en songeant qu'il fut des époques où on l'eût conduit au bûcher.

Pourquoi pas de cette scène, cinquante autres versions ? Jacqueline au salon, écoutant la radio. Le peintre qui pousse la porte, radieux : *Il en arrive encore.* Et elle qui rit avec lui et se précipite à sa suite dans l'atelier pour mesurer l'ampleur des dégâts. Jacqueline au jardin. Jacqueline au repos… Laquelle est la plus vraie ? Cinquante autres versions possibles. Toutes inventées.

Pourquoi la première s'est-elle immédiatement construite à mesure que je lisais le témoignage de Malraux ? Pourquoi celle-là ? Sans doute chacun inventera la sienne et moi-même d'autres, mais, dans ce cas, où la *volonté d'imaginer* serait plus manifeste.

Il n'y eut pas vraiment « intervention » de la volonté ; la scène s'est bâtie d'elle-même à l'instant de la lecture. La mise en forme subséquente, si l'on veut nous croire, ne l'a guère transformée, quant aux caractéristiques essentielles. Est-il des fictions plus *authentiques* que d'autres ? Moins insolites ? Moins anecdotiques ?

Jacqueline rapporte la phrase de Picasso. Sans précisions. Juste des points de suspension qu'on interprète à son gré. Ce que Jacqueline a pensé en entendant Picasso (que Malraux ne dit ou ne sait pas), en quoi serait-ce plus vrai que la version imaginée (ressentie serait plus juste), attendu que cette femme fait de son interlocuteur un témoin, différé sans doute, mais à qui elle reconnaît une compétence égale à la sienne ?

Ou encore : ne pourrais-je nourrir toute autre version avec l'un des éléments plus sentis de la première, afin de *régulariser* en somme, chacune des variantes, lui octroyer plus d'authenticité ? À quoi bon, la première étant déjà un mensonge ? Créer, de la sorte, une suite de versions sur le même thème. N'importe ; la première me paraît plus vraie que toute autre, car elle s'est présentée directement, sans le secours de la volonté, comme un rêve.

D'autre part, la représentation du rêve exige plusieurs états. On ne le résume pas en une image. On le relate par le mouvement, par le nombre. De même le souvenir que l'on garde d'une suite s'apparente aux reliquats d'un rêve. Il en va ainsi du cinéma. Le cerveau synthétise un film en quelques images-clefs. Le peintre qui travaille à la représentation du modèle est engagé dans un processus analogue à celui qui consiste à témoigner d'un rêve. En peignant la femme nue, l'homme se consacre à une activité aussi naturelle que le sommeil.

Domaine de la *variation.* La suite compose une seule et même œuvre. Chaque toile, on l'a vu, est un état de cette œuvre – surtout pas un aboutissement ! La série fonctionne à la manière du petit livre des illusionnistes de 1900 qui, au gré du pouce, de la dernière à la première page, recréaient le mouvement.

Mais le peintre pourra-t-il s'immiscer entre l'âme et le corps ? Dans *Je vous salue, Marie,* Joseph cherche à s'introduire dans l'histoire, tels les mousquetaires de Picasso, naïfs et pitoyables. Le corps de la vierge est son récit. Un corps qui se suffit à lui-même ; à lui seul sous le verbe.

Ne pas renier pour autant, la douleur du modèle (dimension capitale aujourd'hui où l'on accorde aux êtres des sentiments en fonction de leur angoisse avouée ou proportionnels à leurs insomnies). Un modèle seul avec son mystère dont il ne sait que faire. Un nu souffrant de cette énigme qui s'ébroue au fond de sa chair et s'y terre. Une femme et son secret qui réclame d'elle quelque chose – mais quoi ? Secret dont elle serait bien aise de se débarrasser. La conscience que le corps est habité, violenté par une sorte de pureté turbulente – que faire ?

> *Car les hommes ne croient pas à cette sottise de la femme castrée. Ils rêvent, ils désirent, ils savent que la femme est un être parfait à qui ne manquera jamais rien. Et le regard qu'ils portent sur cette nudité en témoigne : si le corps féminin peut ainsi s'offrir aux yeux de tous, sans complexe et avec désinvolture, c'est le signe d'une grande puissance.*
>
> JEAN BAUDRILLARD

Susie (2)

« POUR MOI, un bon peintre est celui qui perçoit quelque chose de réel en moi. Jusque là, je n'avais rien vu d'extraordinaire… mais une fois, Matisse m'a peinte en Chinoise *(Susie est blonde, type nordique)* – j'ai beaucoup aimé ce qu'il avait fait. Il percevait ça. C'est bien intéressant d'être modèle. En posant, on se découvre ; et le peintre découvre l'*underground* sur le modèle. Ça fait des milliers d'années qu'on dessine le corps humain, mais tout de même, il y a des limites à ce qu'on peut faire du corps. Il faut y mettre de l'expression. Sans expression… Le visage, le corps… il y a une âme là-dedans. »

> *Est-ce l'âme qui a un corps ou le corps qui a une âme ?…) On n'échappera pas à l'un ni à l'autre.*
>
> GODARD

En se *portraicturant,* en figurant dans l'image, Picasso croit qu'il saura se mesurer au secret : « Je serai dans le secret ; moi-même portion de secret. Il ne restera plus qu'à remonter à la surface. »

> *Quand il (Godard) filme Marie Myriem, il s'exaspère de ne pas arriver à faire tenir les deux bords de son désir de cinéaste dans une seule image. Il n'arrivera pas à résorber cet écart, à combler cette béance de la représentation qu'il a lui-même creusée. Il ne lui reste plus qu'à en faire la dernière image de son film, l'image réussie d'un échec.*
>
> ALAIN BERGALA

---

[*] Matisse, *Nu gris au bracelet* (1913).

Picasso seul face à la femme nue. Le modèle exubérant contre Picasso. Pas forcément *contre* d'ailleurs ; le plus souvent voués l'un à l'autre. Pourrons-nous sortir de cette enclave ? Pourra-t-on s'affranchir dans une image ? Après tout, la suite crée-t-elle une image totale, ou chaque toile est elle le repentir de la suivante ? Picasso construit-il un édifice d'images, ou cherche-t-il à former une image ultime par élimination ? Ce désir, ce mystère, cette énigme, est-ce leur ennemi commun ?

Reste à savoir si ce mystère est distinct du corps, s'il est possible de l'en détacher. Elle, le croit ; du moins elle admet que cela puisse être. C'est pourquoi elle ne recule devant rien pour extraire ce mystère qui résiste à son corps défendant.

Lui : Si tu ne triches pas ; si tu souffres une heure de n'être rien qu'un nu, nous y parviendrons bien à le détacher ce secret.

Elle : Prends ! Qu'est-ce que tu traînes à ne rien prendre ? Ne vois-tu pas que je me tue à te l'épandre par tout l'atelier, à en remplir l'espace que c'en est irrespirable ici ?

Établir une mémoire tangible de son désir, ou retourner le désir comme un gant, l'épandre partout – s'en délivrer.

« Comment Matisse y arrive-t-il, lui ? »

Picasso observe la toile, le peintre verrouillé dans son idée fixe. Il veut s'amuser de lui. Auto-dérision inutile car lui-même est tenu par son besoin de peindre. Quoi qu'il en coûte. Il sait que le peintre est une créature du modèle ; il n'ignore pas non plus qu'il n'est d'autre moyen pour conjurer la mort que de cracher sur cinquante toiles l'horreur inouïe qu'elle lui inspire. Sa vélocité d'exécution. À ce stade, ce n'est plus tant le nu qui est à dire, que l'urgence de dire. Ce qui le déroute encore davantage, c'est que le travail, jamais, n'épuise son angoisse. Chaque toile est un instant d'une terreur toujours croissante. Et il se demande : « Pourquoi ne pas renoncer, ne pas s'abandonner à la volupté qui est là ? Pourquoi pas la mort, avec toute sa paix, son soulagement brutal ; des milliards de siècles de paix pour une seconde d'abandon ? »

> Pour peu que la nuit tombe et que la voiture aille vite, à la campagne, dans une ville, il n'y a pas un torse féminin, mutilé comme un marbre antique par la vitesse qui nous entraîne et le crépuscule qui le noie qui ne tire sur notre cœur, à chaque coin de route, du fond de chaque boutique, les flèches de la Beauté, de la Beauté dont on serait parfois tenté de se demander, si elle est en ce monde autre chose que la partie de complément qu'ajoute à une passante fragmentaire et fugitive, notre imagination surexcitée par le regret.
>
> Marcel Proust

Braque cherchait dans la peinture une puissance de paix plus forte que la mort, Picasso espère trouver dans l'exécution un épuisement suprême, juste simulacre de la mort.

Dire le sexe par un signe (un petit sapin surpris au-dessus d'une tache solaire préhensile). Toute sa vie passe par cette *signalisation* du sexe féminin, expressif comme une grimace. Mille toiles, mille vérités, mille échecs pour ce seul signe. La toile dit Picasso et ses sempiternelles angoisses de vertige à l'orée de la mort.

Alors, une fois de plus, il s'encorde au tableau quand l'atelier s'engage dans la zone des sirènes.

Entretien avec Catherine Hülya

Aristide Maillol (1861-1944), *La Baigneuse drapée* (1937), Fonds national d'art contemporain ; sculptures des jardins du musée du Louvre, Paris, France.

— LA SCULPTURE est plus populaire, plus sensuelle. La peinture est trop spirituelle ; elle évoque, elle raconte une philosophie. Tandis que la pierre, le marbre, etc., sont plus proches de la chair. Les artistes ont une tendance risible à intellectualiser le moindre de leurs actes et plaisirs. J'ai connu un sculpteur qui n'arrêtait pas de formuler à haute voix, tout ce qui lui passait par la tête, avant même d'y avoir réfléchi véritablement. Il disait que le sexe féminin suggérait un avenir et un ailleurs, alors que le sexe de l'homme est ici et présent, à la recherche du féminin. « Le corps féminin est à la fois normal et idéal. » Par *normal,* il sous-entendait naturel, logique, spontané. « Derrière le voile pubien, il y a encore l'idéal et je ne veux pas qu'il subsiste quelque doute quant à ce qui est derrière ce voile ; non seulement il n'y a rien à cacher, mais encore, il y a là l'idéal, soit l'i grec. » Tout ça c'est des conneries. La plupart des peintres et des sculpteurs, je peux bien le dire, ont peur des femmes. C'est une question de coutume, d'époque aussi. Il y a des peuples qui ont davantage peur des femmes. Ici à Montmartre vous savez, la majorité des Algériennes sont rasées. Les sculpteurs ont peur des femmes. Ils veulent absolument démarquer les hommes des femmes en accentuant les caractéristiques de chaque sexe. En fait, ils cherchent à retrouver la petite fille.

> *Pourquoi la sculpture tant ancienne que moderne a dépouillé les femmes de ce voile que la pudeur de la nature et l'âge de la puberté jettent sur les parties sexuelles, et l'a laissé aux hommes ?*
>
> Denis Diderot

— Avez-vous l'impression d'avoir *perdu* quelque chose après la séance ?

— Le modèle doit se donner dans la pose pour qu'il y ait fusion. C'est ce qui fait la différence entre l'idole qu'on admire et la proie qu'on sacrifie.

> *Pourquoi la chaste sculpture est pourtant moins scrupuleuse que la peinture et montre plus souvent et plus franchement la nudité des sexes ?*
>
> D.

— Comment savez-vous que cette fusion a lieu ?

— Le modèle donne et le peintre prend. C'est la règle du jeu. Au début, j'ai été provocante. Je ne jouais que sur la séduction. C'est ce qui fait que ça colle. Mais dans la suite, je me suis rendu compte que la pose est un rempart. J'avais besoin de me protéger. Je me suis aperçue que je donnais trop – beaucoup plus que je ne croyais. Il y a plusieurs sortes de vêtements dans la pose...

— La séduction, la provocation ?

> *Quel serait l'effet du coloris le plus beau et le plus vrai de la peinture sur une statue ?*
>
> D.

— Il y avait toute une nudité que je voulais préserver. À partir de là, j'ai exigé qu'on me paie. L'argent nous préserve. Du moins il préserve cette partie que je voulais justement préserver. Depuis, je cherche à créer la paix, un climat de paix. (...) À la différence du peintre, le sculpteur peut intensifier la sensualité de son modèle, aller plus loin sans enfreindre les règles de la morale commune. L'absence de couleur permet ça. Il s'agit probablement d'un phénomène similaire à celui du noir et blanc en photographie, qui transpose automatiquement le sujet, l'idéalise presque ; le rend admissible, honorable. Il y a une plus grande tolérance vis à vis de la photo noir et blanc. La couleur est banale et tombe vite dans le pornographique. C'est vraisemblablement ce qui s'est produit avec la sculpture. Le public n'était pas choqué. Si les statues avaient été peintes, la plus petite lascivité aurait été perçue comme une provocation. *La femme piquée par un serpent,* de Clésinger, est irrecevable en couleur. De la même manière, telle toile du Titien ou du Corrège est impensable en trois dimensions et en couleur. Trop vraie. Ce qui me semble par contre le plus satisfaisant, c'est le mélange des matériaux, bois, marbre, bronze, etc., sur une même sculpture. Alors, ce sont les matières qui forment la couleur. Les masses sont couleur. J'ai travaillé plus souvent avec les sculpteurs ; peu à peu ma sensibilité s'est affinée à cet égard. Mais sur le plan des rapports avec le modèle, il n'existe pas de différence majeure.

Auguste Clésinger (1814-1883), *Femme piquée par un serpent* (1847), Musée d'Orsay, Paris, France.

— Vous cherchez à créer un climat de paix, disiez-vous ; mais lui, que cherche-t-il ?

> *Dans leurs yeux qui rêvent, la surface trouble d'une énigme insondable.*
>
> Gauguin

— Lui ?... Si je le savais tout serait plus simple... Il cherche la vie sous la ligne. Moi je cherche la fusion. Alors – de temps en temps – il y a transfert... Des fois on sent que c'est magique. Je lui ai donné quelque chose qui devient complètement à lui ; quelque chose qu'il peut travailler sans moi. Je ne suis plus toute seule avec lui. Il y a ma sœur jumelle... sortie du bloc de pierre ; et bien sûr, je suis jalouse... Ça me fait mal d'entendre les artistes prétendre qu'ils font tout.

À PROPOS DE VICTOR BRAUNER

SURTOUT pas ses femmes-fleurs, cyclopéennes, ni ses dessins surréalistes à la Max-Walter Swanberg, inertes et retenus que je m'empresse d'écarter. En revanche, quelques-unes de ses toiles comme en possède la collection Ménil (Houston), en face desquelles volontiers l'on songe à des incrustations dans l'ivoire, à des motifs soigneusement gravés sur des dents avec une maladresse astucieuse, imputable pense-t-on, au support malencontreux, dur à ouvrager. Souvent des animaux fossilisés, des personnages de profil, proches de la figurine aztèque.

Ainsi, je serais *a priori* sensible à des œuvres ayant la *nostalgie* de la sculpture (comme un état antérieur de la peinture). Des œuvres marquant un désir du tridimentionnel ou qui affectent une solidité propre à l'architecture. Pourtant, non... À moins que ce ne soit simplement la densité des formes et des couleurs qui me frappe et m'attire, cette volupté de combiner des matériaux divers : sable, débris de vitre, minerai quelconque à l'origine des couleurs. Cependant, chez les artistes désignés, aucune méprise quant au mode d'expression qu'ils ont choisi et revendiquent. Nul désaveu quel qu'il soit, de la peinture au profit d'une sculpture aléatoire qu'ils eussent regardée comme mère de tous les arts. Pas trace de frustration non plus, à ce chapitre du moins. Au contraire, des peintres assumant sans lâcheté tous les canons de la surface plane ; aucun d'entre eux qui se soit trompé sur le mode. Juste une nostalgie du minéral, c'est ça, ainsi que les mammifères éprouvent, latente, la nostalgie de l'aqueux. Et quoi encore ?

Justement, dans certaines des œuvres de Brauner, la chair de la toile se présente comme une métaphore du roc. Il semble que les formes, le dessin, soient gravés sur la surface de toute éternité. Il ne s'agirait certes pas d'une roche molle ou d'un tuffeau docile, car c'est à peine si le motif mord la matière. L'a-t-il attaquée d'ailleurs ? N'est-il point né d'elle, avec elle ? De toute évidence, Brauner joue de cette opposition entre la ténuité de la figure et la résistance du support. La plupart du temps même, il renonce à forcer les choses et opte pour des formes obtenues *par défaut.* Non des traits sur une matière donnée, mais une élimination des épidermes immédiats de la toile sous lesquels repose le motif. Par un grattage méticuleux des membranes de surface, Brauner aurait découvert la forme inscrite dans l'intimité de la pierre, tout en conservant intact, autant qu'il était possible, le grain originel. De fait, on dirait des figures ultra-fines imprégnant aussi peu l'aire qu'une image de film n'entame un écran. Et pour sauvegarder l'infinie légèreté de ce trait, l'artiste résume son dessin aux lignes principales, comme l'aurait fait un scrupuleux miniaturiste.

On songe également aux plaques de marbre sacrées sur lesquelles travaillait l'haruspice.

Dans cette même Collection Ménil, il est certaine pierre de Toscane – dite *paesine* – éminemment curieuse et qui offre au rêveur bachelardien un champ d'activité riche en impressions de toute nature. Très analogiquement, cette pierre évoque d'anciennes villes écroulées, ou des silhouettes de bâtiments jaunes rendus à l'autorité du minéral. Il existe d'autres pierres aussi, suggérant des paysages que William Blake n'eût pas désavoués ; quelque fois des œils coupés nets et dans certains cas, d'une telle précision que l'esprit se refuse à y reconnaître une simple fantaisie naturelle. Doute d'autant plus justifié que quelques artistes se sont effectivement amusés jadis à y ajouter des épisodes ou des scènes tirés de Dante. Brauner rêva longtemps sur ces gemmes, faut-il croire, et il est à peine abusif de prétendre qu'il a voulu reconduire dans certains cas, la fascination qu'il avait connue en étudiant les schistes.

C'est sans doute pourquoi prédomine ici l'impression d'une tranche sédimentaire qu'on aurait polie après en avoir éliminé les accrocs. Les sujets ne sont d'aucune importance ; le motif (chien, femme ou serpent) doit être apprécié comme le serait une tache décorative... On aura souhaité que le spectateur éprouve une surprise égale à celle qu'il ressentirait devant la mise à jour d'une telle tache au sein d'une pierre de Florence ou d'ailleurs. Quant au demi-corps en reste, il se trouverait toujours enfermé dans l'épaisseur de la gemme.

Souvent des ventres ouverts.

Ne pourrait-on soutenir même que Brauner, hanté comme il l'était de cauchemars d'énucléation, ait tenté d'attribuer à ses tableaux les pouvoirs de quelque pierre fabuleuse, recouvrer les propriétés de l'hyacinthe par exemple, blottie dans le crâne du serpent et dont la légende nous assure que sa possession favorisait le rêve, voire, garantissait de la cécité ?

Arrêtons là. Le mérite de Brauner réside principalement en ceci qu'il suggère les caractéristiques de la roche et fabrique une spiritualité du calcaire par les seuls procédés de l'huile sur toile. Néanmoins, on décèle chez lui un surcroît de sophistication. C'est plus apprêté qu'un Cranach. Pas tant l'élégance des formes là, que l'hyper raffinement de la facture.

Enfin, l'on pourrait dire aussi que Brauner a entrepris de reculer les limites du faux, qu'il a développé l'art de la falsification. Traditionnel il demeure dans la mesure où ce faux se donne toujours pour du vrai (aujourd'hui rien n'est plus pur que du faux lui-même faux), hardi par contre en ceci qu'il ne trafique pas la *signification* de l'image (trompe-l'œil, etc.) mais bien la *nature* du subjectile. L'ordre de la surface n'est ni rallongé ni transgressé ; Brauner s'attache aux alliages, s'emploie à confondre les substances. Et de même qu'il existe de faux peintres naïfs fabriquant de vraies toiles niaises, avons-nous affaire ici à un authentique peintre primitif qui crée de fausses toiles naturelles.

N'IMPORTE QUEL vocable tel un insecte futile rôdant de par l'aire d'un tableau du Soulages, n'importe quel mot vagabond, naïf, infatué qui, prononcé par un exégète ou un bambin devant ces superficies noires, viendrait buter contre leur solennité – fût-il, on l'a dit, désarmant d'innocence – est un intrus, un clown au milieu des obsèques ; un profanateur. Quelle que soit son adresse ou sa pureté. Mais... n'y a-t-il d'ordinaire dans ces toiles, des effractions, des foyers de rébellion, des débris de clarté, des éclats, des revanches du support, souvent minuscules, parcellaires ; des anfractuosités en somme, non-réprimées, mieux encore *tolérées,* par où l'intrus s'infiltre ?

Des brèches par lesquelles il est loisible au mot de s'insinuer, des fissures délibérées, consenties à l'assaillant afin de lui prouver que jamais l'on ne pourra venir à bout de l'effarante masse de la falaise. Pourtant, à force de ressacs et de marées, des siècles de pluies et d'orages, on l'entaille le roc, par ces lézardes mêmes qui jadis étayaient son orgueil.

Profanons, profanons... Ça y est ; me voilà dans la place. Tout à l'heure une inaltérable uniformité noire ; corrodée maintenant par de microscopiques lettres d'encre et de plomb. Certes, je n'ai rien dit de Soulages, encore moins de son art ; et quand bien même on investirait chacune de ces cavités blanches, qu'on emplirait de mots toutes les voies d'accès laissées sans défense, qu'on les gonflerait de mille pages, de mille tomes pour qu'autour rompe le noir et que du jour s'introduise dans les fentes réussies par les ruses, les coups de force ou de plume, grâce à des grilles, des codes, des subterfuges et des astuces de sorcier, autant de victoires sur la crédulité du lecteur – saisirait-on jamais le fin mot de ce noir ?

Les mots reconduisent du temps. C'est tout. On le sait. Et je n'ai toujours rien dit. Je ne suis pas dupe. Ni de ce que je viens d'écrire, de ce que je pourrais écrire, ni de ce que d'autres plus savants, plus habiles ont écrit, écriront... Prends l'œuvre de face ; dis ce que tu vois, ce que tu sens ; fais du sens. Ni trop précis, plutôt douteux. Heurte la toile de plein fouet. Nous sommes des mouches cognant sur la vitre. Pourvu seulement que celle-ci soit bien la toile de Soulages ou d'un autre, et non mon propre leurre. Se méprendre sur la peinture, quelle importance ? Mais se tromper soi-même. Nul n'en est à l'abri. Du savoir ? Produire du savoir ? Qu'apprend-t-on que mes sens déjà ne sachent ? Le savoir est l'expression d'une connaissance commune. Telle formule heureuse démarque ce que chacun porte en soi de toute éternité. On n'évolue pas : on formule ; on est formulé, si l'on veut, par des phrases, des images. Le drame en ce domaine comme en bien d'autres, c'est la claustration involontaire ; la bêtise : l'immobilité satisfaite. La peinture n'enseigne rien. Cent mille ouvrages sur Soulages n'apprendront rien. – Le quantitatif n'est pas une garantie ? Soit. Une seule étude de la plus haute tenue n'apprendra rien. Des électrodes plantées dans le crâne de l'artiste tandis qu'il crée ne révéleront rien. Des entrevues, des psychanalyses – encore rien. Qu'est-ce que la science a compris des arbres ? Que révèle l'autopsie de Rembrandt ? Restent les toiles.

Immenses ; ou peut-être les gros plans d'un monde infinitésimal. Un certain sens du dense. Le noir comme couleur absolue. Totale. Embusquées exprès, des omissions menacent ; ou sont-elles en péril ? Quel néant combat l'autre ? Est-ce la mort qui monte comme de la pâte ? Pas de symboles, je sais. Tout de même, en trente ans, le noir en a-t-il gagné du terrain chez Soulages. « C'est justement parce que la mort se propage alentour, que je lutte » disait un héros. Si paisible. D'amples, de colossales couches de paix.

Quelquefois des contractions, des remous souterrains troublent lentement l'intérieur du tableau, ses territoires profonds, accessibles au regard, préservés en même temps. Le *land-art* demeure à la surface des choses, il perturbe l'apparence, le dehors ; Soulages retransmet les rythmes intimes et longs de la matière, les dessous de l'espèce. Il communique à la surface (sans perspective ou narration) les propriétés premières de la masse, il *allège* l'épaisseur du roc et conserve sa densité.

Pas d'histoires ; pas de civilisations. Ce n'est ni barbare, ni sauvage, ni savant ou spirituel, autant d'épithètes qui n'acquièrent une raison d'être qu'à partir du moment où il est d'autres notions justement barbares, sauvages ou intellectuelles. La force de Soulages – car c'est une puissance que d'établir ceci – se fonde sur sa capacité à ne rien... (je ne peux m'y prendre que par la négative ; ce qui me permettrait de procéder à l'affirmatif ne mène nulle part – vais-je quelque part de toute manière ?), sur sa capacité donc, à se passer de tout référent, à ne se rattacher à nulle époque, aucun lieu. Sa peinture est de la peinture aussi sûrement qu'une pierre est une pierre, laquelle ne sera jamais ridicule, critiquable, moderne ou révolue. On pourra l'évaluer, la décomposer, définir ses colorations, ses sensibilités à la lumière ; elle sera vulnérable à l'acide ou résistera au laser. Reste sa nature. On la détruit, on la taille – on la nomme même ! – rien ne l'attache à la Chine ou au Moyen Âge. Elle était hier, elle sera demain et dans dix mille ans la même : une pierre. La nuit est la nuit. La faim est la faim. Le rire est le rire. La férocité, la férocité ; ainsi des toiles du Soulages. Il est des choses qui... il est des choses que... il est des choses *en l'état.*

> *À la surface des choses en l'état court toujours une lézarde sympathique.*
>
> Maël Knoll

en hommage à *L'État des choses*

pelage du ciel gris, dense et rebelle
le soleil grave, en sa motilité
la fourrure des roches à la périphérie
– volumineux espace –
l'image d'anthracite, l'intense, la compacte
anamorphose de mer
sur vous, rescapés, réfléchit – ô stylites !
– verticale découpe –
l'ovipare ampleur ahurit l'opacité
du blanc
– le paysage lorsque le
plomb fuselé des arbres induit
cette charge de gris véhémente

cinéraires, massifs de noir / de blanc
n'entérinent pas l'espace mais l'assaillent
solarisant l'arsenal des gris
(des gris, telle une attente lustrale)
ces blocs pallient à l'inappétence des heures
et frissonnent au tracé des coulures de persiennes
en calandres ou vif-argent, transmuées.

Irrévocables mesures de votre aporie...

Le tendre noir,
les coins calmes, les tranches à
l'épiderme d'une bougie, d'une reliure
– tard – l'acquiescent et le célèbrent longtemps
le miroir dont l'intime flamme dépouille
la chevelure humide, pèle avant le voile
avant la soie ou le lin qui ne suspendent
l'épanchement

de grise chaleur –
Que votre alliance désormais ; malgré
l'indulgente résignation et le temps volubile
même s'il faut s'éloigner du lieu de solitude
vers plus d'isolement – et se revoir ailleurs
malhabiles, même si se délitent vos yeux
quand l'appréhension seule sous-tend l'objet
– nausée contingente –
pour un état de grâce, malgré soit-il
– par tout cela sans doute !
vous êtes bien ceux du songe et de la salamandre.

DANS LE DOSSIER de presse remis aux professionnels, elle figure parmi d'autres, en plusieurs formats et, comme elles, est destinée à la reproduction en revues.

Est-ce la vingt-quatrième fraction d'une seconde de film, ou une photo prise en cours de tournage par un artiste indépendant ? Est-ce un prélèvement dans la matière filmée ou une image fabriquée de toutes pièces ?

Soit mate ou glacée ; soit tramée. La considère-t-on comme un *objet ?* Est ce le sujet qui compte, le sens de l'image ou sa facture ? Il faut supposer qu'il n'existe pas de tirage original, de papier choisi, une signature, une numérotation. Selon l'hypothèse, ce sera un *portrait* d'Isabelle Weingarten comédienne, interprète d'Anna dans *L'État des choses,* ou une *femme au miroir* uniquement, un modèle tout simple par lequel s'exprime un photographe.

Comme le film, l'image est en noir, blanc, gris. Je me souviens d'avoir vu dans une brochure promotionnelle sur les films allemands de 1981, une autre photographie, en couleur celle-là, concernant ce même film de Wim Wenders. En l'occurrence, il n'y avait pas eu « tripotage » électronique, ainsi qu'on peut en réaliser aujourd'hui pour colorer les images des films anciens. Sans doute, avait-on pris cette photographie sur le plateau, à l'insu (?) du réalisateur. Aucun rapport du reste, avec celle-ci dont l'intention artistique est manifeste. Parions que si le film avait été en couleur, on se fut amusé à tirer cette photo en noir et blanc pour le plaisir des amateurs. C'est du moins ce dont je veux me persuader : la rigueur de la composition, le plaisir formel que j'en tire et la sensualité qui en émane m'y engagent.

Soulignons d'abord la qualité plastique des gris en présence et les multiples textures qui vont du noir au blanc ; ici des plages de gris tendre, là des gris plus secs. Que ce soit sur les murs ou dans la glace, ils se distinguent par leurs affinités avec le graphite. On sait que pour un résultat optimal, *L'État des choses* requiert un projecteur pourvu d'une ampoule neuve et puissante, car le grain des images est si dense, qu'une lumière flasque ou lasse ne saurait avantageusement animer la chose ni définir les formes avec la précision désirée.

Ainsi la lumière paraît sourdre de l'épaisseur spongieuse des gris.

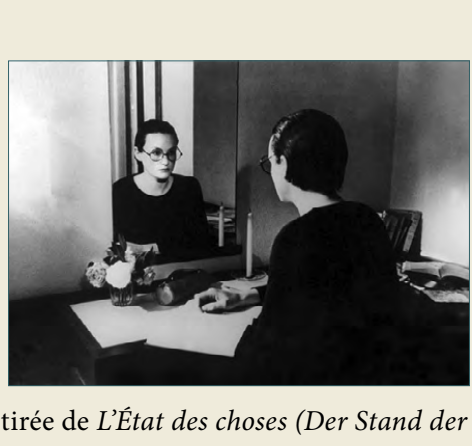


Image tirée de *L'État des choses (Der Stand der Dinge),* film allemand de Wim Wenders (1982).

Nulle « surface en réserve » dans ces pans de gris niellés ; pas de *manques* non plus. Ces gris répondent de toutes les couleurs. Non en ce qui a trait au réalisme, ainsi que l'affirme un personnage (« La vie est en couleur mais, au cinéma, le noir et blanc est plus réaliste. »), ni à la coloration, mais ils se portent garants de couleurs assez massives pour bâtir les espaces. Couleur de Cézanne par exemple qui « quand elle est à sa richesse, la forme est à sa plénitude. » Il est vrai, au demeurant, que ces gris semblent partager l'esprit des transparences et n'ignorent pas les sensibilités du bleu, du vert ou de l'orange ; j'évoquerai volontiers en leur faveur l'*Alignement de maisons éclairées II,* de Feininger, du Kunstmuseum.

Sans doute appréciera-t-on le noir et blanc des films de Keaton et d'aucuns se battront même pour qu'on n'y touche point, mais ce sera pour des raisons purement sentimentales. Rien de tel ici. La riche gamme des gris exclut toute nostalgie ; comme les noirs chez Soulages, les gris de cette photographie sont des obstacles et ils pallient toutes les attentes.

De plus, leurs volumes de ciment saturent la surface. Pas de distance entre les objets. Les motifs ne sont pas inscrits dans une profondeur de champ. Au contraire : personnage et objets restent à fleur d'image. L'espace entre la femme, les meubles et les murs révèle sa teneur et résiste autant que le modèle. Cette distance *pèse* aussi. On ne distingue aucune ligne de force principale, aucune arête ou angle d'assise sur lequel reposeraient les autres masses. Il y a partout la stabilité tranquille des statues et un poids qui, s'il n'est également distribué, n'en n'exprime pas moins un aplomb immuable. Les noirs, les gris, les blancs sont des socles autonomes. À moins qu'ils ne soient un seul et même bloc sur lequel la lumière décline les durées du gris.

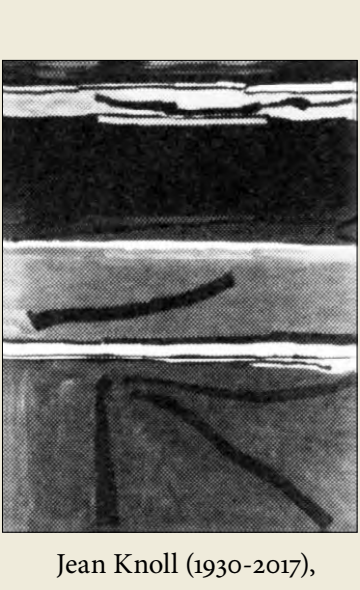
On s'amuserait à lire cette image comme les tableaux anciens : une femme assise devant un pupitre, un livre relié ouvert sous la main, examine ou rêve son image réfléchie dans une glace. Au premier plan, l'épaule gauche et son buste dans la glace occupent le centre de la composition. De chaque côté du miroir, un bouquet de roses dans un verre et une longue bougie debout, mouchée (l'eau a raison du feu) dans une soucoupe et dont l'image aussi se reflète dans la glace. À gauche, une source de lumière émane du mur ; elle crée des ombres et des rayons dirigés sur le livre et sur les fleurs. Ne pourrait-on croire qu'après telle phrase, la femme à la chevelure humide, troublée par la révélation de sa lecture, a soulevé la tête et plongé son regard dans le miroir comme en un bain d'argent ? Son attitude méditative suppose des réflexions sur la solitude. Déjà, la lecture étant activité de solitude, que de s'enfoncer de la sorte dans le reflet de sa propre image double cet acte, partant, approfondit cette solitude. Et tandis que nous sommes en plein symbole, on dira que la lumière sur les pages offertes évoque à son tour le savoir couché au sein des phrases alignées. Combien de poèmes informulés renflouerait-on des miroirs s'il nous prenait la fantaisie d'en draguer le fond ? Bon nombre de verticales dans cette glace qui creusent un passage à travers le mur, comme si la femme réfléchie, des profondeurs de la cimaise, était venue à la rencontre de sa semblable, une bougie à la main. Dans un miroir, les flammes paraissent de lourdes gouttes de mercure.

Mais le travail ingénieux de ces plans verticaux et l'harmonie subtile des gris me semblent autrement plus éloquents, substantiels aussi et, somme toute, satisfaisants que n'importe quelle lecture.

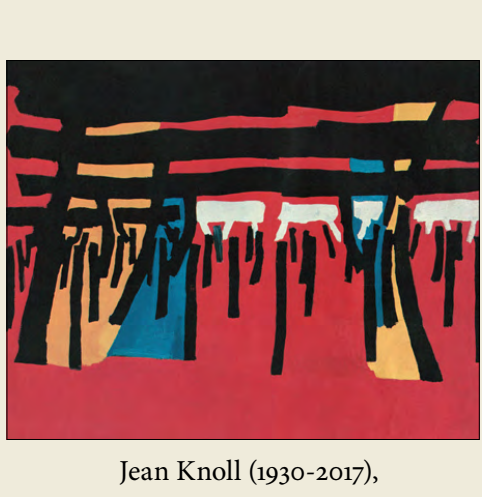
EST-CE UN HORIZON dressé *devant* soi, ou un paysage *couché* dessous et qu'on survole à plat ventre dans un petit avion de verre ?

Décidément, ces puissants traits noirs ne figurent pas des routes, encore moins des directions ou des mouvements de troupes dans la campagne. Plutôt des masses déjà, forces d'assise en progression, des murailles fractales telles que vues de la Lune et succombant à l'indolence des hamacs.

Ne sont-elles plus justement des lignes établies là pour retenir les glissements du support, prévenir la fuite de la couleur (comme des pinèdes retiennent une région limitrophe condamnée naguère à la dissolution) sans elles alanguie, nonchalante ?



Jean Knoll (1930-2017),
L'horizon vertical, huile sur toile, 1977,
collection particulière.



Jean Knoll (1930-2017),
sans titre, encre de Chine sur papier, (S.D.).
Le tableau de Jean Knoll, contemporain de *L'horizon vertical,* montre la palette des couleurs de l'artiste. (NdÉ).

Sans ces lignes, les *tranches* déserteraient la surface ; l'espace s'évanouirait comme des nuages happés par un vent chaud. Elles assurent une relative immobilité. Il n'est pas obligatoire qu'elles contiennent le sol pour arrêter son cours ; il ne leur est pas besoin de le délimiter. Il suffit qu'elles l'imprègnent. Ce ne sont pas des barrages. Elles bloquent sans boucler, contrôlent sans circonscrire. Leur densité seule interrompt la déroute. À la fois souples et robustes, laxistes et rigoureuses, sémillantes, agiles. Racines de soutènement sur lesquelles s'appuient les autres masses. Masses elles-mêmes. Tout le tableau s'articule autour de ces traits. Il faut reconnaître que le peintre a trouvé en eux, l'instant d'équilibre idéal entre dynamisme et solidité. Il est des axes autour desquels pivote ou sur lesquels repose tout le dynamisme de l'ouvrage. Mais ce qui d'ordinaire surprend par sa robustesse, souvent déçoit quant à l'élégance ou la vitalité. Or il semble que l'artiste parvienne *à* donner à la solidité *le* mouvement, à moins que ce ne soit *de* la solidité *au* mouvement. Équilibre infaillible absolument ; autant elle en impose par ses caractéristiques architecturales, par sa force ramassée, autant la composition reste souple et respire.

Il faut admettre cependant que le format réduit lui cause un préjudice ; on éprouvera devant une photographie de *L'horizon vertical*, la désagréable impression de n'avoir sous les yeux qu'un détail de la toile. Pourtant, l'on sait que l'œuvre n'offre pas d'ouverture vers l'extérieur et que le peintre ne cherche nullement à suggérer une continuité physique au-delà des limites du tableau – alors quoi ? Que manque-t-il sinon : le format original.

De fait, nulle sensation d'inachevé ou de mutilation face à la toile vraie. Autant sur la photo les tranches paraissent s'interrompre abruptement, à gauche et à droite, autant sur l'original elles trouvent et occupent l'espace qu'elles ont conquis.

Par ailleurs, et à l'encontre de la première impression, chacune des tranches de couleurs (les *rubans* vert, rouge, noir, etc.) n'est pas indépendante de laquelle se trouve au-dessus ou au-dessous. Il y a ruptures de plans, mais il y a trame aussi. La bande noire, par exemple, ne se trouve pas irrémédiablement comprise et comprimée dans la rouge. Cette dernière s'allonge autant à l'intérieur de la tranche noire que l'inverse parut d'abord évident. Du reste, l'ensemble compose une seule et même tranche. La toile présente un unique ruban à plusieurs états. D'où sa verticalité. Si l'on veut nous suivre dans cette idée d'un ruban, on conviendra qu'il ne s'agit pas de sept ou huit fractions de rubans horizontaux, mais bien d'un même ruban vertical.

Dès lors s'abolit d'elle-même la notion de parcours : glissements de terrains encore une fois, cours de l'eau, lecture occidentale, couches de mémoire superposées. Pas de lecture du tout ; pas de linéarité : un plan fixe, plein d'obstacles. Combien faut-il en effet, que nous soyons contaminés par le réflexe de lecture, pour voir dans ces masses larges plus que longues (de surcroît juxtaposées, il est vrai), une page couverte de lignes, une suite de mots ou une partition. Outrepasser désormais les similitudes ; savoir briser le confort d'un itinéraire monotone de gauche à droite et du haut vers le bas. Tous les rubans sont des blocs (plusieurs plaines ?) plutôt couchés, plutôt minces, c'est selon – et se donnent ensemble au même instant.

Un kilo de vert
est plus vert qu'un demi kilo.

De suite, réhabilitons les couleurs inopportunément raillées tout à l'heure. Puisque la peinture n'entend rien exprimer du temps (à la rigueur le présent – temporalité neutre), elle dira tout par l'espace. En conséquence, la couleur l'envahira, le façonnera. Il importe que la toile soit une structure où les rapports entre les couleurs, leurs valeurs respectives et où les lignes prennent souverainement possession de la surface. Aussi, devine-t-on chez le peintre, une joie de mouler la couleur minérale, un bonheur de pétrir le granit. Les couleurs manifestent une extrême densité, quelle nuance qu'on leur veuille. Elles paraissent avoir été sculptées, tant elles résistent. De là sans doute, l'irrépressible sensation de force catégorique et de puissance radicale. Couleur assez robuste pour tailler la compacité de l'espace. Couleurs-types en outre ; architecture schématisée – rien qui amoindrisse la charpente principale. Enfin, puissamment sensuelle, cette peinture – érotique – saisit le spectateur à bras le corps et, comme une large main, lui masse le visage et les yeux.

Les correspondances, les rappels, l'écho désiré mais toujours imprévu de chaque plan, de chacun des timbres de la couleur, articulés on le sait, par les lignes de force vertébrales, prouvent, s'il était besoin, que ce tableau plein d'échappées est tout le contraire d'une image morte. Les traits, les blocs, les rubans robustes et rudes attestent à l'envi que tout demeure possible, qu'il n'est pas de hasard à craindre, mais, tout à l'opposé, qu'on y gagne à composer d'après lui. Il n'est pour s'en convaincre que de fermer les yeux et suivre les engrammes nés de cette image.

Soudain (aucune connotation temporelle quoi que je dise !), à travers l'accord des noirs, des verts et du cinabre, passe le fil aigu, immolateur et précis d'un jaune (tonalité même de l'équilibre) ; il glisse dans la toile comme un fin rasoir entaille la membrane et circule facile dans le tissu, net, avec l'harmonique en bleu là-haut, décomposée.

Toute adoration de l'idole
contient sa destruction
au même programme.
JEAN BAUDINET

IL N'EST PAS UN HOMME, QUELLE QUE SOIT SA CONNAISSANCE DE L'ANATOMIE FÉMININE – ET JE N'EXCLUS NI LES GYNÉCOLOGUES NI LES PEINTRES – QUI NE VEUILLE VÉRIFIER D'APRÈS NATURE !

L'AFFIRMATION, et peut-être plus encore le ton qui la caractérise, me frappa de plein fouet quand j'ouvris le journal et que je la vis étalée sur trois colonnes, page de droite, en Times corps 48. Cependant, l'article dessous brodait mille généralités insipides ; c'est tout juste si j'y trouvai le nom de celui dont on rapportait les paroles ; il s'agissait de l'un des responsables du service de psycho-criminologie à l'Institut médico-légal.

Le lendemain, à seize heures trente, soit avec un retard de plus de quinze minutes, je poussais la porte du bureau de cet homme, situé dans un immeuble vétuste dominant le port et les eaux marmoréennes de janvier.

Le personnage me reçut avec une courtoisie des plus obligeantes ; nulle observation sur mon retard et sourire affable.

Dès que nous eûmes abordé le sujet pour lequel j'avais sollicité ce rendez vous, je sus que le journaliste, l'auteur de l'article, était un incapable. En effet, il lui eût suffit de rencontrer Pierre Darmel et de le laisser s'exprimer, pour que son papier figurât dès ce jour dans les annales de la presse de choc.

Il est des gens qui, quelle que soit leur profession, y trouvent un domaine de recherche privilégié, un champ d'expérience idéal pour sonder l'âme humaine. Animé d'un incoercible besoin de comprendre et d'analyser les causes de la moindre chose, un Tel entre au service d'un négociant d'engrais chimiques, qu'il n'a de cesse de connaître l'opinion des cultivateurs sur les gelées précoces et le sentiment des consommateurs quant à la qualité des légumes depuis un quart de siècle. Darmel était de ces gens-là.

Si les raisons qui l'avaient conduit à se passionner pour la peinture ne me parurent pas immédiatement limpides, d'emblée j'étais convaincu qu'elles devaient être excellentes, voire que, des réfrigérateurs aux cimaises, il y avait sans doute un chemin direct qu'il me pressait de connaître.

Deux minutes à peine après mon arrivée, il déclarait sans préambule :

— L'anatomie d'une femme, bien qu'elle soit conforme en tous points aux caractéristiques de son sexe, c'est-à-dire une physionomie prévisible et, à quelques détails près, toujours la même d'un sujet à l'autre, provoque chez l'homme quand elle lui est révélée, une stupeur qui n'a pas d'équivalent dans la nature. Il s'agit d'une fascination semblable à celle qu'il pourrait éprouver si justement cette femme *n'était pas conforme* à son espèce. Voilà pourquoi j'affirmais l'autre jour qu'il n'est pas d'homme qui ne veuille juger sur pièces ; il ne croit pas que la femme soit constituée comme elle l'est, qu'elle possède les caractéristiques que l'on connaît pourtant, de son anatomie…

— Vous pensez que…

— … et ce qui est plus fort, c'est que ce trouble s'accroît au lieu de se dissiper.

— Les peintres et les gynécologues dont vous parliez…

— Précisément. Plus un homme connaît de femmes – alors qu'il devrait être définitivement rassuré sur ces matières – plus sa fascination s'aggrave, s'intensifie plutôt.

— Pourtant les médecins affirment le contraire ?

— Plus souvent vous avez été le témoin d'un phénomène, plus souvent vous l'avez vu se répéter selon les lois qui le régissent, moins n'est-ce pas, vous éprouvez de surprise devant sa réalisation. Moi, par exemple, qui suis familier du spectacle de la mort, je puis vous garantir qu'on ne ressent plus rien au bout d'un certain temps. Ceux qui prétendent le contraire entendent rassurer les familles qui n'oseraient confier un parent à des mains par trop professionnelles. Certes l'énigme de la mort n'est point résolue, mais le cadavre ne suscite plus les réflexions graves qu'il provoquait naguère. Par contre, la nudité crée un désarroi qui, chez certaines personnes impressionnables, devient quelquefois pathologique. À partir de ces constatations, je me suis demandé s'il était possible que des individus, hormis tout le bien ou le mal qu'ils peuvent en penser, subissent l'empire d'une pareille fascination en présence d'un personnage politique ou à l'égard d'une star de cinéma. Une question pour la forme, car il est évident que la réponse est affirmative. Et de là, d'autres personnes ressentiraient-elles une passion analogue pour une toile, une sculpture ou à l'endroit d'un personnage figurant sur un tableau ?

Par-delà le complot politique, Brutus assassine César pour éprouver son existence ; il chasse une idée fixe. Le corps est la preuve qu'il ne rêve pas. Que lui, Brutus, n'est pas victime d'une hallucination. Dans l'esprit de certains, telle femme illustre, tel homme public omnipotent, perdent en chair ce qu'ils gagnent en prestige.

— Et alors ?

— Ils circulent à leur gré dans l'intimité de chacun. Et celui-ci souffrira plus qu'il n'est raisonnable de cette promiscuité. À moins, s'il n'en souffre pas, qu'il ne souhaite qu'elle se prolonge, s'incarne vraiment.

En fait, la question n'était pas de savoir si ces sentiments existaient ou non ; *cela est,* c'est assez. Ce que je désirais prouver, c'est qu'ils étaient collatéraux, qu'ils procédaient du même influx ; que la stupeur devant la nudité et les lacérations de *La Ronde de nuit* relevaient du même dérèglement. Quand le fasciné touche l'actrice, il pénètre dans la zone des miroirs prohibés. Cela l'enivre. S'est-il cru toute sa vie indésirable au sein de la fête ? Un champ voluptueux lui était-il refusé ? En tout cas, le délit est le moyen d'accéder au refuge. Le rêve et l'imaginaire sont le domaine de l'impunité.

Une fois le miroir franchi, on échappe aux poursuites. Si vrai que le crime révèle l'assassin, il introduit ce dernier (cela est cent fois plus précieux) dans l'imaginaire où il n'est pas de sanctions. Le coup est assumé bien avant que d'être perpétré. L'irruption de son acte dans le réel ne semble pas au criminel une aggravation de son cas, car il y gagne le bénéfice d'un refuge immédiat et d'une célébrité arrachée de haute lutte. Les magazines et la télévision sont des latitudes connexes à celles où évoluent les stars et les présidents. En tirant, il accède aux nus et aux autres.

L'inverse est également plausible.

Le crime permet de ramener à la réalité les figures du rêve. En poignardant l'actrice, le fasciné fait en sorte qu'elle surgisse dans ce monde-ci.

Il est l'horrible travailleur qui ramène des égouts, la dépouille d'un coupable dont les hommes, jusqu'à ce jour, niaient même l'existence.

Les personnages voluptueux et publics sont coupables des méfaits dont on accuse les fascinés ; c'est du moins ce que croient ces derniers. Épuisés de prouver leur innocence, ils entreprennent le grand œuvre d'hygiène publique. Le coup de feu saigne les fantômes, rend les corps au jour dont ils se dérobaient : « Non, je n'ai rien fait. C'est elle ! Si ; elle existe – je le prouve ! »

Il tire. Elle apparaît.

Deux choses : ou bien il échappe aux poursuites en franchissant l'image, ou bien il rapporte à la lumière, la dépouille de la créature, coupable des crimes dont on le tient responsable.

Le cadavre est la figure de proue d'un navire que le fasciné remonte à la surface pour confirmer la présence de l'épave.

Mis à part les cas de destruction d'œuvres d'art pour des mobiles délibérément politiques, je pense par exemple à l'attaque du commando d'extrême-droite qui a vandalisé les gravures de la *Suite Vollard* dans une galerie madrilène, les phénomènes d'iconoclastie perpétrés par des gens dits déséquilibrés, méritent un examen minutieux.

— Vous mettez en doute leur démence ?

— C'est-à-dire, pour être brutal, que ce n'est pas mon propos. Que le fasciné soit ou non paranoïaque, il est un certain nombre de mobiles qui le font agir lesquels, pour révoltants qu'ils soient, restent passionnants pour l'analyste.

— En vérité…

— Rappelez-vous : un Australien frappe à coups de marteau sur *la Pietà* en criant : « Je suis Jésus Christ ». Huit ans plus tard, un Chapman abat Lennon *(they want to crucify me)* après avoir usurpé son identité. Rien *a priori* ne rapproche ces gens-là ; chacun agit pour lui-même, mais il demeure des analogies pour le moins troublantes. Certains sujets dont le comportement jamais ne trahit la moindre extravagance – individus sains dirions nous, quoique j'aie des réserves quant à la santé de tels introvertis – peuvent dans une quelconque situation, et sans que cela n'empiète d'aucune manière sur leurs autres activités, se livrer soudainement à un acte de démence et rentrer aussitôt après dans leur réserve habituelle. Et ne jamais plus faillir ! Les images ne sont pas inoffensives, vous savez…

Pendant des mois, monsieur Vandale entretient des rapports d'identité douteux avec une image, sans que personne ne soupçonne quoi que ce soit. Imaginons un commandant d'escadrille aérienne, dont la détermination et la bravoure font l'admiration de ses hommes, qui ait une inclination obsessionnelle pour la *Danae* de la galerie Borghèse. Imaginons que cet homme soit hanté par cette image (amour ou culpabilité ?), qu'il ne puisse songer à elle sans se sentir accusé au plus profond de lui. Un homme qui règle sa conduite d'après le jugement que Danae porte sur lui. Quelquefois il agit *contre,* le plus souvent *pour,* mais toujours *en fonction* de cette œuvre.

Pas un signe équivoque pendant des semaines. Le « dialogue » demeure intérieur bien sûr ; invisible aussi. Un jour, Vandale imagine que Danae converse avec tous les hommes comme avec lui ; qu'elle le trahit sans doute ; qu'elle révèle aux autres ses hontes.

— Pourquoi ?

— Il peut y avoir mille raisons diverses : cette expression de volupté satisfaite, que sais-je ? Comme le disait Baudinet, un collègue : « Dans le plaisir de l'idolâtrie entre nécessairement la jouissance de la fracture. »

— Poursuivez…

— Un jour qu'il se rend au musée pour débattre avec elle d'une question qui l'embarrasse, il sent que l'image s'est alourdie de toutes les pensées qu'il y a projetées. Ce tableau est l'unique ouverture pour accéder au monde où Danae se trouve et d'où elle mène le bal. Ce n'est pas tant le tableau du Corrège qui l'obsède, même s'il est à l'origine de son idée fatale, c'est ce qu'il cache ; les enfants qui brisent leur jouet, vous savez, pour contempler le mécanisme, mille fois plus fascinant que l'usage qu'on peut en tirer. En crevant la toile, Vandale pense qu'il passera automatiquement dans le domaine du représenté, qu'il va pouvoir enfin rejoindre cette femme dans son élément. Vandale, en tranchant dans le tissu, devient un personnage compris dans la composition du tableau, et qui lacère une toile tout simplement. Il n'est plus monsieur Vandale, logeant en tel lieu, telle ville ; il est désormais une créature du Corrège au même titre que Danae. Il peut lacérer tout son saoul. Ce geste ne porte aucun préjudice à l'œuvre. Un tableau montrant un incendie ne se consume pas. De même que l'ange, perpétuellement, soulève le drap sans le rejeter par terre, Vandale coupe sans détruire. Imaginez sa délectation. Picasso fait ainsi en se représentant sous les traits du Minotaure, du mousquetaire ou du peintre. Il pénètre dans le monde exclusif. La même pulsion, le même influx déterminent Vandale et Picasso. Et combien tous ceux qui mêlent leur image à leur tableau agissent de la sorte !

— Dans le cas de votre militaire, qu'est-ce qui le pousse ?

— Suicide ? Légitime défense ? Difficile à dire. L'iconoclaste reste obscur. On fait souvent état – sujet fréquent dans les films d'épouvante – de la terreur qui saisit certains individus devant des toiles soudain pourvues de vie. Cela est insignifiant s'il n'existe pas de lien direct entre les personnages peints et les hallucinés. Il faut qu'il y ait identification, positive ou négative, n'importe, entre eux ; il faut que les limites du tableau s'évanouissent. Ce que l'aviateur redoute par-dessus tout, c'est que Danae parle à d'autres, qu'elle le trahisse (auprès de Héra ?), qu'elle prenne ses distances, qu'elle le rejette en quelque sorte, soit par caprice, soit qu'elle n'éprouve plus d'indulgence à son égard, qu'elle le juge froidement, se dissocie de la faute commune. Il ne peut plus faire face. »

Il flottait dans la pièce, un irréfragable nuage à forte concentration grise. Quelques minutes plus tôt, j'avais entendu à côté, les secrétaires se préparant à partir et depuis il était certain que nous étions seuls, dans cette partie du bâtiment du moins.

L'homme que j'avais devant moi, semblait ne pas pouvoir dominer certaines manies odieuses qu'il avait ; tout en soliloquant, il manipulait un tas de menus objets sur son pupitre. C'était tantôt du ruban adhésif qu'il collait puis décollait de ses ongles, tantôt une allumette de bois dont il détachait le soufre et qu'il enflammait ensuite avec le foyer de sa cigarette.

Entre chacun de ces jeux, Darmel se levait, courait vers un lavabo mal dissimulé dans un coin et se savonnait les mains avec une exaltation évidente. Après s'être essuyé méticuleusement, il revenait s'asseoir, saisissait un trombone, un compas ou une vieille queue de pomme et recommençait son manège. Derrière lui, une crucifixion d'Ucello se lamentait entre les fenêtres.

— C'est un cas ; il y en a bien d'autres, moins limpides et chacun passionnant. Ce que je voulais établir, je vous l'ai dit, c'est la corrélation qui existe entre fétichisme et vandalisme. Mais plusieurs sujets ne vont pas jus qu'au crime ; plusieurs d'entre eux se contentent d'agir par personne ou fétiche interposé.

— Que voulez-vous dire ?

— Je vais vous faire une confidence. J'ai mis la main, il y a plusieurs années, sur un document qui présente… non, je ne dirais pas une importance inouïe, mais qui projette une clarté intéressante sur la personnalité d'un peintre de première valeur.

Lors de mes études à Paris, avant la guerre, j'ai fait la connaissance d'Émile Bernard…

— Le peintre ?

— Oui ; grand admirateur de Cézanne, comme vous savez, et qui devint à l'instar de Huysmans, quelque peu dévot. Étranges retournements, n'est-ce pas ? Non inconcevables probablement, mais tout de même… Cela n'explique rien, sinon peut-être les scrupules du pauvre Émile.

Il avait en sa possession le document dont je viens de vous parler et il se torturait à l'idée de la faire ou non, publier par le *Mercure,* je crois…

— C'était compromettant ?

— Pas vraiment. Voyez vous-même… Il me raconte qu'un jour à Pont Aven en 1889 – sa sœur était depuis peu la maîtresse de Gauguin – ce dernier, dans un élan de confidence inhabituel, lui désigne une liasse de feuillets sur la table de sa chambre. Le lendemain, s'étant introduit chez son ami, Bernard s'empare du lot. Il s'agissait d'une sorte de journal que Van Gogh et Gauguin avaient tenu l'automne précédent. Bernard avait beaucoup d'amitié pour Van Gogh et peut être pour cette raison se crut-il autorisé à confisquer la chose. Là-dessus ses scrupules sont compréhensibles : il avait dérobé un objet sur lequel il n'avait aucun droit. Gauguin ne le lui avait pas confié ; peut-être que si, après tout. Quoi qu'il en soit, malgré les mésententes qui tournèrent à la brouille entre eux, Bernard répugna toujours à livrer le manuscrit aux revues. Même que pour se soustraire à cette tentation, il me le remit en me disant d'agir comme je l'entendais, mais de ne rien faire avant sa mort. »

Darmel contourna la nappe de fumée qui planait entre nous et prit dans un classeur près du lavabo, un mince paquet de feuilles irrégulières retenues par une ficelle obsolète. J'y jetai un coup d'œil rapide ; il y avait des annotations au crayon, quelques croquis mêlés aux textes calligraphiés sans soin et aux taches d'huile.

— Vous lirez ça plus tard. Laissez moi plutôt vous conter ce que j'ai su par la suite, car vous vous doutez bien qu'avec un manuscrit pareil, j'ai poussé mes investigations aussi loin que je le pouvais. Comme vous l'apprendrez là-dedans, Van Gogh a peint entre le 15 et le 20 décembre 1888, un portrait de son camarade. C'était un projet qui lui tenait à cœur depuis septembre au moins. Il y eut donc un portrait de Gauguin par Van Gogh dont il n'est fait mention nulle part, ni dans la considérable correspondance du Hollandais ni dans les carnets que Gauguin écrivit quinze ans plus tard en Océanie. Cette toile est le pendant du *Van Gogh peignant des tournesols* que vous connaissez sans doute.

— En effet…

— Lorsque Gauguin rentre à Paris, dix jours plus tard, ce tableau n'est pas de ceux qu'il rapporte avec lui. Schuffenecker n'en parle pas, ni Théophile, le frère de Van Gogh… Il y aurait des traces. Non. Il ne l'avait pas.

Gauguin est un être excessif, jaloux de sa propre image. La palette de Van Gogh l'horripile. Et que de se voir ainsi portraituré, pleine pâte, le met hors de lui. Voilà deux mois qu'il cherche à exposer ses théories à l'autre et celui-ci ne trouve rien de mieux que de créer un portrait de combat, abject et contraire à son éthique à lui. De plus, Gauguin n'aime pas poser, et de céder comme il l'a fait aux prières de Van Gogh, lui cause de la hargne.

— Pourquoi ? …

— Tempérament ?

— Sans doute. Mais il y a autre chose. Je connais une multitude de gens qui détestent se faire photographier. Plus rares déjà sont ceux qui déchirent leur photo lorsque le mal est fait. Ça arrive. Bon. Mais tout de même ! Un type comme Gauguin qui, pour la peinture, a laissé femme, enfants et situation, va-t-il détruire un tableau parce qu'il n'en apprécie pas la facture ? C'est un peu fort ! Et c'est ce que tout le monde a cru : pas de traces ; pas de tableau. Pourtant.

— Vous pensez que…

— Gauguin est complexé, méfiant, mégalomane. Que Van Gogh ait exécuté le portrait avec ou contre son gré ne change rien à l'affaire. Il arrive un jour où Gauguin, dans une crise d'iconoclastie aiguë, supprime la toile. Ses rapports avec Van Gogh sont ambigus. Bien des observateurs vous diront que Vincent considérait son ami comme un père, etc. Mais Gauguin lui, que pense-t-il de ce peintre hystérique ? Le prend-t-il sous sa coupe tel un fils ? Simpliste. Non. Il est certain que cet être surexcité, au bord du fanatisme, le propulse le plus souvent dans des états de rage homicide. En détruisant le portrait, il atteint Van Gogh, ou l'image que Van Gogh s'est faite de lui ou Van Gogh à travers l'image – ce que vous voudrez ; mais il tue. Ça le soulage. Ça l'exalte aussi. Mais *ça ne le satisfait pas.*

On sait que lors de son séjour à Paris, entre 1893 et 1895, Gauguin a entrepris la restauration de l'autoportrait que Van Gogh lui avait offert une demi-douzaine d'années plus tôt. Il est vrai que cette toile avait souffert et subi plusieurs avaries ; envoyée trop tôt par la Poste, la pâte s'était décollée par endroits, le blanc se craquelait. Bref, Judith Gérard, une voisine de Gauguin, prétend que ces restaurations furent davantage néfastes que salutaires à l'œuvre. D'ailleurs, à l'insu de Gauguin, elle corrigea en partie les restaurations que Gauguin avait apportées.

J'en profite pour vous rappeler l'Affaire Watteau. Vous vous souvenez peut-être qu'en 1939, à l'époque justement où Bernard me remit le manuscrit, *L'Indifférent* fut volé au Louvre par un admirateur, outragé par les restaurations qu'on venait d'effectuer sur cette œuvre. L'homme voulait rétablir l'état antérieur du tableau, puis après, se suicider en plongeant d'une cime quelconque, dans les neiges éternelles. Les médecins qui l'ont examiné à l'époque, ont diagnostiqué un cas de *fantasme narcissique grandiose.* Une appellation qu'il me plaît d'attribuer à Gauguin.

Ainsi donc, celui-ci s'emploie à la restauration de l'autoportrait. Il y a tout lieu de croire que Van Gogh lui même a déjà modifié certains éléments de ce tableau, non les moins révélateurs du reste. D'aucuns supputent que dans un mouvement de refus de voir cet autoportrait comme une image de lui-même, il aurait effacé la signature.

On connaît, du moins on devine aisément, les conversations que les deux hommes avaient en Arles : Gauguin critiquant l'art de l'autre et le poussant chaque jour avec plus d'insistance, à aplatir sa pâte.

Revenons à Paris. Gauguin relate la technique de restauration employée, dans une lettre qu'il adresse à Van Gogh peu après leur rupture. Sur un ton d'innocence quelque peu démoniaque, il décrit les étapes de l'opération : « Vous collez des journaux sur votre toile avec de la colle de pâte. Une fois secs, vous mettez votre toile sur une planche lisse et avec des fers à repasser très chauds, vous appuyez dur dessus. Tous vos accrocs de couleur resteront mais seront aplatis et vous aurez une surface très belle. »

Imaginez la scène. La tête de Van Gogh retournée sur la table et Gauguin, de toutes ses forces, pressant dessus avec des fers au rouge, dans le but non pas d'amollir le blanc de zinc afin qu'il s'intègre aux autres couleurs comme il l'affirme, mais pour *aplatir* cette image abjecte. À s'y méprendre, la scène ressemble à un égorgement.

Fantasmes de meurtre ? Y a-t-il une autre image, un autre portrait où Van Gogh ait davantage l'air d'un supplicié ? Tête de bonze ? Tu parles ! Gueule de bête qu'on mène à l'autel, oui. Ne lacérerait-on que les toiles coupables ? »

Darmel éclata de rire en essuyant scrupuleusement chacun de ses doigts avec un torchon sec. Je jetai un coup d'œil au téléphone pour m'assurer qu'il était à ma portée.

— Mais il y a autre chose encore. Écoutez. Nous sommes à Paris. Le jour se lève à peine. Il fait froid. Dans la cour de la Roquette, deux agents et un brigadier escortent Louis Charles Frédéric Linska Stanislas Grasset de Castillon de Haro de Mendozza, dit Prado, 34 ans, un don Juan dont l'identité véritable jamais ne put être établie, accusé d'avoir assassiné une certaine Marie Agaëtan. Depuis un mois, il réclame la mort plutôt que toute révision de sa peine.

Des dizaines de curieux sont présents et s'amassent autour de l'appareil hideux dressé devant le portail. Les talons des gendarmes battent le pavé. Prado-Linska monte vers le bourreau. Nous sommes le 28 décembre 1888 ; il est sept heures vingt.

Approchez… Observez ces braves gens silencieux qui s'absorbent dans la contemplation du captif et du couperet. Regardez au premier rang. Ne reconnaissez-vous pas ce gaillard brun au masque imperturbable, avec une pointe d'infamie dans le regard ?… Si, si ; vous y êtes !

Il n'y a pas quarante heures qu'il est rentré d'Arles.

*

la baigneuse, les tableaux, le navire englouti
    axes douloureux
peintres, aïeuls, victimes inertes ou coupables
    pierres angulaires de la psyché,
l'hommage les dépose plus sûrement que le blâme

Gris, Gros, Gleizes – lémures
    confidents de l'espace, surgissez
du glacis des laques malgré la fuite des fonds.
Il n'est pas d'épaves désenchantées,
    d'aveu sans consigne ;
rien qui ne soit cardinal.

Toiles !
tant de spectres à franchir.
La vérité ? pas plus dans l'enfance que l'âge d'homme
(comme si le mensonge n'était soi de toute éternité).

Klee, Klein, Kline – ou chorus ;
tel se délivre par une image, qui ne peut
plus répudier l'à-propos de l'épure.

Prisons de Piranèse !
qu'il faut dire – ou nommer ;
trêve d'épanchements nauséeux, fin des catalogues

Klee, Klein… tant d'ambages
pour un miroir emblématique
serré sur la poitrine quand on part loin, longtemps.

Voici l'appel des nouveaux desseins ; voici
venu le temps des sutures où l'identité sourd,
sans complices à tout prix ni chansons de toile ;
d'autres mensonges s'ajouteront mais d'une voix
plus fraîche, plus neuve, avec l'espoir et la douleur
    mêlés
…

la chair, parfois, privée d'opulence ;
la chair, jadis profuse, soudain
    sans liesse et sans récit
saumâtre chair de contrition
misérable chape de peine
aussi suspecte alors que l'odeur dedans redoutée
d'abord indistincte mais qu'on devine et qui monte.

« Tu veux mon corps ? prendre mon corps
que je traîne, que je cache et dont je me repens
cette plainte démunie – visage
travail, art même de la mort et sa morsure,
qu'attristée je recouvre, sans pudeur
                par dépit seulement ? »

… plus de nudité fervente, plus d'orgueil
juste de la chair vulnérable pathétique
– proie brisée dans la gueule camarde

célibataire dans son isolement
    de chair sans objet
non tellement vieillie, mais *blancheur*
– onguent de plâtre frais ;
un peu pierre déjà – promesse éventée

certains jours, quelquefois
…
Ceux-là entraient en peinture comme on va au bûcher ;
voici venus le matin des iconoclastes,
    l'aire du moderne héritage.
Plus de fuyants, plus d'apnées,
qu'une longue (ou brève ?) émission de solitude ;
nous n'échapperons pas l'un à l'autre, pour notre
                perte et
    pour notre parole.

Le Lit de Procuste,
roman de François Tétreau (1953-2019),
est paru aux éditions Le Castor astral, à Paris,
et aux éditions de l'Hexagone, à Montréal,
en 1987.

La présente réédition numérique porte le numéro
ISBN : 978-2-89854-149-0

© Chantal Bouchard et Vertiges éditeur, 2023

Dépôt légal – BAnQ et BAC : quatrième trimestre 2023

– 2 150^e lecturiel –

Lecturiels
www.lecturiels.org