

LES CARNETS D'HERMÈS

Claude-Henri Rocquet

DIGRESSIONS SUR LA PEINTURE

MARS 2016

_____N° 8_____

Ce huitième numéro des *Carnets d'Hermès*
a été imprimé en mars 2016, à Paris,
pour les Compagnons d'Hermès
et quelques-uns de leurs amis.

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

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

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

© Claude-Henri Rocquet

ISSN : 1952-9945

DIGRESSIONS SUR LA PEINTURE

Le 8 mai n'est pas le meilleur jour pour visiter au Musée d'Orsay l'exposition Bonnard. Un proche est de passage, nous l'accompagnons. C'est une bonne façon de fêter la France et la liberté, la paix, le bonheur, que d'aller ce jour-là jouir de l'heureuse profusion du jardin de Bonnard, sa peinture.

Je ne pense guère à lui sans penser à Fiorini, peintre, graveur, que j'ai côtoyé quand nous enseignions à l'école des Arts déco. Il avait connu Louttre B, peintre, et Bissière, son père, sans doute à Boissières, ou Boissière, dans le Quercy ; – merveille, l'entrelacs de ces noms : le nom personnel de Bissière semblant naître de la terre ; et le domaine lui venait de sa mère. Fiorini avait gravé en taille-douce et tiré sur une presse à bras, aucun imprimeur n'en voulant prendre la charge et le risque, les onze planches, les bois, du *Cantique à notre frère Soleil*. Bissière, pour moi un saint de la peinture, non parce qu'il avait bâti près de son atelier un oratoire, d'aspect roman, et composé pour ce lieu une ou deux Crucifixions ; ni pour le sentiment franciscain qui l'avait conduit à ce *Cantique*, ce recueil, chemin d'icônes sans image, procession de louanges, d'alléluias, de signes et de couleurs, pages d'un livre de psaumes : cela n'aurait fait de lui qu'un artiste religieux, pieux ; mais par sa vie. – J'essaie, disait-il, de recréer « l'amour que j'ai de tout ce qui vit, des plantes, des bêtes et même des hommes et de leur condition misérable ». Son exemple, son œuvre et son esprit, son rayonnement, son humilité, comptaient beaucoup pour les peintres de Bordeaux, mes amis, au début des années cinquante. Bordeaux, sa ville de jeunesse. Ils l'évoquaient souvent. Ils l'invoquaient. Ses visites, rares, les éclairaient, comme d'un père spirituel. Je me souviens, dans l'atelier de Boissonnet – vrai peintre qu'on pourrait dire abstrait, non-figuratif, même si le paysage, le bassin d'Arcachon, ses bois

flottés épars sur le rivage, racines ou planches, ses filets, ses barques échouées parmi des perches sur le sable, ou lointaines, la nature, le réel, étaient en lui une inspiration constante, quelque chose de comparable au vent, invisible, dont on respire l'odeur marine, saline, et qui souffle dans la voile, qui gonfle la toile, et donne à la barque, au bateau, la force d'aller, de gagner l'horizon, si une main savante la gouverne, l'orienté... Quelles forces, que nous ignorons, animent ainsi l'écrivain alors que son sujet apparent, la chose qu'il est en train de dire, d'écrire, n'en révèle rien ? Lui-même les ignore. Il va vers le but qu'il s'est donné, croit-il. Il voit l'eau qui brille et se fronce, la surface, l'horizon : son ouvrage, l'avancée de l'ouvrage. Nous écrivons, un vent léger ou brusque, un courant qui est le souffle de l'eau, une veine dans l'élément profond, nous meut ; une boussole, son aiguille tremblante et obstinée, double fer de lance, bleu, argent, losange étroit comme un esquif rapide, fait de notre proue un autre aimant. Mais, du rivage, on ne voit qu'un bateau qui vogue. Quelles sont les forces, toutes les forces, qui engendrent les formes ? Le peintre, l'écrivain, le musicien, ni le danseur, la danseuse ne doivent d'abord, pour leur œuvre, chercher la forme, mais la force, inspiratrice. Ils se préparent à la recevoir. De la force naît la forme. Chercher la forme, du dehors, est fabriquer ; ressentir la force, l'accueillir, est « créer ». Force : non pas mécanique, mais « comme » magnétique. – Mallarmé :

son poème, liminaire d'un recueil, *Poésies*, tel un écueil tutélaire, un phare, ce Toast, ce *Salut*, à la fin du banquet, ce sonnet où la voile qu'il évoque est d'une barque, d'une yole, glissant sur la Marne, ou la Seine, le long de ginguettes à canotiers, ruban noir, jaune paille, chapeaux de soleil, aux treilles d'ombre bleue, d'un bleu de lilas couleur de raisin, aux bosquets et aux glycines, le long d'ombrages favorables aux romances ; une voile : peut-être une nappe, dit un lecteur du poème, sans raison ; sinon la blancheur, le tissu, nappe blanche ; sinon quelques embruns de vin, mer vineuse ! Sinon sa rêverie... Une voile, certainement ; ou la toile du peintre, tendue ; tendue à l'avenir qu'engendre le passé, l'enfance ; la toile où va venir se déposer – comme un orage emplit de mauve le ciel bleu – la

musique de la peinture ; et s'annoncer les prémices d'une peinture nouvelle ; mais, aussi : la page du papier que sa blancheur défend, sépulcre très pur, déjà, nacreux, opalescent, du Cygne à jamais silencieux, filigrane d'un calme bloc de glace, ange gracieux comme une lyre, figure du poète ; la page ; vierge comme ce matin le bel aujourd'hui dont le soir tombe illuminant encore le jeu éphémère, cristallin, des verreries (un choc, léger, mais répété, un tintement, un tapotement discret, mais qui insiste, sur l'une d'elles, une coupe, coupole offerte au ciel, aux cieux, fait naître le silence, après le dernier ressac de rire, une dernière vague sentencieuse, ou querelleuse, une risée) ; et, pour saluer, clore, conclure, à la fin du septième banquet de La Plume, du festin, – le président, le capitaine, le Poète, lorgnon d'or, cristal, feuille qui tremble un peu entre ses doigts, par l'émotion de la parole solennelle plus que par l'âge du maître, se lève, sentant le plancher sous ses semelles tel que les planches d'un navire en haute mer, au large ; levant haut sa coupe écumante, écumeuse, constellée de bulles, ainsi que l'on jette l'ancre ; fêtant son équipage, ses amis ; le félicitant pour être à bon port parvenu, arrivé (comme cette phrase, qui semblait jusqu'ici déboussolée, un peu ivre ; errante ; mais je me suis laissé porter, à la grâce du vent) : « Rien », dit le Maître,

*Rien, cette écume, vierge vers
À ne désigner que la coupe ;*

Que de navires, de mer, chez ce poète sédentaire, casanier, coude sur la cheminée, son marbre ! En partie reflété par un haut miroir. Cadre d'un buste ? Illuminé par la lueur de l'âtre. Acteur et dramaturge de ce salon, ce théâtre. Plus d'un lecteur, sans doute, plus d'un universitaire, a dénombré et déchiffré les occurrences nautiques et marines, les métaphores de mâts et de sillages, dans l'œuvre marmoréenne de Mallarmé ; sans omettre, première nacelle, le Cygne, barque mortelle, mandore, vaisseau fantôme, ombre de neige, rêve d'une banquise, lyre muette, figure de l'hiver ; ce cristal, ce diamant.

Avec Villon, La Fontaine et Verlaine, Mallarmé était l'un des quatre poètes préférés de Bonnard.

Écrire est dériver et garder le cap. Le pêcheur donne du mou à la ligne où le poisson a mordu et se débat vers la profondeur, – asile, salut ; puis à nouveau, obstiné, patient, il tend le fil, tournant le moulinet ; comme pour le seul plaisir de son bruit, de sa crécelle ; moulinette, bobine pourtant meurtrière ; entre la vase et les herbes le *fort-da* ; ou comme si le pêcheur ramenait vers soi son cœur, abyssal ; ou dansait avec le poisson la mort du poisson. Quelle sagesse, quelle leçon de sagesse, que ce geste ! Tendre, détendre, systole, diastole, un temps fort, un temps faible. Quel art poétique ! Quel art de vivre, aussi. Savoir et ne pas savoir. Nager et flotter, faire la planche. Laisser aller, laisser filer, tenir la barre. Rien de plus construit que *Le bateau ivre*, cette dérive, cette dérade, parmi des nageurs morts, des noyés pensifs, cette Odyssée dont un cimetière naval serait l'Ithaque, rouille des coques, bois rongés par la mer, le sel, la pluie sur le port... Allégorie, involontaire sans doute, de l'écriture ; mais prémonition d'une vie, autoportrait. *O que ma quille éclate ! Ma « quille »...*

J'écris « au fil de la plume », comme je le ferai de plus en plus, insoucieux du lecteur, s'il s'en trouve qui ne lâche pas le fil ; pourtant je garde le cap ; écrivant comme on rêve, écrivant comme on écoute. Narcisse amoureux de l'écho des ondes. Un rêve ne relève pas du critique, littéraire, pictural. Hors commerce, le rêve ! tiré à un seul exemplaire. Prompt à s'estomper, se diluer, disparaître. Je veux évoquer Bonnard, c'est mon but, en chemin voici Bissière, grâce à Fiorini. Sommes-nous jamais devant une peinture sans y avoir été conduit par bien des sentiers, des rencontres ? L'œuvre considérée devient le cœur de ce réseau. La revoir en pensée est parfois retrouver ce qui nous conduisit vers elle... – Et grâce à Edmond Boissonnet.

Je me souviens, au mur de son atelier, d'une petite toile ou d'un bois, d'un soleil rouge, et de quelques flèches : je vois pour la première fois une peinture de Bissière. Aurais-je laissé venir dans cette page tant d'images maritimes, si je ne m'étais

souvenu, en même temps, d'une toile, inoubliable, de Boissonnet ? Non figurative, mais porteuse d'images de sable et de mer. Je revois son bleu vaste et délicat, ses blancheurs. Azur, azur et craie. Sa danse immobile de vagues et de formes, de couleurs, pâles. Et la petite peinture de Bissière, icône discrète dans l'oratoire, son soleil rouge, cœur dans la hauteur. Bissière...

Écrire, comme on joue de la kora, calebasse à mille cordes.

Dans le Vaucluse, à Céreste, au sommet de la colline, sous les étoiles de l'été, la nuit venue, au flanc de l'église, nous avons entendu un griot illustre, joueur de kora, qui allait tisser sa musique de menues histoires comiques ; pour accorder cet instrument très sensible, il faut longtemps, longtemps ; il faut que tous les accords possibles se disposent ; s'élève alors et chante la mélodie, se déplie le tissu des sons, des notes. Écrire, comme on joue de la kora. Bissière...

Bissière que par hasard, si le hasard existe, j'ai rencontré – nous étions seuls dans la galerie – chez Jeanne Bucher, à Montparnasse, parmi les toiles, ou les bois, sa dernière exposition : *Journal en Images*. Ses toiles, ses bois, journaliers, de petite dimension, pouvaient, à cause de leur quadrillage, de leur pointillé, de leur semis vertical, faire songer à l'Impressionnisme. Vitres, sous la pluie, imprégnées de soleil. Jardin. Jours d'une vie, quotidienne. Journal intime d'un peintre ; non écrit : peint ; fête journalière de la peinture en même temps qu'adieu, adieu dans le soleil d'ici-bas qui, pour moi, va s'éteindre. Tapis de prière devant le visiteur, à hauteur de ses yeux, comme des fenêtres, des vitraux, surfaces non translucides ; lumière en elles-mêmes.

Au-delà de la structure du tableau, que signifiait cette espèce de grille, ce rideau, cette futaie, l'empreinte colorée d'écorce, ce manche de guitare, son échelle, cette ardoise écolière, le rappel de la trame, du tissage, du tissu, de la toile ? Était-ce le signe que la beauté du monde, l'invisible, est toujours au-delà ? Je ne me posais pas ces questions. Je regardais, heureux. Je regardais ces peintures comme on revoit son enfance ; je regardais, comme on se souvient d'un jardin aimé dans son enfance, souvenir fait de l'étoffe dont nos rêves sont faits.

Ces merveilles étaient ce qui chaque jour donnait à Bissière la force de tenir dans le deuil et la détresse. Le visiteur n'en savait rien. J'ai osé m'approcher de Bissière, que je voyais tel que sur ses photos, casquette de toile bise, vareuse quasi-militaire, visage un peu osseux. Je lui ai balbutié mon admiration ; ma gratitude, surtout. Il souriait, gentil. Il ne m'a pas laissé poursuivre. Il m'a demandé : « Et vous aussi vous êtes peintre ? »

C'était en 1964. La dernière année de Bissière.

Si j'ai pensé à Fiorini, puis à Bissière, c'est à cause de Bonnard. Fiorini m'a parlé de Matisse, dont la plus belle lumière, la plus heureuse et divine lumière, est pour moi celle de la chapelle de Vence, conçue à la demande d'une religieuse, son infirmière, et connue quelques années plus tôt, il me semble, comme modèle. Cette sœur avait convaincu, non sans mal, sa communauté de confier à Monsieur Matisse, oui, ce peintre moderne, ce peintre d'odalisques, la réalisation d'une chapelle. On avait accordé au peintre cette faveur. Il était malade, cela lui ferait tant plaisir. On lui avait permis de construire ce sanctuaire, et de composer des vêtements liturgiques, par charité, comme on fait une aumône.

Fiorini s'était rendu au chevet de Matisse, à l'hôpital, sans doute ; j'imagine le ciel bleu, quelques palmes à la fenêtre, des palmes bleues découpées sur le ciel blanc, et que Matisse, dès l'aube, dans la douleur, pouvait voir. Un jeune peintre accompagnait Fiorini : « Vous, Monsieur Matisse, on peut dire que vous avez réussi votre œuvre. » Matisse avait rougi de colère : « Je vous interdis de dire cela. » Claudel, à la fin de sa vie, disait en riant à Jean Amrouche qu'il trouvait admirable tout ce que chaque jour il écrivait. Proust, ayant posé le point final de *La Recherche*, dit à Céleste qu'il peut s'en aller. Mais Matisse, le lumineux, l'admirable Matisse...

Fiorini n'a pas rencontré Bonnard.

Il vient de débarquer en Provence. La colonne de blindés marque une pause. Un panneau indique Le Cannet. Dans cette verdure, sur ces coteaux, sous l'un de ces toits de tuile rouge, dans l'une de ces maisons, de ces villas, habite Bonnard. Fiorini cherche cette maison, cette villa, se hâte, le voici devant la grille, le perron, la porte. Peut-être lit-il sur la boîte à lettres le nom de Bonnard. Il est sur le point de sonner. Mais à quel titre déranger Bonnard ?

J'aime ce respect ; je trouve belle cette pudeur. Un soldat, volontaire, risquant sa vie pour nous délivrer, libérer la France, ne se reconnaît pas le droit, lui, inconnu, de sonner à la porte d'un peintre qui sans doute est pour lui l'incarnation de la peinture, et, à son insu, peut-être, de la France. Ce respect peut se dire courtoisie.

Dans les années cinquante, au-delà, on portait peu d'attention à Bonnard. L'un de mes amis peintres, si j'ai bonne mémoire, ne trouvait en lui qu'hédonisme. Les Impressionnistes étaient d'un autre âge et sans doute voyait-on en Bonnard une dernière vague, non la plus haute, de l'Impressionnisme. Je m'étonnais de l'admiration que Bazaine, peintre abstrait, avait pour lui. Monet, sinon pour Bachelard, n'avait pas dans les esprits la place de Cézanne, tenu pour le père de la peinture moderne ; alors que, s'il faut ici un père, ce ne peut être que Manet. On ne pensait guère aux Nabis. Redon, Rousseau, Gauguin, Van Gogh ? Le cubisme, issu de Cézanne, se réclamant de lui, paraissait la seule modernité. Il fallait être Breton pour oser dire son indifférence devant les Sainte-Victoire, son hostilité devant les Baigneuses. Les « grands » étaient Matisse et Picasso, Braque. Avec Léger, Dali, Rouault, Chagall... Certes, dominait Picasso, qui depuis longtemps n'était plus cubiste. Nous ne savions pas que le grand peintre du siècle précédent était, pour quelques peintres américains, Monet. Puis il nous est apparu comme s'ouvrent les nymphéas. Le temps était venu pour nous d'accueillir l'abstraction. Il y a quelques années encore, me disait un peintre, telle grande institution officielle hésitait à consacrer une exposition à Bonnard. J'ai peine à le croire. Il semble qu'enfin la beauté de Bonnard soit évidente.

Je vais voir Bonnard comme Bergotte veut revoir Vermeer.

Picasso exérait Bonnard, il le méprisait. A-t-il eu contre aucun autre peintre, aucun artiste, des propos aussi violents que ceux que rapporte Françoise Gilot ? Sa violence est un refus haineux d'aimer. J'y entends un désir d'aimer, qu'on rejette, déchire, dont on se garde et se défend : « Je n'aime pas Bonnard. Je ne veux pas être touché par ce qu'il fait... Cette dose excessive de sensibilité lui fait aimer des choses qu'on ne devrait pas aimer. » Il ne voulait rien de Bonnard en lui – pourtant si accueillant à toutes les formes d'art à travers le temps et le monde.

Il s'interdit d'aimer Bonnard. Son refus, révélateur, ne nous instruit pas sur Bonnard, mais sur Picasso.

Le poète adolescent, le peintre novice, a besoin de bêtes noires : pour se construire, se définir, *se poser en s'opposant* ; faute de voir celui qu'il est, qu'il sera, qu'il désire devenir, il entrevoit ce qu'il ne veut pas être – son contraire, son ombre ; qu'un jour peut-être il aimera, et qui lui deviendra même, qui sait ? chair et sang ; fraternel. Beaucoup d'œuvres attendent, patientes, à notre porte que les écailles qui nous empêchent de les voir, de les accueillir, tombent de nos yeux, de notre cœur. Jeunes, nous nous formons, nous nous acheminons vers nous-même au sein d'un jeu de répulsions et d'admiration. L'admiration d'abord nous guide, et l'affinité, dont il faudra se délivrer en partie, pour aller seul. Longtemps, nous croyons nous entretenir avec les œuvres alors que nous avons affaire avec nous-même, avec cet inconnu en moi, qui est moi-même. – Mais un artiste accompli, un poète mûr, un peintre dans les dernières années de sa vie ? Faut-il qu'il se défende encore de ce qui s'oppose à lui ?

Picasso, Bonnard. L'homme du sel bannit l'homme du sucre.

Peut-être est-il deux familles d'artistes : ceux qui font miel et butin de tout, trouvent en toute œuvre au moins une parcelle à

aimer, et les avars d'admiration, les reclus, les farouches. Ne ressembler à personne ! Piétiner l'herbe nouvelle, la jeunesse ennemie ! Tirer toute la couverture à soi ! On s'amuse à voir Claudel s'enrager au nom de Stendhal, de Nietzsche, de Rodin, et de Hugo, peut-être... Mais il aimait Francis Jammes, il le dit à Jean Amrouche, qui s'étonne de la force et de l'insistance qu'il met à l'affirmer. La raison de ce lien n'est pas seulement une amitié de jeunesse, ou leur foi commune ; peut-être une espèce de tendresse de Claudel ? J'aime Francis Jammes, je l'aime bien, même si je me souviens de Borges qui disait, je crois, pensant au doux poète d'Hasparren et d'Orthez, qu'on aime certains auteurs – « contre » : par bravade, esprit de provocation. Nous irions, en affirmant que nous les aimons, contre le goût régnant, la *doxa* (je reprends, pour le plaisir, ce mot d'une modernité désuète, d'une vieille parade moderne) ; mais, au fond, dans la solitude, le silence, avons-nous besoin de les relire ; nous sont-ils nécessaires ? Mais quel poète nous est nécessaire, dans notre île de Robinson ? (À l'inverse, pour défier l'admiration banale, nous décriions certains poètes, certains peintres.) Toujours, cette question : est-ce que j'aime vraiment ce que je dis aimer ? Qu'est-ce qui à travers les années demeure de nos affections pour les livres, les peintures, les musiques ? Ne demeure que ce qui a crû, s'est approfondi, jusqu'à devenir nous-même. Je m'étonne de la violence de nos affrontements en matière de goût. C'est qu'il s'agit de quelque chose d'un autre ordre que l'esthétique ; quelque chose de proche du sentiment religieux ; par quoi l'art assume la fonction du sacré, l'usurpe ; de même que naguère l'engagement politique ; et l'on a vu s'affronter le sacré de l'art et le sacré politique comme des religions rivales.

J'aime Jammes, cette candeur, cette savante naïveté, ces fraîches couleurs, cette tendresse, cette heureuse boiterie dans ses vers, le flirt de son vers avec la prose, son amour des ânes avec qui nous irons au Paradis où nous retrouverons l'herbe du pays basque, béarnais, natal, le vent coloré des Îles.

« Ô Jammes, ta maison ressemble à ton visage », écrit Charles Guérin, qui par ce vers demeure inoubliable. Et ces autres vers, que me citait Raymond Mirande, poète, émailleur,

grâce à qui j'ai connu Lanza del Vasto, je crois qu'ils sont de Jammes : « Le bonheur entourait cette maison tranquille Comme la mer entoure exactement une île. » On imagine Robinson heureux, accueillant ses amis comme l'arbre une brassée de souffles.

J'entends les clochettes des chèvres et des troupeaux sur les pentes et les alpages pyrénéens, le torrent discret de leur carillon, j'écoute le bruit mat et dur de la pelote frappant le fronton rouge sombre du village, au front, au cœur, adversaire imperturbable, miroir sans image des affrontements côte à côte, accompagnés d'un cri, d'un soupir sonore, d'un souffle de bûcheron, j'admire la vannerie de la chistera, corbeille et nid, panier, berceau de la balle sauvage, rampe de lancement ; je vois blanchir et gronder les gaves, leur écume, entre deux versants de la frontière – elle n'existe pas : tous les chemins secrets et les sentiers sont de contrebande. La colline, ses noms d'une langue rare, d'avant le déluge, peut-être, ses pentes devant nous comme un tableau d'école, mais vert, avant l'usage qui bientôt s'imposera, tableau désendeuillé, école plus maternelle, plus douce, plus soucieuse des cœurs d'enfant, – la colline est parsemée de maisons et de façades blanches, craie hospitalière, rehauts clairs dans la verdure, sous la vague immobile des tuiles rouges.

Lit-on Francis Jammes ? Grâce à Brassens, et comme Paul Fort, et son petit cheval plein de courage, nous l'aurons entendu : « par l'âne qui reçoit des coups de pied au ventre... Je vous salue, Marie. » Cantique lent et douloureux plutôt que chanson. Poème où sous la prière, la dévotion, la piété, je sens une amertume, un reproche, presque une révolte. Le plus profond de la tendresse de Jammes est la pitié.

Je ne puis guère penser à la balle sans me souvenir de Pascal : ce qu'avec Montaigne il dit du jeu, ou de la chasse, qui divertit celle ou celui, le cœur en deuil, qui pleurerait, tout à son chagrin, et se réjouit d'une partie gagnée ou s'affecte d'un point perdu, oublieux de son malheur, diverti ; et de ce qu'il dit – Pascal, parlant de la composition d'un livre, d'un ouvrage, de la balle, qui est la même pour tous les joueurs, mais que l'un place

mieux... A-t-il parlé, dans ses Fragments, de la roulette ? Une dérive de météores, telle une cascade de billes, lui était-elle concevable ? Aurait-il dit que Dieu ne joue pas aux dés ; qu'il n'a pas créé le monde au hasard ? Et j'aime que « hasard », malheureusement privé du zigzag du z, mouche qui bourdonne, « zézaie », disait Norge, vienne d'un mot arabe, par l'aléa des mots nomades, leurs caravanes. Mais le hasard, pour être pensé, imaginé, suppose, au moins dans notre esprit, la vision d'un ordre, qu'il enfreint ; à moins que d'un hasard initial, d'un chaos, d'un tohu-bohu, naisse – par quel hasard, quel dessein mystérieux ? – l'ordre, le nombre, le chiffre. Mallarmé...

Les dés tombent du gobelet – pourquoi ce premier geste, comme inaugural, propitiatoire, ce rite, par quoi on les secoue, les agite, les réveille, de même qu'on bat les cartes ? Pile ou face à six faces, faces blanches marquées de points noirs, comme les dominos, leur esquisse de labyrinthe. Osselets cubiques. Jeu qu'inventèrent sans doute les augures, les devins. Et la belle et gracieuse joueuse des vases grecs, genou sur le sable, tient dans sa main, tiède, douce, et jette, éparpille, disperse, des os pareils à ceux qu'assemble, sous la chair qui les revêt, son corps, qui sera cendre. Le dé que tu lances dit ton destin, jeune fille. Sur ce vase, cette urne. La poterie, à peine fissurée, exhumée, la voici devant nos yeux, entre nos mains, tandis que la jeune vivante qu'elle représentait a toute disparu dans le jeu sourd et aveugle des éléments, brassée, dissoute, avec le temps comme l'argile d'un potier. L'ombre peinte dure plus que le corps. L'image naît du temple et du tombeau.

Les joueurs de billard – je revois les cafés de Van Gogh et ceux de mon enfance, Arles, et Petite-Synthe – sont maîtres du hasard ; leur adresse, leur art, gouverne les boules blanches et la rouge comme les anges sont préposés à la course des astres, des comètes, des bolides. Van Gogh a-t-il peint le billard d'Arles pour son terrible soleil nocturne, pour la plane et fragile étendue verte – *Le premier accroc...* –, pour la subtilité du jeu et sa majesté, qui lui serait un modèle, un idéal ; à lui que tant de passions empoignent ; l'art d'un archer japonais ? Repensait-il aux estaminets de ses villages dans les plaines de tourbe, aux

tavernes de Hollande, sous la lampe de cuivre et de verre laiteux ? L'observation du billard, sa pratique, peut conduire à la métaphysique et à l'histoire des religions.

J'entends le choc des boules dans les cafés enfumés où le dimanche après la messe mes oncles et mon père font leur partie, je revois le geste dont ils enduisent le bout de la queue décorée de hauts et minces triangles, campement circulaire d'Indiens ; l'ardoise noire où la craie blanche inscrit indiscutablement les points. Quelle merveille ! cette façon de frapper et de calculer ce qui semble imprévisible ; et quel suspens ! cette hésitation d'une boule qui va toucher une autre boule ou rester à distance, fût-ce d'un cheveu. L'effet de bande, et cette intégration du bord et de limite au jeu, me fait rêver. Et la carambole.

Je n'ai eu pour la balle une espèce d'affection que dans mon enfance, sur la plage de Malo, pressant contre moi un ballon d'enfant – l'un d'eux, étrangement, couleur d'argent, et dont la surface, la peau, était pointillée. J'aimais les billes, – les *marbres*, les agates... – jusqu'à en fabriquer en argile cuite dans le four de la cuisinière de ma grand-mère. Trésor d'un sac de billes dans le filet d'un petit sac, une bourse à claire-voie ! gain, perte. Le ballon gonflé, fragile, crissant d'un cri singulier quand on le frotte, et que l'on se noue d'une ficelle au poignet, ou lâche, par maladresse, dans le ciel où les cerfs-volants sont des barques, des licornes de manège, des voiliers vides, des soleils hilares, – fait-il partie de la famille des ballons ? Il est une bouteille aérienne jetée au ciel comme d'autres à la mer avec un mot d'amour ou l'appel d'un naufragé. Vigny, je crois, a comparé son œuvre, son poème, à ces bouteilles. Le Bateau ivre...

Je vois sur la cheminée d'une famille paysanne, la mienne, un bateau dans une bouteille blanche et verte, voiles tendues, verre mêlant l'ivresse bue un jour et l'image d'un bateau, voyageur immobile ; pétrel posé sur la cheminée comme sur l'arête du toit. Près de lui, pendue au mur par une chaînette, peinte sur une lame de bois, une image de Lourdes, de la Grotte, de la Vierge, Souvenir d'un pèlerinage. Seul grand voyage d'une vie. Présence de Marie à Wallers.

« Baudruche », dans notre lexique intime, est proche de « peluche ». Pour « peluche », mot parent de poil, de pelage, on dit aujourd'hui « doudou », – nounou de poche, d'oreiller ; disait-on, dans mon enfance, « nounours » ? Paronomase de « nourrice ». Les balles de tennis ou de golf, les ballons de cuir ovales ou ronds, les raquettes, le celluloïd du ping-pong, tennis de table chinois, jeu pékinois par le son, yin et yang, un son creux, qui se répète comme un gloussement, en cascade ; se tait ; les terrains de foot, prés rasés de près, pelouse qui n'est qu'un tapis, les paniers de basket (redondance) et leur espèce de manche à vent, de socquette ou de bas de géante, troué, les étirements et les élans de joueurs, – j'ai vu à Bordeaux, en leur temps, les *Harlem's Globe's Trotters* : cela m'est presque indifférent. Et je n'ai rien dit des balles d'arme à feu, de fusil ou de mitrailleuse, obus minuscules, mortels ; rien dit des balles *doum-doum*, plus que meurtrières (c'était une balle explosive, interdite par les lois de la guerre). Rien non plus des billevezées, ou *billevezées*, qui m'enchantent chez Rabelais ; comme « la belle veze », cornemuse, « couverte de cuir rouge », qui fait danser les couples chez Noël du Fail : tous ces logis du vent, des souffles, ces antres et outres d'Éole, toutes ces cavernes et casernes de ces Ariel qui vont du meunier au marin, du service au fracas, au naufrage, tous ces souffleurs d'écume ou de farine, de frégates et de fétus. Rien de la pétanque, qui devient universelle. Ni de la balle du jongleur, ballet, jet d'eau. – « Mon cœur est l'œuf qui danse Sur le haut jet d'eau. »

Je pourrais laisser Bonnard, quelque temps, et par les réminiscences des balles, de toutes les sortes de balles, suivre un fil de ma vie, dès l'enfance. La balle, pour moi, est ronde, elle tient dans la main, la paume. Le jeu de billes fait de l'enfant un dieu qui sème sur le sol un ciel de constellations ; de même, céleste, la marelle, pour les filles, avec la voûte et le chevet, le chemin, l'allée de son Paradis. Échelle de la terre au ciel posée à plat, où, comme Jacob, on marche en boitant. « Les billes, les filles, les quilles », ritournelle des écoliers. Le billard, jeu de billes des grands, est image du cosmos. Quelqu'un l'a-t-il écrit, ce livre sur les balles, les boules, les billes, la pétanque, le

cochonnet, le jeu populaire et le jeu des riches, le golf, sur leurs pelouses infinies, servis par les porteurs de crosse et les ramasseurs, transportés par des voiturettes électriques ? Voit-on, quand on parle des rebondissements d'un récit, les rebondissements et les rebonds, les bonds de la balle, rebondie ?

Il est au moins deux familles de balles : les dures et les molles, les élastiques ; et les pelotes de laine où s'achève l'écheveau, et où le fil se fait sphère, comme parfois se love le fil de la vie et qu'il se roule en boule, chat dans son panier, en une somme, une œuvre ; celle de Proust. Ce qui s'écrivit au fil de la plume, non sans quelque dessein d'édifice, se clôt sur soi, s'endort, rose refermée, corolle close, globe, avant de redevenir fil, tricot, crochet, chandail, écharpe, bonnet, layette, coussin, – lecture. Un chat s'éveille, dans la cuisine, un chaton, et joue de la pelote tombée sur le carrelage, comme d'un bouchon, tenu par un fil, tel le pompon rouge du carrousel pour l'enfant. Épines, griffes. La rose et le chat, au museau rose ; le chaton de l'arbuste. La pierre qui ricoche est une balle plate ; elle *surfe*. Du haut en bas des châteaux de sable de Malo-les-Bains, la bille rougeaude ou grise descendait jusques aux douves, humides. Aucun boulet ne détruirait la forteresse, la citadelle, mais le pied de l'enfant, aimant détruire autant que construire : c'est un goût de l'enfance ; ou l'invasion inexorable de la mer, la marée, sa montée. – Est-ce par pudeur que je n'ai rien dit des plaisirs et du désir de pelotage ? Mot d'adolescence. On tâtait le terrain, on le préparait. Le garçon était plus gourmand de ce qu'il touchait, de ce qu'il découvrait, qu'attentif au plaisir qu'il pouvait donner. On était loin de l'art d'aimer. La main se glissait dans la nuit, vorace. Étranges étoffes, soie, satin, élastique ; baleines. Un autre corps, un autre monde. Nylon.

Si j'aime le football, c'est lorsque Nicolas de Staël en compose l'architecture, la cathédrale, les arcs-boutants. Boissonnet, le peintre, était un as au bilboquet (dont Prévert fit un si joli vers). Je l'ai un temps imité, et fort bien. Le bilboquet, hochet de fou, sans grelot, marotte, devient instrument d'équilibre, de sagesse. Il enseigne, comme le zen, selon Herrigel, dans

« l'art chevaleresque du tir à l'arc », l'art suprême : atteindre la cible sans viser, parce que ne faisant plus qu'un avec elle, avec soi-même. Boissonnet, sans doute, usait du bilboquet, en jouait, pour se détendre, et peindre, avec plénitude, sereinement. De même, suivant le fil de la balle, de la chose ronde qui roule et qui vole, rebondit, sort de l'aire de jeu, y retourne, j'allais, perdant de vue mon sujet, dévalant ma vie, vers Bonnard. Mais en nous-même nos sentiers sont tracés.

Au moins par leurs œuvres, Bonnard et Jammes se sont-ils connus ? Je les vois assis à la table de la cuisine ou de la salle à manger, entre les murs blancs faïencés de rose, sous les poutres noires ou brunes d'une vieille ferme, d'une grange, gourmands, goûtant un vin peut-être un peu âpre, regardant le jardin à travers la fenêtre, goûtant le bleu de la croisée ; et le jardin comme une houle s'y dodeline, tel que dans un vers un peu décadent du poète de Cette, ou de Sète. Un tambourin crépite comme une grêle sous un bosquet du hameau. On répète la musique de la fête votive.

Faut-il, après ces flâneries, ces rêveries, revenir à la querelle entre les deux héritages qui sont principalement à l'origine de la peinture moderne : Cézanne, Monet ? C'est de Cézanne que Picasso est fils : « notre père à tous », dit-il. Mais j'entrevois derrière cette opposition, et ce long « refoulement » de Monet, non seulement celle de l'« abstraction » et de l'*Einfühlung* (le ressenti, l'émotion, l'émoi, l'empathie...) ; mais l'opposition du *linéaire* et du *pictural* ; plus profonde que le vieux débat, académique, sur le dessin et la couleur ; dont Ingres et Delacroix seraient les emblèmes ; pour ne rien dire du « romantisme » et du « classicisme »... Et de tant de couples analogues. Cette balance, cet instrument des contraires et de la contradiction paraît indispensable pour commencer à peser, penser, les choses de l'art, ou de la pensée. Ensuite nous voyons ce qui relie les opposés et les fonde ensemble. – Cette « balance », ou cette balançoire.

Picasso aimait Matisse, la peinture de Matisse. Bonnard et Matisse étaient amis. Monet admirait Cézanne.

Derrière la différence entre le « linéaire » et le « pictural », surtout grâce au « pictural », se discernent deux attitudes envers la peinture, la chose peinte, – le paysage.

D'une part, le sens de la surface ; d'autre part, le sens de la profondeur ; non seulement quant au regard, physique, intelligent, mais selon ce qui, d'une part, se tiendrait sur la rive de la raison, de l'examen, et, d'autre part, selon ce qui inviterait au voyage, à l'infinie profondeur, à l'entrée dans la toile, dans l'image : de même qu'en rêve nous entrons dans notre vie, et la revivons, transmuée ; et ce n'est pas ici la perspective, colorée ou géométrique, la perspective optique, le goût du prisme et du lointain, qui serait la raison majeure de cette entrée – dans le paysage comme en nous-même, en notre mémoire – mais quelque chose comme un « état d'âme », devenu peinture, vision ; et qui nous prend avec lui, nous absorbe. En somme : extériorité ; intériorité, intimité, vie *intime*.

Pourquoi nommons-nous « intimistes » certains peintres, certains écrivains ? Est-ce parce ce qu'ils se plaisent à représenter des « intérieurs », des moments de la vie privée, familiale, solitaire, des scènes qui sont comme sans témoins, des scènes qui ne sont pas des scènes, mais des moments, plutôt, des lenteurs, une immobilité, un doux ennui irisé, comme si le temps ralentissait sa marche, son cours, flâneur, songeur, jusqu'à sembler s'arrêter ? De même, distraite, une pensée, et même une rêverie, se suspend, s'immobilise, s'endort les yeux ouverts. Ainsi, Vuillard, et Bonnard... La « nature morte », qu'en d'autres langues on nomme « vie tranquille », « silencieuse », s'accorde – panier de fruits ou cruchon sur la table, assiettes, vin vieux dans le cristal de la carafe ou la bouteille voilée encore d'une poussière de cave, nappe à petits carreaux blanc et rouge, ou jaune et blanc, table de bois luisant ou mat d'usage et d'usage, horloge comme une sentinelle au visage de lune, aux flèches noires et inégales,

mobiles, l'une majeure, l'autre mineure, l'une lente, l'autre plus rapide, mais liées au centre comme la chèvre à son piquet, sur le cadran circulaire, émaillé comme la casserole ; parfois se joignant comme l'ombre à midi s'unit au corps ; l'horloge dont le bruit, le battement, est le métier du silence brodé d'un vol de mouche, traversé d'un faisceau de soleil que peuple une danse vibrionnante de poussière ; étroite armoire debout contre le mur, et qui contient en son flanc vide, vide, sinon du balancier, le temps ; le temps, que le cours du temps anime, tire, par une chaîne lestée d'un poids en forme de longue pigne, à l'inverse du seau qu'une poulie ramène par la corde et le treuil au bord de la margelle, dans la cour, ou le jardin. La bouilloire ou la théière sur les anneaux noirs de la cuisinière siffle, bec d'oiseau. Le canari ou le serin dans sa cage au bord de la fenêtre s'émeut et s'ébouriffe, s'use un peu le bec sur l'os de seiche couleur de sel, espère la pincée de graines. L'enfant apprend les chiffres romains, ce temple, en levant les yeux vers le cadran lunaire, stade du temps.

La « nature morte » ; cette présence des choses qui passeront, s'accorde au portrait de cette famille, près du feu, un soir d'hiver, ou dans l'éclat d'un après-midi d'été. Un jour, une femme aux cheveux blancs, arrière-petite-fille du peintre, dira, devant un tableau reçu en héritage, au mur de sa maison, peut-être la même que celle du tableau – on reconnaît le marbre de la cheminée : « Cette petite fille blonde, un ruban rouge dans les cheveux comme un coquelicot dans les blés, guère plus haute que le genou de sa mère qui pour elle tricote un bonnet, un chandail, à la clarté de la lampe et du feu, c'est moi, c'était moi. »

Ce que j'invente me vient d'un souvenir. Madeleine Follain, fille de Maurice Denis, elle-même peintre, signant *d'Inès*, ou Dinès, (ce pseudonyme, lié au nom du père, est anagramme partielle du prénom personnel, féminin), nous avaient invités, dans son appartement de la place des Vosges, avec André Dhôtel et sa femme ; appartement que je connaissais pour y avoir rencontré, en d'autres temps, Jean Follain, que j'admire et que j'aime aujourd'hui comme alors. Au mur, dans le couloir, proche de la salle à manger, il y avait un petit Renoir, couleur de

coquelicot rose, le portrait d'une petite fille ; et des peintures de Maurice Denis, dont un troupeau de vaches, pure peinture, et des scènes de famille, parmi lesquelles se trouvait Madeleine, enfant. L'écrivain semble inventer une situation : il se souvient, il rêve. Sait-il ce qu'éprouve le fils ou la fille d'un peintre quand ils se voient, le temps ayant passé, élément d'un chef-d'œuvre, promis au musée ? Leur enfance, anonyme, incluse dans l'intemporel, l'immémorial.

« Intimistes » : est-ce parce que ces peintres, à l'horizon, au lointain, à l'échappée, à l'imperceptible au bord de disparaître, préfèrent ce buffet gorgé de cire, ce feuillage touchant presque la vitre, ce jardin clos, ce salon d'hiver où l'on coud, ce berceau, doux navire de dentelle et de taffetas, de fronces, de nids-d'abeilles, nacelle de rêves roses, laiteux ; ou cette femme à sa toilette, comme rêvant son corps sous la tiède pluie de l'éponge qu'elle presse, devant un miroir, dans lequel, de la pièce voisine, quelqu'un, son mari, son amant, s'enchantent et se bercent de sa beauté, de sa grâce, de sa présence ; et parce qu'à l'histoire qu'on écoute ou que l'on se raconte, à la course des chevaux dans l'hippodrome, au vert ovale des pelouses, aux pur-sang, et même à ce ballet floral de jeunes danseuses chaussées de toile, de chaussons, fées enfantines, ballerines, bientôt étoiles, ce peintre préfère le goûter des enfants, le silence où la pendule, l'horloge, est le bruit d'un cœur, mon cœur ; un pot de confiture de cerise ou de groseille sur la table et la nappe, ses petits carreaux, que je pourrais voir et presque toucher des mains, des yeux, jusqu'aux dernières lueurs de ma vieillesse, de ma vie ?... Rêvant cela, composant une peinture imaginaire, mais tissée de réminiscences, je discerne que ce qui fait que le caractère « intimiste » d'une peinture ne tient pas à son sujet apparent, ni au lieu de cette scène silencieuse qu'elle évoque ou représente, mais à son rapport avec le temps : temps suspendu, temps présent comme s'il était déjà souvenir, permanence du temps disparu. Proust, romancier intimiste.

Ces peintres, « intimistes », ils le sont aussi en ce que leur peinture semble sourdre et vivre dans le secret qu'à nous-même

nous sommes, si profond que nous passons presque toute notre existence à l'ignorer.

Le silence coloré de la peinture *intimiste* nous y ramène, doucement, comme une barque touche la berge, d'un bruit léger, la rame levée donnant à quelques iris, à leur reflet, à l'herbe, quelques gouttes, quelques perles de soleil. Intime, la barque, rires et murmures, regards, lèvres, ombre sur le visage, gorge et dentelles, ombrelle, lorsqu'elle passe sous les branches penchées, touchant l'eau, touchant l'ombre de l'eau, d'un arbre touffu sur la rive.

Les dernières peintures de Bissière, un petit panneau de bois peint, chaque jour, sont un journal *intime*.

Le journal du peintre. – Journal, comme s'il donnait, peinture, sur le jardin, le monde ; s'ouvrait sur le dehors, – fenêtre ; couleur du monde, lumière éphémère, unique, de cette journée. Le paysage traverse la vitre, le visible se tisse au rideau, diaphane.

Journal : ce qui advient au dehors en même temps qu'en moi-même, dans l'atelier, dans l'atelier intérieur. Cette peinture, destinée au regard, est confidence.

Bonnard sur son agenda, cette partition du temps, mêle dessins, croquis, un chat, un nu, et souvent, d'un mot, la couleur et l'atmosphère du jour ; le temps qu'il fait mêlé au temps qui passe. Ou : « couvert » ; ce qui signifie : « temps gris ». Pourquoi cette mention, cette note ? Lorsqu'il s'agit d'un croquis, base et point de départ d'une peinture, cette indication a sa raison : « vert clair », « bleu outremer », « mauve »... Mais un adjectif peut-il garder le souvenir d'une lumière, d'une grisaille, d'un soleil éclatant ou voilé ? C'est l'habitude, pourtant, de Bonnard ; une manière de « journal » ; de même que l'on arrache les feuillets d'un calendrier, d'une éphéméride, avec son chiffre rouge, la date, la fête du saint, son papier fin comme le papier à cigarettes J□B ; bloc de jours, papier à cigarette, serré d'un élastique, tel qu'il s'en fabriquait jadis, le fumeur y roulant son tabac sorti de la blague, mouillant d'un peu de salive le papier, pour clore la

cigarette ; souci d'économie et plaisir des doigts, instant de rêverie, pause ; bloc de l'éphéméride suspendu au mur de la cuisine, près du calendrier des Postes ; présent qui passant s'amenuise, futur qui s'amincit jusqu'à n'être plus qu'un feuillet mince comme un souffle ; clepsydre de papier, sablier qui ne s'inversera pas ; irréversible... « Du gris qu'entre ses doigts l'on roule » : chanson ; peut-être de Fréhel ? Voix de fumeuse, voix de faubourg, de bistrot enfumé, fatigue et misère de la vie, cigarette pour un peu de chaleur et de braise, de compagnie dans la solitude. On pense que sur le front, une allumette allumant une troisième fois la cigarette de trois soldats, une balle allemande abattait le troisième, cigarette du condamné à mort, lui trouant la tempe, le casque. Le tireur, là-bas, avait suivi le don du feu. « Du gris... ça vous saoule. » Plus tard, ou en même temps que l'étui de papier à cigarette, il y eut un petit objet fait de deux rouleaux enveloppés de tissu ou de caoutchouc, comme l'agencement d'une presse à imprimer : cela fabriquait la cigarette, mécaniquement. Le plaisir des doigts n'était plus le même. C'était au temps du briquet amadou. De la molette et de l'étincelle. De la longue mèche jaune, à chevrons, qui ressemblait à la queue du tricotin, au creux et au centre de la bobine déshabillée de son fil. Le tricotin, sa spirale, initiait l'enfant à l'infini. Ces menus objets – parmi lesquels le porte-plume d'ivoire dont une minuscule fente, un œil, un jour, dans la hampe, montrait le Mont Saint-Michel ou Notre-Dame ; porte-plume de cérémonie plus convenable aux « compliments » de fin d'année qu'au travail de l'école – sont les cristaux d'une vie.

Valéry et Malraux parlent de poésie. Valéry est en train de se rouler une cigarette. « Un vers, dit-il, c'est comme cette cigarette ; à force de le défaire, il se fait. »

Unique mémoire que celle où je revois le papier gris blanc, un peu cabossé, de la cigarette que mon grand-père porte à ses lèvres, à l'ombre de sa moustache, et où j'entends Malraux se souvenir d'un mot de Valéry.

Mais c'est comme si, au lieu de jeter les pages comme feuilles au vent, Bonnard les gardait, les glissait dans l'agenda de

même que parfois un bout de papier entre les pages d'un livre : liant la permanence de l'écrit au temps d'une lecture.

Ou c'est le signe d'une extrême pudeur. « Je ne noterai de ma journée, de ma vie, que la couleur du ciel que Dieu nous donne, aujourd'hui, entre deux nuits. »

Ou bien, encore, une manière de se donner le *la* de la peinture de la journée, celle qui sera notre travail, en s'accordant à la robe couleur du temps dont la terre aujourd'hui se trouve revêtue, pauvre, ou reine. « *Le temps a laissé son manteau...* »

Le gris du crayon qui sert au dessin et parfois à la nécessité d'une course, d'un achat, note la lumière d'une journée.

Être devant la peinture, entrer dans la peinture. Plonger et voyager en elle, s'y perdre avec bonheur. La voir comme on ferme les yeux, et que l'on écoute. Entrer en elle comme on se trouve immergé dans la musique. « La peinture souvent me prend comme une mer » – une mère.

Entrer dans la peinture comme le peintre chinois dans le paysage qu'il vient de peindre devant l'empereur émerveillé, et disparaît, pas même l'empreinte de son pied nu sur le sable de la rive, il a rejoint l'invisible, sa patrie, d'où il voit et entend toute chose, l'envers du chant des oiseaux, le fil d'or de leur extase. Si tu prêtes l'oreille, si tu as l'ouïe fine, tu l'entends sourire au revers de la montagne, au tournant de la route, du sentier, tu entends son pas qui fait crisser la neige du silence, bruit plus léger qu'un pétale qui tombe et se pose pour un baiser sur la terre qui l'a nourri, grâce rendue, plus léger encore que le battement d'ailes d'un papillon, rêverie du ciel, la plus fragile.

Peinture peinte en rêve par un peintre à barbe blanche et fine, pointue, dont tu as rêvé la rencontre ; mais sa peinture est là, sur le mur de ton palais, fidèle image du monde, et comme ces taches de lichen ou de mousse qui décorent la paroi des grottes, des cavernes, la peuplant d'un jardin de dragons et de nuées.

Cette différence entre la peinture regardée et la peinture méditée, songée, rêvée, peut conduire à l'opposition de l'angle et de la courbe ; sans doute pourrait-on classer les peintres et les

distinguer selon leur préférence pour l'un ou l'autre ; mais l'éclair et l'onde plutôt se marient, dialoguent. Même chez Paul Cézanne, chez Picasso. Et la courbe chez Monet compte moins que le flou, la fluidité, le flot, l'évanescence du contour et son écho dans le reflet ; moins que le tremblement, léger. Je parlais du peintre chinois, taoïste ? Voici les noces du yin et du yang ; voici Monet. Le plus chinois de nos peintres.

Peut-être le grand art est-il dans l'alliance très subtile, nouvelle, personnelle, des principes qui sont les piliers du monde, piliers de roc et de vapeur, d'haleine.

Certains peintres – je pense à Dewasne – sont éminemment des maîtres de la surface ; mais ce que je connais de sa peinture est mural, décoratif, – même en ce que j'appellerais ses « carrosseries », et se déroule, solidement, dans l'espace, sur des murs, et parfois d'un étage à l'autre, serpent de couleurs, carrousel immobile : autre forme de profondeur de la peinture ; par sa disposition dans l'espace réel ; cette remarque vaut pour les plafonds, les coupoles, les voûtes, les parois parallèles des sanctuaires ; de même, pour les polyptyques... Je pense à Herbin : mais sa géométrie, enfantine, écolière, fait que sa peinture est d'un autre ordre, joue un autre jeu : pour moi, un plaisir d'enfance. – Mais ce n'est pas de la « modernité », du « moderne », que Dewasne, il me semble, cherche à être le peintre : plutôt du « neuf », un neuf qui serait intemporel, inaltérable. D'autres « modernités », je pense à Léger, en particulier, ont pris bientôt place dans le temps, l'histoire des styles, le cours et les métamorphoses du temps. Beaubourg, ses trompes, ses événements, sa clameur blanche de paquebot, la franchise de ses couleurs, ce bâtiment, ce transatlantique imaginaire, ses passerelles extérieures, est comme le mémorial d'un futurisme. Temps d'Yvaral et de Vasarely, pompe de Pompidou, navire amarré à une pauvre piazza, déclivité piteusement pavetée, dépression, peuplée de quelques saltimbanques et portraitistes petits même de près. – Quand la piazza de Sienne est un lieu céleste, un paradis ! – Mais cette merveille : les foules de jeunes gens attendant, de l'autre côté, leur tour pour emplir la bibliothèque et s'y instruire, savoir, découvrir, connaître,

transmettre. Fête cela, Niki ! Niki de Saint Phalle, par une danse bariolée, peinturlurée, de nourrices ballonnées, leur carnaval, et leurs tourbillons, leurs jets, leurs pipis, sur l'eau d'un bassin gai comme un pinson.

Chez Poliakov la différence et le jeu des surfaces, sur la toile, ne se distribue jamais en fond et en figure, forme.

Si tel était notre sujet, il faudrait parler de la perspective inversée, hiérarchique : chinoise, byzantine... Au fond de cela, ce simple et premier paradoxe : comment figurer des volumes sur une surface plane, comment suggérer le temps et le mouvement dans un agencement immobile. Les mille réponses données à ces défis, ces paradoxes, ces contradictions, sont la trame de « l'histoire de l'art » ; de ses techniques, d'une partie de ses techniques.

Parler de la surface en peinture est essayer de penser une chose confuse, complexe. En premier lieu, la surface s'oppose à la profondeur ; et, s'il s'agit de la chose représentée, « surface » équivaut alors à « premier plan », « avant-scène » : ce qui, au bord inférieur du tableau, est comme plus proche de nous, spectateur, que le « lointain », le là-bas. C'est par la « profondeur » de l'image, – souvent, un paysage, que nous sommes, fût-ce inconsciemment, portés à percevoir le « premier plan » comme l'équivalent d'une « surface ». Mais c'est la surface de la peinture elle-même qu'il faut considérer ; c'est en ce qu'elle est plane qu'il convient de penser sa « surface » (et sa superficie : son format ; du chevalet ou de la feuille à la chapelle Sixtine ; et la planéité de la peinture ne se confond pas avec le lisse : peuvent s'y incorporer le relief, naturel ou non ; les épaisseurs et les ornières de la matière qui couvre la surface du support ou de la première étendue de peinture, d'enduit.

Un relief peint, une sculpture peinte, appartiennent-ils à la *peinture* ? Le temple grec, la cathédrale au porche coloré, colorié, les Vierges romanes ou gothiques, peintes, les émaux, Dubuffet, Niki de Saint Phalle...

L'un des caractères de la peinture moderne, abstraite, est d'avoir conjoint surface du tableau et peinture : la formule,

célèbre, de Maurice Denis, sur le sujet et sur l'essence de la peinture, le dit à la perfection. Là se trouve l'une des origines de l'abstraction. Paradoxe : c'est dans la surface, sa matière, sa composition, la trace d'un geste, que se jouera la profondeur de la peinture. La peinture est palette concertée, inspirée. « Le principal sujet, écrit Bonnard, c'est sa surface, qui a sa couleur, ses lois, par-dessus les objets. »

Il est au moins deux formes de la « surface » quand il s'agit de peinture, et de peinture moderne : celle qui ne fait qu'un avec le plan du support ; celle qui, visible, – on aimerait dire : « tactile », recouvre ce plan, jusqu'à l'abolir : Mondrian, – Leroy. Deux esthétiques se distinguent en cela, deux appréhensions de l'art, de la peinture. La matière, son relief, son animation, sa profondeur, jouent ici leur rôle. D'un côté, la dévotion, ascétique, au lisse, voire au lissé, au dénuement ; une peinture qu'on dirait « cistercienne », janséniste. De l'autre, une peinture comme charnelle, plus charnelle, où la lumière s'accomplit par la matière, son émulsion, s'y incarne ; et par la présence du geste, de la main, le temps présent et la présence d'un homme, dont voici la trace du pas, l'empreinte.

Avec la migration de la peinture vers la surface naît la peinture abstraite, cette musique. La peinture pure. – Dewasne parlait de « peinture plane ». – C'est la surface de la peinture qui est alors sa profondeur. Cette profondeur n'est pas sur la toile, dans la toile, mais dans la peinture, si cette peinture nous est intérieure.

Longtemps on ne vit en Bonnard que le dernier Impressionniste, un retardataire ; on reconnaît l'un des premiers « abstraits », tel qu'il ne se concevait pas. Il est possible que Rothko lui doive quelque chose. Avec Monet, Bonnard est un des premiers peintres de la « peinture pure » ; une peinture qui soit à elle-même son premier ou son seul sujet, son motif – mais ouvert à autre chose, au-delà. « Par hygiène, dit Bonnard, fuir le motif amusant, pittoresque, convenu. »

Tel est pour nous Bonnard : non le bonheur, le seul bonheur, des jardins et des salles à manger paisibles, des fraîcheurs de la salle de bain, mais la joie de la peinture. Cela s'est accompli dans la solitude, la modestie, l'humilité, œuvre d'un homme, d'un peintre, qui ne voulait rien que d'être lui-même. – « Rien d'autre que d'être soi-même » ! J'ai écrit ces mots sans y penser. Je les entends : parole de diamant, vérité. Il n'est pas d'autre chemin, sauf à se perdre. Chemin vers soi, chemin vers Dieu.

Je parlais du proche et du lointain, de la surface et de la profondeur : *Guernica* s'offre comme le noir et le blanc, le gris, d'un journal, déployé, cassé, il est en premier lieu un jeu d'angles et de corps dentelés, cisailés, – cette ampoule, cette lumière électrique, immobile et qui vacille, sous le souffle et le bruit des bombes, cette auréole dans le cauchemar, la nuit de sang, de plâtre qui s'effondre. De toit que la mort arrache. Cette maison n'est plus qu'un mur.

Cette peinture est comme un « rideau de scène » – la scène atroce de l'Histoire. Elle est – par le génie du mouvement ? – une scène, un espace, comme si l'horizon se trouvait jeté dans le lieu même du massacre, de l'agonie, et crucifié au mur, blanc et noir. Ce n'est pas le champ de la guerre d'Espagne, et notre temps, qui se trouve, de profil, fixé devant nos yeux, face à nous, c'est l'homme, en son humanité, son inhumanité, l'énigme de sa misère et de son crime.

L'homme, et le cheval, le taureau. La lumière qui est une scie qui nous amputerait. Goya, ses fusillés, la lanterne, posée au sol, pour qu'on tire à bon escient, sans gaspiller les balles. L'orgue horizontal des fusils, l'enfer, cet homme bras levés en croix, dans la nuit. Et cette lanterne nous montre son visage, son cri. La lanterne, la lumière posée au sol, pour toujours témoigne, porte témoignage.

On pourrait énumérer en art, en peinture, d'autres oppositions, fertiles : le fini et l'inachevé ; le contour et le *sfumato*, le solaire et le nocturne... Toutes, dans une même œuvre, peuvent se mêler, se composer ; orchestre, polyphonie.

Mais il en est une que j'ai éprouvée, connue, à la faveur d'une grande exposition de Rembrandt, à Amsterdam, dans ma jeunesse, et qui m'a *retourné*. Peindre est le plus souvent poser de la couleur sur une surface ; et la manière de le faire est variée. Devant Rembrandt, j'ai eu le sentiment que la peinture traversait la toile, pour apparaître. La peinture *émanait*. Elle rayonnait. Elle transparaisait. Sur le moment, et longtemps ensuite, je n'ai pas pensé que le « modèle » d'une telle peinture était le voile de Véronique. Peindre le visage du Christ comme s'il se reflétait dans un miroir ? Non. Il faut que le visage du Christ s'imprime sur un linge, dans un linge, l'imprègne, avec toute sa douleur, son mystère, le mystère d'un Dieu torturé, par ses enfants, ses frères. Linge posé sur le visage du pauvre homme divin par les mains d'une femme, comme le prêtre élève le calice ; telle est, Véronique : la vraie image, l'image vraie, de celui que ton cœur connaît, qui connaît ton cœur. Le sang peint la blessure en traversant le pansement, en l'imprégnant.

Peinture non peinte par main d'homme.

Comment le peintre peut-il peindre en sorte que sa peinture soit émanation de sa vie ? Ce peintre est Rembrandt, Redon, Chagall... Il est souvent un peintre de l'« imaginaire ». Mais c'est ici, dans le sentiment de cette peinture qui naît et nous parvient de l'autre côté de la toile, comme chez Georges de La Tour le rose de la bougie à travers la main de l'enfant, qu'il faut parler d'« intériorité ». Cela doit venir comme par miracle. Le peintre qui voudrait peindre ainsi, sans la grâce, par le seul vouloir, n'arriverait à rien. L'essentiel, toujours, est *donné* ; au travailleur, au laborieux, au serviteur, à l'humilité. Celui qui reçoit le don et le transmet ne sait rien, presque jamais, du don reçu. Le dedans s'ouvre en nous comme le soleil se lève et se dissipe notre sommeil. On dit beaucoup – sans y penser – lorsqu'on dit qu'un jeune artiste est *doué*.

Peinture comme embaume la fleur, le jardin.

Calices, corolles, pétales, leur essence, au-delà de la joie des yeux, est dans cet impalpable, cette ivresse, cette couleur invisible du monde, cette âme, qui se mêle à notre âme, cette musique silencieuse, que nous respirons. Peindre comme l’oiseau chante ? Peindre comme embaume le jardin, ce paradis. Tu te voues à la beauté de la toile, à sa perfection, mais ce n’est rien, tant que d’elle ne sourd, n’émane, ce parfum, offert au souffle. Goûter le fruit est le détruire ; le parfum s’évapore intact ; il se hume, se respire, comme on regarde, comme par la peinture le peintre rencontre la beauté, l’accueille.

La peinture de Bonnard, comme celle de Rembrandt, semble-t-elle sourdre de derrière l’apparence et la surface de la toile ? Je sens naître la peinture de la peinture, la couleur visible de celle qu’elle voile ; de même que l’arbre pousse, que la couleur du fruit mûr ensevelit la couleur du fruit vert ; comme disparut celle de la fleur initiale. « Et les fruits passeront la promesse des fleurs. » C’est en ce sens que Bonnard travaille derrière l’œuvre qui apparaît. Mais n’est-il pas cette couleur, travaillée, donnée, qui sera le corps de sa peinture ? Il est au sein de la peinture, de la couleur, comme le rêveur au sein de son rêve, qui s’écoule de lui comme la source. *Au sein* de l’œuvre.

Bonnard souhaitait que devant l’œuvre on sente qu’il y avait un artiste ; qu’on ait conscience que s’était tenu là et se tenait un peintre. Il l’écrit dans un agenda. Lui-même, parfois, presque invisible, apparaît dans l’embrasure ou l’entrebâillement d’une porte comme dans le cadre d’un miroir.

« Le peintre fut là »... Écrivant ces mots, je pense à l’attestation de la présence de Van Eyck par l’inscription qu’il trace, calligraphie, *Johannes de eyck fuit hic. 1434* ; s’il l’a tracée de sa main sur la peinture, ou dans la peinture, dite des « époux Arnolfini », entre lustre et miroir, sur le mur du fond, ou dans un espace mental, pictural, imaginaire, abstrait ; non seulement comme l’artiste signe son ouvrage, mais de même que nous

apposons notre signature sur un registre de mariage, un acte ou un certificat de baptême ou de naissance. L'encre n'est jamais plus analogue au sang qu'en cette attestation ; ni la lettre identique à l'esprit.

Le peintre, ici, est témoin de l'œuvre dont il est l'ouvrier.

Je pense également, dans un poème de Lanza del Vasto, *Le Soliloque d'Uccello*, à ce vers, ce cri, trouant la toile du récit, ou s'y brodant : « Eh, bonnes gens, n'oubliez pas : Je suis ! » Un appel, un rappel, un réveil, un « Je suis » destiné à chacun, lancé à chaque passant distrait, somnambule ; vers, isolé sur la page, en quoi je vois la pointe, le germe, le diamant de l'enseignement de Lanza : « Qui suis-je ? Et qu'est-ce qu'être ? » Cette incision illuminatrice qu'il fit en moi, jadis.

Je pense aux mots de Rimbaud, comme jetés d'un jet, d'un trait, presque un post-scriptum, au bas d'un poème, qui ne sont pas un vers ; en italique : cursif, intime, quand le reste est en romain : « *Ce n'est rien : j'y suis ; j'y suis toujours.* »

Cette trouée dans l'étoffe du chant ou de la fiction, cet instant où l'acteur, le personnage, encore sur la scène, pourtant, parle en personne – mais n'est-il pas, encore, voilé du rêve ou de l'ombre qu'est la représentation ? Est-il déjà devant nous pure présence, lui-même, revenu à lui ? – ; cette tombée ou levée du masque est l'un des articles de la dramaturgie de Brecht : je me rappelle Jean Vilar à la dernière scène de *La résistible ascension d'Arturo Ui* ; au T.N.P., pendant la guerre d'Algérie ; non plus acteur, à l'avant-scène, mais citoyen, militant. Fin de l'hypnose, réveil. Fin des vacances du réel. L'homme est politique. Il ne faut pas que le théâtre soit un opium pour le peuple ; il doit en être le contraire.

Ce jeu, au théâtre, dans l'œuvre théâtrale, entre le songe et la vie réelle, entre la puissance opiacée de l'illusion et les larmes vraies, le rire de bon cœur, entre la fable et la morale de la fable, est, du reste, fût-il latent, plus ancien que la « démystification », la « distanciation », brechtienne. Aussi ancien que « le théâtre dans le théâtre » : miroir reflétant un miroir, mise en abyme... À

la fin, Prospéro brise sa baguette, renonce à la magie dont il était maître, aux nuées, dont il fut peintre et dramaturge, et qui ne sont que les châteaux errants et impalpables du vent, son corps de ballet ; et se désenvoûtent les spectateurs. À l'aube, au chant du coq, clairon d'or, les spectres s'évaporent. Pirandello... Peut-être même est-ce là une des raisons essentielles de penser que la vie est analogue au théâtre : « *All the world's a stage* ». Il arrive au personnage de le dire, sur la scène ; comme un dormeur dirait qu'il dort, comme s'il parlait d'un autre, d'un autre lui-même ; parlait à sa place ; est-ce lui seul qui parle, lui, l'acteur, ombre chinoise, pourtant réelle, ou, à travers lui, l'auteur ? Qui est là, invisible, tel que Bonnard souhaitait que le peintre ne fût absent de son œuvre, de sa peinture, qu'en apparence ?

L'exercice du théâtre peut enseigner au comédien comme au spectateur, par réflexion, distance prise, à sortir de la comédie qu'il joue dans le monde, à contredire la pente naturelle qui nous fait jouer un personnage, nous prendre pour lui, tel qu'il apparaît aux yeux d'autrui ; à lâcher ou à rompre le fil de « la marionnette », selon le mot de Valéry, il me semble ; et à prendre conscience de la personne, du mystère de la personne, notre essence ; presque toujours oubliée des dormeurs que nous sommes : « Eh, bonnes gens, n'oubliez pas : Je suis ! »

Quand Bosch représente un Escamoteur, cependant qu'un compère, un comparse, le nez en l'air, pour y égarer le regard de ceux qui l'entourent, coupe le cordon de la bourse d'un badaud, gobe-mouches, fasciné par le coup et l'art du bonneteau, sur la table de l'artiste de la poudre aux yeux, abracadabra, perlimpinpin, passez muscade, cette piperie double nous amuse, nous admirons le talent du peintre, autre escamoteur. La peinture de l'âme distraite, escamotée, est un miroir : elle nous montre, à nous-même, – nous-même pris au jeu, englué ; nous recevons et tenons cette image, ce conseil, cet avertissement, pour un tableau, admirable. Satan, un satanet de foire, un diabolotin de kermesse, plus vif qu'un goblin, jongle avec les gobelets. Ce tableau, ce panneau, cette scène de genre, est un sermon voilé sur le prince de ce monde, ses pièges, ses artifices. Nous n'avions

d'attention que pour une mouche qui se posait sur le nez du prédicateur.

Que signifie, chez Van Eyck, et qui désigne-t-elle, au juste, cette inscription, monumentale, centrale, en majesté ? Broderie, sur l'étoffe absente, aérienne, d'une bannière ; dentelle, de Bruges ; écriture dans l'air, telle une parole visible. S'il s'agit de la signature du peintre, n'est-elle pas indiscreète, presque intrusive, inconvenante, dans la chambre des époux ?

Une signature ne serait pas là à sa place. Faut-il penser que le double portrait n'est pas celui du couple Arnolfini, comme on l'a cru, mais celui du peintre et de sa femme, une manière de serment matrimonial ? Ce ventre gonflé de la jeune femme, jeune mariée, est-ce affaire de style, est-ce anticipation du fruit ? Pourquoi le seul nom de l'époux ? On attendrait, comme sur l'écorce d'un arbre, scellées par un cœur, des initiales entrelacées. Certains, s'appuyant sur telle représentation analogue, supposent que le « Jean » de l'inscription désigne l'enfant à naître, un fils, et que ce tableau lui est dédié, consacré... On ne sait si le fils des Van Eyck fut baptisé du prénom de son père, d'un aïeul, d'un autre prénom. – Le fils ? L'enfant peut être une fille. Eût-il fallu effacer l'inscription, la recouvrir d'une couche de peinture qui la confonde au mur de la chambre, la modifier, au prix d'altérer la calligraphie ?

Dans une peinture, un texte, une citation, un titre, souvent en éclaire le sens, oriente notre « lecture » de l'image ; ou nous leurre, parfois à dessein ; nous déconcerte ; et il arrive que nous accordions plus d'importance à l'écrit qu'à l'image, qui en devient le prétexte, un exemple grammatical : « Ceci n'est pas une pipe » ; tel mot pouvant être absurde ou à double ou triple entente : *Hic* pouvant dire « celui-ci » ou « ici »... L'écrit nous rend ici perplexe. Il nous instruit au moins sur la difficulté d'entendre une image, par essence muette ; de convertir la parataxe en syntaxe, la juxtaposition en propos logique : les mots se suivent et leur chaîne, leur enchaînement, proposent un sens ; l'interprétation du texte a peu de part dans cette linéarité ; elle commence véritablement dans ce qui peut nous apparaître

comme le volume du texte, ses connexions internes, ses arrière-plans, ses sous-entendus. Dans l'image, la relation significative des termes, des éléments, doit d'abord être établie, supposée ; le plus visible, le point central, n'est pas toujours le terme le plus riche de sens : un détail infime, presque rien, peut être le ressort secret du secrétaire. Par quelle méthode le découvrir ?

De notre pari, de notre hypothèse, de l'interprétation que nous ferons des mots tracés ou surgis sur le mur, comme ceux qu'interpréta le prophète, quel que soit le parti que nous prendrons, il faut revoir et interroger la signification que nous donnons à quelques détails : ainsi, les socques, comme négligemment abandonnées sur le sol ; faut-il y voir un rappel de Moïse déchaussé devant le Buisson ardent : « La terre que tu foules est sacrée » ? ; le vêtement fastueux de la femme, le vêtement sobre de l'homme, – mais ce chapeau, ce chapeau ! ; la main gauche de l'homme, non la droite, donnée peut-être en signe d'union morganatique, à la femme (j'en doute) ; le geste de l'homme, solennel, hiératique, serment, bénédiction ; la couleur du vêtement et du rideau, si elle est symbolique ; le cierge allumé en plein jour, peut-être symbole du Christ, lumière éternelle ; le chien, au premier plan, comme celui des *Ménines*, – mais n'ayant sans doute pas le même sens : ici ; la fidélité ? ; le mobilier, plus convenable aux nécessités d'un accouchement qu'à un mariage ; une statuette de Marguerite, patronne des parturientes, mais aussi – par son saint nom – de la femme du peintre ; Marguerite, « perle », dans l'Évangile : une image, dans une peinture, parfois doit se lire, ou plutôt s'entendre, autant que se voir ; les deux lumières : celle du jour et du dehors, celle du cierge ; les fruits, qu'il faut identifier avant d'en saisir le sens moral ; et le miroir... Sur ces points, sans doute sur quelques autres, de Panofsky à Bertrand s'entassent les hypothèses. Prolixe silence d'une image.

Que l'on supprime le miroir, le tableau perd en force, en équilibre, en axialité, en profondeur : sa première fonction peut être picturale. Ce miroir, en forme de roue, est un bel objet : fonction ornementale, signe d'un certain luxe des propriétaires. Mais, en peinture, l'image du miroir est d'ordre symbolique et

peut signifier la vanité, la complaisance à soi-même, le péché, la connaissance et la réflexion, la connaissance de soi, la spéculation philosophique, la sagesse : « Connais-toi toi-même ».

Pour le peintre, le miroir est un moyen de se prendre pour modèle, de s'observer, de s'examiner, de se voir en proie au temps, au vieillissement. À certain moment de l'histoire de la peinture, il lui permettra de juger de l'achèvement et de la beauté de son tableau ; comme une peinture placée le haut en bas, renversée, manifeste l'équilibre ou le déséquilibre de la composition ; – ou, encore, le miroir permet de mesurer le degré de fidélité de l'image peinte à la réalité ; idéal de Van Eyck.

De même que la *camera oscura*, ou la « mise au carreau », le miroir est un outil du peintre.

Mais il inverse notre vision des choses ; il suffit, pour le constater, de poser devant lui un livre : le titre apparaît comme, de l'intérieur d'une boutique ou d'un café, un nom lisible par le passant ; ou comme une page de Léonard, écrite comme s'il s'agissait d'une empreinte, sur un buvard, et dont un miroir donne la clef, le chiffre ; et telle qu'un lecteur, une ombre, derrière une vitre, nous le traduirait sans effort : page écrite par transparence, pour ce lecteur qui nous est invisible ; message magique, parole pour les morts ou les esprits : car cette ruse, hermétisme faussement hermétique, ne déconcerte longtemps ni ne déroute l'indiscret ; ou, encore, analogue à la plaque ou la planche qui sera matrice de l'estampe... Par l'inversion, l'envers pris pour l'endroit, l'avant pour le revers, le bas pour le haut, l'insensé pour le sens, en somme : le faux pour le vrai et le vrai pour le faux, le miroir peut être dit : « dia-bolique ». Ou, par le renversement : « divin » : si par la réflexion qu'il fait naître il nous conduit à penser que l'ici-bas est ombre de l'au-delà ; le temporel, écho de l'éternel. Ainsi se relie les ombres de la Caverne et l'affirmation de saint Paul : « Nous ne connaissons qu'en énigme – *obscurément, mystérieusement* – et comme dans un miroir ».

Dans le miroir de la chambre, le couple, de dos, se reflète, et le peintre y apparaît de face : *fuit hic* ; il n'est pas en train de peindre ; faut-il entendre qu'il est dans un « autre temps », l'ouvrage achevé, et que voici ? Si l'œuvre était « moderne », on pourrait se divertir à croire que le tableau, réel, pourtant, est le projet qui se forme dans l'esprit du peintre, qu'il contemple et compose en pensée, et qui n'est pour l'instant qu'une peinture imaginaire. Mais l'absence de pinceau entre les mains du peintre n'a-t-elle pas pour fonction, discrète, de figurer la présence du temps, la durée, dans cet espace immobile et clos ? Allusion au temps qui est manifeste, mais voilée, par l'inscription tracée au fond de la pièce en un espace immatériel : le *hic* s'oppose au *fuit* : le temps, et l'espace.

Quelqu'un est à côté du peintre. J'aime penser que c'est celui qui regarde l'œuvre : nous-mêmes, moi-même, ceux qui s'arrêteront devant cette peinture pourtant chose intime, personnelle. Dans le tableau, dans la chambre « réelle », ce qui n'est qu'une ligne mince qui figure la fenêtre, et une étroite vue de ce qu'on aperçoit de la rue, se voit mieux, ici, montré avec plus de largesse, grâce au recul et à la distance du peintre qui se tient comme en deçà de l'ouverture d'une porte, et s'il prenait congé, ou comme s'il avait, déjà, pris congé ; ayant écrit son nom, et la date, au passé : ce moment fut présent ; reste, à présent, son image, en ce miroir : la peinture, qui ne s'écoule pas d'image en image, comme le ciel mouvant reflété par le fleuve, le ruisseau... Le mouvement, la dimension du temps, est un défi que rencontre l'image ; mais, de ce défi, l'image fait quelque chose qui est de l'ordre de son essence : l'accomplissement de l'immobile, la vertu d'immobilité, l'élévation de l'éphémère et du passager à l'intemporel. L'un des secrets de la peinture est le sens de l'immobile, par la grâce de la forme, alors même qu'elle tend à figurer le mouvement. Par l'immobilité, la peinture s'unit au temps et fait qu'il dialogue avec ce qui est au-delà de lui, et qu'on ne peut autrement nommer que l'éternel, ou l'intemporel.

L'image peinte n'est pas la saisie naturelle de la réalité, elle dépend du point de vue choisi pour la configurer ; ce point de vue, ce parti pris, cette décision, nous n'y pensons pas ; nous n'y

pensons guère, sauf lorsque par le déplacement qu'opère un miroir, à cette fin disposé, ou par une anamorphose telle que celle des *Ambassadeurs*, le peintre nous y invite, nous y contraint. Alors l'art témoigne-t-il de sa présence ; même s'il se voue à la réalité des apparences, prenant comme exemple et maître le miroir, peinture sans peintre ; portraitiste de Narcisse dont nous ne saurons jamais si, dans la contemplation de lui-même, son immersion en son néant, il entend ou non l'amour et la plainte d'Écho, cette présence d'un autre, d'une autre, qui le sauverait de lui-même... Ce chant, cette voix, dont seul un musicien peut être le peintre.

J'imagine une peinture d'Écho, son portrait en larmes, en larmes qui se mêlent au ruisseau où se mire Narcisse, un portrait d'Écho dont la peinture seule, par ses harmonies, serait la représentation. Écho est l'ange de Narcisse. Cet ange souffre d'une autre manière de ce dont celui qu'elle aime ne souffre peut-être pas. Il souffre de rester sans réponse, son appel se changeant en paroles de vent, en bruit de ramures. Chacun aurait pu sauver l'autre. Nous attachons plus d'attention à Narcisse qu'à Écho, qui serait à peine l'ombre de celui qui sur l'eau se penche ; le drame d'Écho n'est pas moins déchirant ; mais c'est le drame du couple, sa déchirure, qu'il nous faut vivre ; non seulement ces deux parts de nous-même, le regard, l'ouïe, l'image, la parole ; mais le mythe de l'être et masculin et féminin ; l'androgyne originel.

Dans les contes, un miroir parfois nous parle. Nageur, dormeur, l'Orphée de Cocteau plonge et traverse un lac de mercure. La vie et la mort se retournent comme un gant.

Exercice : « Que se passerait-il, que verrions-nous, si le tableau, réel, de Van Eyck représentait, reflété dans un miroir, à notre insu, le tableau que nous connaissons ? Que refléterait le miroir auquel le couple tourne le dos ? L'inscription, écrite de façon ordinaire, serait-elle postérieure à la figuration de la chambre et des personnages ? Devrait-elle être inversée ? » Cet exercice peut s'effectuer en peinture ou en pensée. – Et ainsi, au terme de notre réflexion sur le tableau de Van Eyck, se découvre une autre fonction du miroir, en peinture ; nous soustraire au face

à face, au profil, à l'opacité, montrer l'ensemble et le volume d'un corps, la face et le revers, l'envers. Le regard contourne l'image peinte comme il peut le faire, en réalité, d'une statue, d'une sculpture. Vénus, vue de dos, nous offre son visage en se mirant ; notre regard la possède presque entière ; nous la regardons se regarder, se mirer, s'admirer : allégorie du regard. Le miroir où s'encadre le visage est comme un tableau, un « tableau dans le tableau » ; l'œuvre est la représentation, non seulement d'une femme, d'une déesse, la merveille d'un corps, mais la mise en scène, tacite, du désir. Il arrive que la jeune femme ne se regarde pas dans le miroir, comme il semble, mais nous voit l'observer : miroir est piège ; celle qui nous tourne le dos, qui nous enchante, nous regarde et nous voit de face.

Toute peinture est un miroir : nous croyons la regarder, elle nous révèle.

Ce qui choqua les visiteurs des Salons n'est pas que l'*Olympia* fût nue, mais qu'elle soit plus charnelle que les nymphes lisses d'un Bouguereau ; plus charnelle : parce que la peinture elle-même était plus charnelle, plus sensuelle, sensible, que celle des peintres académiques ; c'est que la femme regardait ces messieurs, yeux dans les yeux, les dénudait.

L'image affronte deux défis : immobile, – représenter ou suggérer le mouvement, le temps, l'instant ; plane, – le volume ; le miroir, dans l'image, peut relever à la fois ce double défi.

La peinture de Van Eyck, comme celle de Vénus reflétée, signifie le désir qui meut le peintre ; de même que l'absence préfigurée, ou la mort, d'un berger, meut la main de celle qui l'aime, et lui fait presser le fusain ou le charbon sur le mur ou la paroi de la demeure – ... cette peinture, quel que soit l'intérêt du sujet évident (ce couple), nous pouvons la recevoir comme un éloge et une célébration, en acte, du miroir. Non du miroir matériel, ou magique : du miroir spirituel ; de même qu'ici le cierge, ce n'est pas afin d'éclairer la pièce, qu'il brûle, qu'il est allumé, il fait grand jour, mais pour dire la lumière, la Lumière.

Comme nous avons médité sur le miroir, nous pourrions méditer sur le cierge, pascal, sur la lumière qui luit dans les

ténèbres, sur la lumière qui éclaire chaque homme qui vient en ce monde ; méditer sur le dialogue, le face à face du miroir et de la flamme ; sur le cierge qui se consume, comme nous nous consumons, cependant que la Lumière demeure. – Crâne, flamme de la bougie, miroir, solitude avec soi-même... Madeleine, pensive, se souvenant du Christ, dont elle baigna de sa chevelure et de ses pleurs les pieds, et dont le sang du Crucifié rougit les cheveux, la bouche, le front, le visage, comme l'eau d'un baptême, Madeleine, se souvenant de sa vie perdue et sauvée, Madeleine, au plus intime d'elle-même, dans la grotte nocturne, sa retraite, son ermitage, son sépulcre.

Georges de La Tour.

Quel plus haut peintre ? Même Rembrandt...

Le miroir, encore. Il nous permet de considérer le monde en sa rotondité, sa sphéricité ; il défie le cadre, la limite ; et parfois, convexe, surface courbe, sphère, nous voyons en lui le monde à peu près comme nous le voyons naturellement ; nous le voyons devenu perle ; tandis que la construction de l'image selon la perspective curviligne, courbe, n'est que d'ordre logique, et déforme l'image dont, pourtant, l'artiste cherchait à représenter la réalité, se soustrayant à la géométrie des lignes droites et convergentes. L'illusion vaut ici mieux que la science pour donner l'impression du naturel ; l'architecte grec infléchissait les lignes du temple, corrigeant l'effet de l'éloignement, pour que de tel point de vue elles paraissent droites, parallèles, horizontales, tout au long de l'édifice ; opposant l'illusion, l'artifice, à l'illusion. On trouverait chez Cocteau bien des variations sur cette esthétique, cette morale : « Je suis un mensonge qui dit toujours la vérité. » L'art véritable parle ainsi. Le mensonge de l'art, la fiction, l'imaginaire, n'est pas un mensonge moral ; ce n'est pas un mensonge. – J'écris cela pour un novice.

Le génie, qui passe inaperçu, est d'allier, dans une seule image, la représentation docile à la perspective euclidienne, albertienne, fût-elle à plusieurs foyers, et la perspective « convexe » d'un miroir... Je ne parlerai pas ici du cubisme qui, selon Francastel, avait pour fin, pour dessein, raison, de montrer

en une même figure, conjoints, chimère véridique, quelques aspects de cette figure ; une composition, comme onirique, de ses facettes ; niant les obstructions du visible ; et qui, en même temps, se fondait sur une volonté de rompre avec la représentation classique ; mais il y a bien longtemps que je n'ai relu Francastel. – Le cubisme serait ainsi une façon de concilier le plan du tableau, ses deux dimensions, et le volume de l'objet extérieur ; et, dans l'unité de l'œuvre peinte, la pluralité des aspects et des faces de l'objet ; jusqu'aux invisibles ; mais cette espèce de réalisme, mental, change, en un premier temps, la représentation en une chose déraisonnable, onirique, et, s'il s'agit de la figure humaine, du visage, monstrueuse. En bien des points, la représentation est liée au sacré. La « défiguration » est bientôt de l'ordre du blasphème,

Le cubisme ne porte que d'une façon mineure sur la représentation ; la rupture ou l'écart avec la représentation la plus commune ne procède pas en lui d'une intention, d'un projet ; ils sont la conséquence d'une autre révolution : la naissance de la peinture non-figurative, abstraite, – « musicale ». Une peinture dont le « sujet » soit la peinture elle-même ; du moins, le sujet majeur. L'abstraction serait en somme « la vérité » du cubisme. Mais la peinture abstraite n'était-elle pas aussi, au-delà de l'amour du plein-air, du peint sur le vif, de l'allégresse et de la vivacité de la couleur, « la vérité » de l'Impressionnisme ? L'art abstrait fut en lui-même un accomplissement ; peut-être, au plus haut de l'abstraction, Rothko (est-il « abstrait » ?) ; terre et ciel, horizon, paysage visible et paysage en nous. Et cet accomplissement nous a conduits à voir, à goûter, dans la peinture figurative, narrative, ce qui était devenu l'essence manifeste de la peinture abstraite. La peinture éclaire la peinture.

Le cubisme, pour Picasso, chez Braque, mène à tout autre chose.

Plus tard, dans l'œuvre de Picasso, le miroir joue un rôle différent, ou reprend une fonction ancienne.

Je pense, dans *La guerre de Troie n'aura pas lieu*, à cet homme égorgeant son ennemi, penché sur lui, agenouillé sur son

torse, se voyant, en ce visage, lui-même égorgé, tel Narcisse au miroir de l'eau et qui se verrait mourir.

Picasso a-t-il peint Thésée tuant le Minotaure qui lui ressemble soudain comme un jumeau ?

Tout homme te ressemble comme un frère, il est toi-même, il est à lui-même ce qu'à toi-même tu es ; vous êtes le miroir et la réalité de Dieu. La haine est meurtrière. Haïr te donne la mort. Tu le sais, fût-ce au fond de toi. Est-ce par désir de mourir, que tu haïs ?

Le miroir chez Van Eyck est spirituel.

Les images peintes sur le bois qui l'encercle sont les scènes de la Passion. « Regarde-toi et connais-toi au miroir de la vie du Christ, de sa souffrance et de sa mort, de sa résurrection. C'est pour toi, c'est pour vous, que Dieu s'est fait homme. »

Vélasquez, chargé des collections royales, n'a pu manquer de voir le tableau de Van Eyck et *Les Ménines* peut en être l'écho.

A l'arrière-plan, au lointain, le roi et la reine, en buste, se reflètent dans un miroir, parmi les tableaux encadrés et accrochés au mur ; le miroir : qui serait un « tableau vrai », une peinture naturelle ; cependant que descendant, ou plutôt montant, quelques marches d'un escalier qu'une porte ouverte éclaire, d'une lumière vive, et dont il tient la poignée, un gentilhomme, dans l'encadrement de la porte qui le constitue en une sorte de portrait, autre tableau dans le tableau, tourné de profil ou de trois-quarts vers nous, voyant de dos, et comme de quelque coulisse, les jeunes filles et leur entourage, – un gentilhomme, un courtisan, regarde sans doute le couple royal, dont nous ne voyons dans le miroir du fond que le reflet dans une pénombre avivée de rouge, – une draperie : ce miroir est un peintre ! Mais il se peut que ce rouge, qui anime le fond, et tout le tableau, soit le souvenir ou la trace d'un rideau rouge qui, dans un premier état de l'œuvre, tenait la place, inadvenus encore, du

peintre et du chevalet ; comme survint après la mort du peintre, sur sa poitrine, son cœur, et peut-être apposée de la main du roi, la haute et belle croix rouge, l'épée, mystique et guerrière, de l'Ordre de Saint-Jacques, signe de la faveur royale, honneur récompensant l'artiste, grandeur d'Espagne ; – et, par ce rouge, point vif, cœur du tableau : note *picturale*.

Le peintre se figurant à la place du rideau, comme si le rideau, maintenant imaginaire, se levait sur ce personnage, le dramaturge : passant des coulisses à la scène, l'avant-scène, au point de nous apparaître cet homme debout, tel un autoportrait du peintre, discret, latéral, marginal, mais constituant cette présence en figure majeure, et manifestant le « vrai sujet » de cette peinture. Vigny évoquant ses aïeux : « Si j'écris leur histoire, ils descendront de moi. »

Le temps est venu où le peintre cesse d'être artisan et devient artiste, le temps vient où l'artiste est plus glorieux que ses héros. Cette peinture, l'un des « phares » de la peinture de l'Occident, et que la tradition a désignée par « Les Ménines », qui ne sont que des suivantes, est pour nous un Vélasquez. Rares ceux qui devant son chef-d'œuvre, devant cette œuvre de Vélasquez, sauraient nommer le roi et la reine, au loin, dans un miroir. Les gisants royaux des cathédrales sont plus présents que ces ombres floues.

Si nous étions assez près des personnages qui voient le roi et la reine hors champ, nous verrions leur image, reflétée par les yeux royaux, analogue à celle qui s'encadre dans le miroir. Ce miroir est le regard de la peinture. Il fait de ce tableau la représentation du plaisir et de l'art de voir.

Au premier plan, face à nous, proches de nous, l'Infante et ses demoiselles, leurs robes volumineuses, à panier, leur vertugadin, leur tournure, une gouvernante, chaperon, quelque haut serviteur, une naine, un nain au visage de fille, un gros chien, morose, un dogue, meuble vivant, sur son dos la naine pose le pied ; pour qu'il se lève et se redresse, se déride ? Ou parce qu'il est de la nature humaine que le dernier venu cherche plus faible et soumis que lui, et se plaît à le tourmenter, le

dominer, le soumettre : le chien est le nain du nain ; allégorie du pouvoir. Par ce trait, cette anecdote, ce détail picaresque, le peintre aurait-il voulu donner à la scène un accent familier, contredire l'aspect solennel de la représentation, pimenter d'une facétie la leçon de règne et de maintien ? Peut-être dire qu'il n'est en rien ce chien docile ?

Les demoiselles de compagnie ne semblent occupées que de l'Infante, majestueuse, déjà, de face, en pleine lumière, blonde comme une petite-fille d'Apollon. L'une des nobles suivantes s'incline, l'autre, en une révérence, tend à sa maîtresse un plateau garni. Sommes-nous devant le portrait de l'Infante, vrai sujet du tableau, petite fille modèle que ses parents observent, tandis qu'elle pose, sans paraître poser ; ou cette enfant, pourtant vêtue avec faste, n'est-elle que le témoin et la spectatrice de la séance de pose de ses parents, pour les désennuyer un peu, et qui, un jour, au miroir de sa mémoire, ne seront plus qu'une ombre, des voix qui se sont tues ? Posent-ils devant le peintre ou devant l'Infante, exemplaires ?

Mais ce portrait du roi et de la reine, il semble que jamais Vélasquez ne l'ait peint. Il ne serait que le souvenir d'un projet.

Buée, que la vie ! Nuée, s'effilochant au vent, l'histoire !

Hamlet entre les mains du fossoyeur voit le crâne glaiseux de son ami, le fou, le bouffon, le rieur, qui, de ses yeux qui ne sont qu'orbites, le regarde vivre, au bord de la tombe. Il baise ses lèvres d'os, les dents qui se descellent... L'infante, c'est comme par surprise, ricochet, qu'elle devient le sujet du tableau dont ses parents sont le modèle invisible ; visibles par reflet. Spectres.

Et les pensées de ceux qui sont là, sur la toile, les pensées du roi et de la reine ? Un musicien en composerait une musique ; un dramaturge, un poète : un dialogue, une rumeur. Le grand art du peintre est de peindre ce qui ne peut se voir : le temps, l'invisible, le revers de l'ombre, l'ombre de l'ombre. Toujours il se peint lui-même en ce qu'il représente, toute peinture est son miroir. Le miroir de soi.

Plateau garni de friandises et tendu à la petite fille comme fut l'empire acquis et conquis, puis renoncé, par Charles Quint : qui voulut assister à sa messe funèbre, pèlerin de l'éternel. « Sur mon empire, jamais », disait-il, « le soleil ne se couche » ; le soleil tourne encore et toujours sa meule, porte sa gerbe de feu, son faix de lumière ; l'empire s'est défait, comme mourra ce chien. De quel empire, de quel royaume qui n'est pas de ce monde, – terre de vermine ou séjour de Dieu, petite fille, Infante, ton aïeul te regarde-t-il ?

La scène représente l'atelier permanent ou provisoire du peintre qui fait le portrait du roi et de la reine. Face à nous, les personnages, peut-être même le chien, regardent ceux qui posent, côte à côte, et dont nous ne voyons, dans un miroir qui pourrait être à ce mur par hasard, une image réduite et floue, lointaine, au mur du fond de l'atelier. On peut se plaire à penser que nous occupons, spectateurs, la place royale ; goûter ce déplacement, cette ironie. Je préfère penser que s'opposent le passé et l'avenir d'une dynastie, d'une famille. Un jour, le roi et la reine seront une ombre dans le miroir incertain de la mémoire, et les jeunes filles joueront leurs rôles dans l'histoire, qui, à son tour, changera comme change le fleuve d'Héraclite, le fleuve, le cours du Temps. L'image peinte est chose dont la mort se joue. Rien de matériel n'est impérissable ; tout doit disparaître.

Quel est le sens de cette peinture, quel en est le sujet ?

Robert Klein, dans *La forme et l'intelligible*, a écrit sur ce thème des pages que je relirais volontiers ; ce n'est pas nécessaire : elles m'ont instruit.

Est-ce là une allégorie du Temps, c'est-à-dire une méditation de la mort ?

Le pur jeu formel ne saurait être ici le sujet de l'œuvre : jeu subtil et composition de la lumière ; dialogue des courbes, dont les robes sont ici l'exemple, et des angles, dont les cadres et le haut châssis, la porte à caissons, la construction de la scène, sont les variations...

Le « vrai sujet » pourrait être le regard des parents sur leur enfant et leur pensée de l'avenir.

L'infante, placée au centre du tableau, n'est pas tant une enfant qui regarde sa mère et son père, elle est celle qu'ils regardent ; le tableau pour lequel ils posent a pour secret le portrait en eux de l'infante, leur portrait réel, leur œuvre de vie. Si l'on conçoit ainsi les choses, si l'on interprète ainsi la scène, quel art du déplacement ! L'infante est peinte comme si elle regardait ses parents, qui se voient peut-être, unis, reflétés dans un miroir ; comme en leur petite fille, conjoints, ils se voient reflétés. Pour que l'enfant ne se sache pas l'objet de l'attention de ses parents, ne pose pas en altesse, le peintre l'a peinte comme une petite fille admise dans l'atelier où s'élabore le portrait de ses parents : elle assiste à cela avec un parfait naturel. Cependant, elle est au centre du tableau, elle en est le véritable motif. Ou plutôt : il se produit un balancement entre ceux qui l'ont mise au monde et celle qui le connaîtra quand ils seront passés, comme des ombres, et tels dans les mémoires que dans le miroir, voilés d'éloignement, de pénombre. – Mais imagine-t-on un portrait dont le modèle ne se tienne pas en face du peintre ?

On dirait que le peintre s'est voulu le musicien d'un mode mineur et d'un mode majeur, laissant incertain le point de savoir ce qui est ici mineur, et majeur. Nous sommes portés à croire que le plus visible, le plus évident, les spectateurs du couple qui pose, est le sujet même du tableau qui nous est proposé ; puis, comme si nous progressions en intelligence, nous pensons que le sujet principal est le sujet voilé ; le roi et la reine qui ne sont présents que dans leur image dans le cadre du miroir. Et nous oublions le déplacement d'un sujet principal à un autre sujet principal, leur dialogue. – Mais si le véritable sujet de ce tableau n'était pas même dans ce balancement, cette dialectique ?

Les petites filles sont des comparses, des figurants.

Risquons : le sujet principal du tableau, son motif, grand, monumental, est le peintre, Vélasquez, l'artiste ; ou la peinture. Le reste du tableau est son « sujet » : son « objet ». L'œuvre pourrait s'intituler : « Éloge et gloire de la Peinture ».

Vélasquez, royal, près de son chevalet, tenant son pinceau, instrument de son génie, sceptre, regarde souverainement tout ce qui est l'objet de son regard, son « sujet », l'occasion et la matière de son chef-d'œuvre. N'est-ce pas lui-même qui se regarde peindre ? Le couple qui pose est censé être, invisible, ce qui s'esquisse et s'accomplit sur le blanc de la toile dont nous ne voyons que l'envers. Ce qu'il peint est le secret du peintre. Nous ne verrons jamais que le revers et l'ombre du génie. Quelle merveille ! que cette grande toile sur le chevalet, presque aussi haute que la peinture achevée, tenant la place de la peinture en cours dont, au fond, nous ne savons rien. C'est l'Œuvre. Peut-être la toile face au peintre est-elle vierge, blanche comme la neige de Castille. Il ne s'agit peut-être pas d'un suspens de l'action en cours, d'une pause, d'un regard comme celui qu'un peintre pose tantôt sur la peinture et tantôt sur son modèle, comme l'esprit balance entre le jour et le songe ; mais de ce qui précède l'action, l'acte de peindre, pourtant commencé dans l'esprit du peintre, du simple fait de tenir d'une main le pinceau, de l'autre, la palette. La palette est un bouquet de couleurs ? Rien ne dit que ces couleurs ne soient pas intactes, ou que la palette ne garde les sédiments d'une œuvre antérieure. La palette est au chef-d'œuvre ce que le chaos est au monde, à la Création. Pour nous, modernes, une palette, vieil outil, vieux support, empreint d'une vie, est aussi un ordre, une « œuvre ». Un bouquet de pinceaux usés, lorsque le peintre n'est plus, et que nous en avons hérité, plaçant ces outils près de nous, dans un vase tel qu'il aurait pu le prendre pour sujet, nature morte, nous dit, comme une palette, fût-ce une simple assiette, ébréchée : « Un peintre les a tenus, un peintre s'est tenu dans cette espèce d'œuvre, comme dans l'œuvre achevée elle-même. » La palette est le rêve et le chantier de l'œuvre que le peintre voudra reconnaître pour telle. Mais quelle œuvre est achevée ? Dernière touche, au moment de mourir, parcelle jaune, parcelle d'or, que Bonnard souhaite qu'on pose pour lui, en tel endroit précis de sa dernière peinture. Retouche, dans un musée, tandis que Vuillard distrait le gardien, dont Bonnard, tirant de sa poche un petit nécessaire, veut animer sa peinture.

Toute la gloire et les pouvoirs du monde auprès de cela qui est fait de presque rien, une étoffe tendue sur des montants de bois, de l'huile, des pigments, mais inspiré par l'esprit souverain de l'artiste : la Peinture.

Cette peinture de Vélasquez a fasciné les peintres et beaucoup de ceux pour qui la peinture est objet de réflexion, de pensée. Chacun connaît l'affrontement amoureux de Picasso avec elle : « lecture » de peintre, métamorphose, résurgence de la création. Rien des *Ménines* dans *Guernica*, semble-t-il ; sinon que peut-être aux yeux de Picasso, dans son esprit, *Guernica* devait être dans son œuvre ce que *Les Ménines* sont dans l'œuvre de Vélasquez.

Claude Bellan, que j'ai connu dans notre jeunesse, n'a pas craint, et sans doute après Picasso, de prendre pour sujet *Les Ménines*. Presque tout est là, résumé, comme esquissé. Bellan a gardé l'obliquité de la toile dont la face nous est invisible, inconnue ; mais il montre la toile peinte et y intègre ce que Vélasquez a représenté. Il y intègre le peintre ; l'atelier du Siècle d'or tend à ressembler à un atelier moderne. J'écrirais volontiers, principe d'une esthétique dont le « travail du rêve », ou la parabole du bon Samaritain, serait le modèle, un « Éloge du déplacement ».

Écrire, est-ce parfois « penser à autre chose » ? Le sachant et le disant, ou le taisant. La chose tue, écartée, dissimulée, ajournée, colore l'encre de notre écrit ; de même nos pensées, notre ombre intérieure, accompagnent le pas de notre vie quotidienne, éveillée, – ou que nous croyons telle.

Mais depuis quand est-il d'usage que le peintre, le sculpteur, – comme le tailleur de pierre des cathédrales, maître ou compagnon, pour mesurer son ouvrage, sa journée, marquer sa part de l'édifice, établir son salaire – appose son nom sur l'œuvre, la marque et la scelle de son cachet, de son empreinte, de son monogramme, voire, d'un rébus, d'un jeu de mot cachant

un patronyme ? Comme, je crois, un « os creux », dans telle gravure trouvée à la brocante, un *Enfant prodigue*, et que j'attribue ainsi à Holbein – sinon en nombre de ses œuvres, signifie « Holbein » ; et de la plus forte façon dans *Les Ambassadeurs*. Mais cet os, comme le serait le crâne de la plus célèbre anamorphose, qui est à Londres, doit-il s'entendre comme une devise, un emblème, un *memento mori* perpétuel, la cloche, le glas, qui sonne à l'infini : « Vanité ! Vanité ! Tout n'est que vanité et poursuite du vent. » ?

Spectateur, admirateur, tu regardais le portrait de personnages fastueux, puissants, l'un sous la toque de l'homme de guerre, qu'orne un bijou en forme de tête de mort, l'autre sous le bonnet de l'homme d'Église, plénipotenciaires, côte à côte, dans un décor princier, accoudés à un meuble où sont assemblés tous les instruments et les symboles de l'art et de la science du monde et de l'esprit ; à peine si dans le pli d'un rideau de lourd velours s'aperçoit un crucifix... Tu t'éloignes, passant, convive éphémère de ce festin de couleurs et de formes, tu quittes la salle du musée ; tu te retournes, pour voir encore ce tableau que peut-être tu ne verras plus : ce qui gisait, vague, indéchiffrable, à leurs pieds, entre eux, comme un parchemin périmé, quelque chose en un lieu sans mesures, incommensurable, une chose qui n'aurait de nom en aucune langue, se révèle : crâne ; te poursuit du regard, un regard vide, te suit des yeux où que tu sois ou que tu ailles, comme tel portrait d'un vivant, d'une vivante, la Joconde ; en cette espèce de miroir tu considères ton portrait, ton avenir.

Holbein a-t-il voulu signer son œuvre par ce crâne ?

Ce crâne est analogue à celui des Saint Jérôme au désert, des Marie-Madeleine dans sa grotte, en son repentir : objet et support de la méditation. J'y vois le crâne qui au Golgotha – qui signifie « le crâne » – au pied de la croix, arrosé du sang du Christ, était pour le peintre de jadis le crâne d'Adam : symbole de mort et de résurrection.

Holbein a-t-il voulu signer, de cette forme d'abord indéchiffrable, son œuvre ?

Mais que signifie ce geste de lier l'œuvre et le nom de l'artiste ? Est-ce pour garantir l'authenticité de la chose ? Il est facile d'imiter la signature d'un génie.

L'homme, le peintre, derrière l'œuvre, à travers elle.

Le film de Clouzot, *Le Mystère Picasso*, fascine. Nous voyons naître et se développer la métamorphose des formes et nous entrevoyons leur genèse dans l'esprit du peintre ; le film est une radiographie. Nous regardons le travail du temps ; et le miroir est fenêtre : nous voyons Picasso peindre la vitre de papier diaphane, invisible ; et disparaître derrière le verre qui lui est un miroir intérieur, ce qu'est le rêve ; mais, ici, le rêve est œuvre, visible. Nous voyons ensemble l'œuvre et le peintre, dans la même image. Qui est devant la surface peinte ? Picasso, face au papier ? Nous, qui regardons, comme à travers un mur transparent ? Et qui est – ici – de *l'autre côté* ?

C'est comme si, endormi, nous assistions à la vie de nos rêves ; éveillé, à l'alchimie de nos sommeils. L'invention d'un dispositif qui permît de voir l'œuvre sortir d'elle-même, le travail du créateur, de garder mémoire de cela, qui va se détruisant en même temps qu'il s'accomplit, cette invention, ce désir d'être dans l'atelier du peintre, dans les coulisses du spectacle, assistant aux répétitions sous-jacentes à l'œuvre achevée – mais cette danse des formes, leur naissance, a fait surgir ce chef-d'œuvre imprévu. En même temps, l'invention du cinéma nous donnait une manière nouvelle de conjoindre le mouvement d'une histoire et l'immobilité d'une image ; de les fixer comme les taureaux de Lascaux sur la roche, dans cette caverne, salle obscure. Picasso sur la blancheur a fait paraître et disparaître des taureaux comme une fleur s'ouvre et change. Autoportrait. Rêve nocturne au grand jour. *Mystère en pleine lumière*.

Bonnard ne peignait pas sur une toile clouée au châssis, c'est-à-dire selon un format proposé, imposé, déterminant l'échelle de la représentation, jusqu'à la composition ; mais flottante, suspendue au mur, comme illimitée : de même que nous environne la vie, et le rêve. Autre façon de ne pas se trouver

devant « la toile », le tableau ; mais d'entrer dans la peinture, sans se fixer de limite ; de rêver la peinture et l'image les yeux ouverts. Le cadre, le cadrage, venait ensuite : comme s'ouvre une fenêtre sur le vaste jardin, son feuillage tout proche, et la houle qui le joint au ciel, à la ligne indécise de l'horizon.

Le peintre promenait, dit-on, l'écran vide d'un cadre devant la surface peinte, il en choisissait une partie – composée ; couleur et forme – ; pour qu'elle devienne tableau. Cette manière de peindre, cette méthode du « champ de couleur », cette liberté, cette aventure, fut reprise par certains peintres américains. Modernité de Bonnard. Peinture murale sur un mur qui est une paroi d'étoffe.

Pour beaucoup de peintres modernes, peut-être en cela sont-ils modernes, le désir du tableau est désir que le tableau soit peinture ; que la peinture passe le tableau ; que le tableau ne soit qu'un moyen de parvenir à la peinture. Chez Bonnard : d'abord la peinture, son flux ; ensuite, le cadre, la délimitation. Ce dialogue de la peinture et du tableau, de la mesure et de l'illimité, de l'intérieur et du dehors, pourrait mener à nous interroger sur l'essence de l'œuvre peinte. Le cadre serait de l'ordre du « linéaire », qu'il précède la peinture ou lui succède ; mais l'opposition du « linéaire » et du « pictural » n'a de sens et de vertu que si elle est une conjonction, une coïncidence, des opposés, des contraires.

J'entends une jeune femme demander à sa compagne : « Qu'est-ce que l'Arcadie ? » L'exposition s'intitule : « Bonnard. Peindre l'Arcadie ». Je ne m'en étais pas avisé, j'avais ignoré l'affiche : seul comptait Bonnard. J'aimerais conseiller à la visiteuse Panofsky sur l'*Et in Arcadia ego* de Poussin, sur le sens de ces mots, ce qu'ils sous-entendent, la nostalgie et le chagrin d'un mort au sein du bonheur de vivre, jadis, et la parole d'un berger dormant sous la terre : « Ô amis, tant que vous vivez, tant que vous jouissez de la lumière »... Et sur l'image des bergers de Poussin, bergers

d'Arcadie ; sur l'inscription dans la pierre, sur cet index d'un berger, qui l'indique, qu'il entend, n'entend qu'à peine. – Ou bien, si c'est la Mort qui parle ? en ces délices fugaces d'Arcadie, cet âge d'or, ce royaume et règne de Saturne. La Mort, non le mort, poussière, absence, spectre ; qui nous parle par le marbre de la tombe, l'argile, la bouche close de l'urne. Mais quel vivant entend la Mort lui parler de lui-même ?

Je me conseille de relire ce chapitre ; mais je ne relis guère que de mémoire. La mémoire en moi change les livres, les peintures, en ce qu'elle veut ; elle est un crible, elle ne garde et ne me propose que fragments, qu'elle modifie, recompose ; le reste est sable et s'en va ; sablier qui par une fissure se vide ; clepsydre en un temps irréversible de sécheresse. Je flâne en rêve dans un musée, une bibliothèque imaginaires. Mémoire et rêve en leur principe sont analogues. Écrire les mêle avec la lucidité nécessaire, la vigilance. Les livres lus, jadis, les peintures que j'ai vues, longtemps regardées, observées, me sont comme les nuages, leur récit, leurs apparitions de visages souvent patriarcaux, qui ne cessent de changer, et se dissipent. Le vent est un grand sculpteur, un maître de l'aquarelle. Il m'est permis d'être inexact : l'école est finie. Studieux, soumis à l'examen, au concours, ai-je bien lu ce que je lisais, vu ce que je regardais attentivement ? Je mêlais à ce que je buvais, tendu par autrui, d'une main absente et présente, un peu de moi, ou beaucoup. Il est un temps pour regarder avec science, un temps pour regarder les yeux fermés. Un temps enfin pour voir ce que l'on a cru voir, et dont je ne sais pas que je l'invente.

Nuages ! Mon premier et plus beau livre d'images, qui sera peut-être le dernier, si Dieu me donne vue, encore, aux approches de la nuit. Je ne me lasserai jamais de ces ébauches de Michel-Ange, de cet art de l'estompe, de cet encens plus beau que l'autel, de ces temples et palais de nuées, de ces visages de buées, de ces îles d'haleine.

Et je regardais la lune comme un cimetière, un astre d'os, où j'espérais des feux follets, leur danse, comme dans les vrais cimetières, mais je n'en ai jamais croisé, et comment les aurais-je pris, papillons de nuit au filet, crevettes, et dans quoi gardés,

comme des hannetons, puisqu'on disait qu'il fuyaient qui d'eux s'approche, ces lutins funèbres, ces farfadets facétieux et macabres, ces petits danseurs mortuaires, en l'honneur des morts, non plus en un suaire, comme dans les contes d'épouvante, ces morts, mais habillés en dimanche ? Tels qu'ils furent dans le capiton vierge. Tranquilles et sages comme des dragées.

J'aimais surtout les nuages de jour mais j'aimais les nuages de nuit dont parfois la lune, énorme crâne, ossuaire, charnier sec, coupole de craie ou d'albâtre, de plâtre, se faisait une écharpe, un voile, un léger masque de Venise, comme pour s'embarquer sur les gondoles noires, catafalques, leur reflet, et saluer, d'un signe et d'un geste bagué d'argent, les doges et leurs dogues au collier de diamants, hérissé de clous d'or, la verte et glauque lagune, lunaire. Et ses palais comme des ombres souterraines.

Rame, passeur cher à Charon ! comme si tu fendais l'Achéron.

Pourquoi la barque funèbre de Patinir, sur un grand fleuve, ne le traverse-t-elle pas, mais s'avance vers nous ?

Et in Arcadia ego. C'est d'un vers de Virgile, dans une Églogue.

Superbe langue latine, mystère du génie de cette langue. Ces quelques mots, admirables, m'enchangent, comme *Invitus invitam dimisit*, ou *Veni vidi vici*. Étudier le latin donne la clef des langues romanes, de la romanité, conduit ou reconduit aux Grecs ; étudier le latin, « notre langue en sa forme première », disait, je crois, Alain, enracine la connaissance et l'amour en nous de notre langue ; au lieu de les extirper (grâce au latin, j'entends *extirper* comme il convient) ; ainsi que le ministère de l'école, depuis longtemps, s'y emploie, sournoisement, hypocritement – pour quelle raison, inavouée, inavouable ?

Il faut aimer le latin pour le chef-d'œuvre qu'il est, de même qu'on admire le Pont du Gard. J'ai commencé à aimer le latin quand j'ai discerné que sa syntaxe est une architecture ; et la déclinaison, une économie. Plus tard, je me suis émerveillé de sa prosodie. Je ne saurais dire comment la syntaxe de sa prose s'allie au jeu de l'iambe, de l'anapeste, du dactyle... J'aimerais

qu'à la manière des « cafés-philos », çà et là, s'ouvrent des « cafés-latin ». On visiterait la langue latine comme Rome ou Notre-Dame. Il ne faut pas « défendre la cause » du latin par son utilité, ni contre ceux qui la nient, mais par l'émerveillement dont il nous comble.

Virgile. Fils d'Homère, père d'Énée et de notre Dante, déjà tu parlais toscan...

Mais pourquoi n'avoir pas évoqué, plutôt que l'Arcadie, le Paradis ? Serait-ce trop religieux, chrétien, en ces temps de « laïcité » ? Le Paradis n'est pas seulement chrétien, il est persan, universel. Il est un jardin. Le Jardin auquel tout homme aspire, le lieu où vivre, vivre de revivre, où vivre toujours. Et la peinture souvent est un jardin, comme la poésie, la musique. C'est pour jouir du paradis que Bonnard peint tant de jardins, et que sa peinture est un jardin : jusqu'à cet amandier en fleur, angélique, blanc comme la neige, la neige blanche comme la fleur de l'amandier. Cet amandier fleuri, lumineux, alors que le peintre va fermer les yeux sur la lumière du jour.

Nous parlons sans cesse de lumière quand nous voulons dire la peinture. Mais la lumière du peintre est-elle l'image de la lumière réelle, est-elle ses jeux sur la surface qui la réfléchit ? Est-elle cette lumière qui se compose avec l'ombre ? Ce fut un grand moment de la peinture occidentale que ce que l'on pourrait nommer le portrait de la lumière. Et ce moment s'étend de la Renaissance à l'Impressionnisme. L'invention de la lumière est analogue à l'invention du paysage ; la lumière est en elle-même une sorte de paysage. Mais le moyen de dire la lumière est, en peinture, la couleur ; et la couleur en peinture, jusque dans l'aquarelle, est indissociable de la matière. Allons plus profond : la matière, dans la plus admirable peinture, est transfigurée ; elle est, comme on le dit des corps ressuscités et éternels : glorieuse. Cette matière est alors lumière. Quelle est cette lumière épousée par la matière, comme elle est enclose dans la pierre précieuse, et l'âme ? C'est, au fond de nous, la lumière qui nous fait entrevoir la joie paradisiaque. Un voile s'est levé. La mort n'est plus. – Parler de la matière et de la couleur pour dire la lumière :

à plus forte raison lorsqu'il s'agit de peinture religieuse ; et, en particulier, de l'icône. La lumière dans l'image étant signe de la Lumière.

Le peintre, dans son contact avec la peinture, la couleur, la matière, n'est pas un savant, mais un enchanteur, un magicien. Le sens de la musique de la couleur est un don magique. Osons le mot « magnétisme ». C'est aussi ce qu'on appelle « le sens de la couleur ».

Ses amis surnommaient Bonnard « le Nabi très japonard ». Longtemps, pour les historiens d'art, les Nabis furent une espèce de hameau, une sous-préfecture, de la peinture nouvelle, une école marginale. Un jour, Sérusier revient vers ses amis et leur montre une petite peinture, peinte, dit-on, sur le bois léger d'une boîte à cigares : un paysage, arbres, rivière, leur reflet dans l'eau, ciel ; et composée, en somme, sous la dictée de Gauguin. Le tableau s'intitule *Talisman*. C'est l'une des sources de la peinture moderne. Clef, magique. Quand je revois cette peinture, je ne sais si j'admire un chef-d'œuvre ou si je salue une lampe d'Aladin qui serait à la peinture ce que la « Lettre du Voyant » est à la poésie : un manifeste, une prophétie. Mais, déjà, un accomplissement.

« Japonard » ? C'est le temps du père Tanguy, dans sa boutique de couleurs, assis devant une icône du Fuji-Yama, et bientôt le temps de Van Gogh arrivant sous la neige en gare d'Arles et se trouvant au Japon. De Saint-Rémy aux Baux, des charrettes sur le pont-levis aux barques sur le sable des Saintes-Maries, de l'iris à l'olivier, il mariera la Provence et le Japon. On sait comme, avec Picasso et bien d'autres, l'art africain et l'art d'Océanie ont compté dans la peinture qui naissait alors. L'importance du génie japonais pour notre peinture n'est pas moindre ; plus profonde, peut-être ; moins formelle et sculpturale ; plus spirituelle et picturale. Cela, ces estampes, ces merveilles, nous arrivait, parfois, comme papier d'emballage de tasses délicates et de théières ! L'art africain a moins influencé notre peinture que notre sculpture ; peut-être, par cette peinture qu'inspiraient les masques et les fétiches – c'est le mot,

aujourd'hui proscrit, qu'employait Apollinaire – a-t-il influencé, en second lieu, la sculpture occidentale (fort peu celle de Picasso, il me semble).

Ce n'est pas la couleur vive et franche de l'estampe nippone qui anime la peinture nouvelle de Van Gogh, mais la hardiesse et la simplicité de la composition ; par-dessus tout, le dessin. Van Gogh dessine moins le paysage de Provence qu'il ne l'écrit, encre et roseau fendu. Ni pointe ni plume, mais une écriture, une ponctuation, une assemblée de virgules, qui forme une image.

Ses lettres à Théo sont écrites en même temps que dessinées. Comme l'estampe japonaise.

Le Nabisme nous a donné Sérusier, Maurice Denis, Vuillard... Il nous a donné Bonnard. Si sa peinture a côtoyé celle de Renoir, ou de Degas, de Monet, l'Impressionnisme, Bonnard est demeuré fidèle au Nabi qu'il fut dans sa jeunesse : « le nabi très japonard ». Il balançait entre tableau et paravent, qui est parent de l'éventail ; entre l'image fixée au mur et le décor mobile ; sur certaines frontières, un art nouveau peut naître. Telle peinture de Bonnard, l'une des plus belles et touchantes, montre, dans l'allée d'un jardin, un enfant accroupi, béret ou bonnet, jouant, pelle et seau à sa mesure, avec du sable. Son paletot est gris, à petits carreaux blancs et gris. Nous sommes cet enfant, sous le ciel gris, dans le silence et les murmures du jardin public, seul avec son tas de sable, qu'il assemble, qu'il disperse, un château, peut-être ; le palais qu'il peut voir au loin, façade vers les bassins et les rampes solennelles de pierre blanche ; et ses hautes fenêtres, ses vitres de ciel et de soleil, son escalier en forme de coquillage double, s'il lève les yeux. Cet enfant est Bonnard enfant. Cette peinture, plus haute que large, élément d'un paravent et tableau vertical, est un souvenir d'enfance. Hauteur du ciel plus haut que feuillage et nuage, terre, sable, gravier crissant doucement sous le pas ou la course, où l'enfant accroupi est comme un poussin, dans son joli paletot, couleur de laine et de pluie, penché sur le château de

sable, rempart et forteresse, demeure vouée au vent, à l'ondée, au râteau du jardinier. Peinture d'un lieu du temps de l'enfance, peinture du temps. Peinture *intimiste* de plein air.

Ici commence la peinture abstraite : par la pure peinture de ces petits carreaux du vêtement.

Plus tard, chez Bonnard, le relais de ce quadrillage, de ce damier, sera pris par les céramiques de la salle de bain et les nappes sur la table.

Il est difficile de dire de quel germe sortit la peinture non-figurative, jusqu'à son règne absolu en certaines œuvres. On voit chez Mondrian l'arbre se faire géométrie et l'œuvre s'accomplir en jeu de carrés ou de rectangles colorés, de lignes ; mais ce « dépouillement » n'est chez lui qu'une des raisons de l'abstraction ; il faut au moins y ajouter une pensée religieuse, mystique.

Le décor et l'ornement de l'architecture ou du vêtement ont joué dans cet acheminement de la peinture vers l'absence du sujet, de la figure, un grand rôle, certainement. Parfois cela conduit au « décoratif » plus qu'à la peinture, la musique. Je pense à Klimt, tant révééré, art de bijoutier maniaque avec un brin de malsain, de pervers. À Vienne, devant Klimt et ses paillettes, ses écailles, son clinquant, son cliquetis de bracelets de pacotille, son or de boîte à bonbons, ses femmes fatales, coupeuses de tête, castratrices, j'ai passé moins de temps que devant Schiele, génie, qui serre le cœur. Klimt, kitsch. Schiele, fils de Van Gogh. Demain, peut-être, je serai émerveillé par Klimt. Comme par les gravures et le dessin de Blake. Michel-Ange de fanzines. Nous voyons selon ce que nous sommes et selon ce que nous devenons.

Bonnard est l'un des peintres dont il est le plus difficile de parler. Ses sujets sont surtout les choses qui sont là, étrangers à l'anecdote, au récit. Mais la difficulté, plus encore, tient non seulement au règne de la couleur, mais au tremblement des nuances. À l'effusion.

Regarde ! regarde Bonnard comme tu regardes la mer, un jardin. Mais il s'agit de *peinture*. Regarde la peinture. Mais ne

regarde pas : laisse entrer en toi et t'envahir la beauté.

Je n'aime pas la trop cambrée Marthe devant la fenêtre ou le miroir, près du rivage et de l'écume du lit. Je n'aime pas cette femme nue, elle encore, épouse, modèle, allongée dans sa baignoire. Je sais aujourd'hui pourquoi ; et, aussi, pourquoi je ne l'écris pas, ici. (Mais le reflet de la haute fenêtre et du ciel dans l'eau de la baignoire...)

J'aime par-dessus tout la porte-fenêtre et la présence, reflet, réalité, transparence, ensemble, joints, du jardin et de l'intérieur de la pièce de la maison.

Les derniers portraits de Bonnard par lui-même étonnent. La première fois que je me suis trouvé devant l'un d'eux, devant ce vieil homme, ce torse nu du vieux peintre, j'en ai senti le tragique. Ce peintre des jardins épanouis était donc cet homme seul et désarmé, ce Job, avec pour seule compagnie un miroir ; et la peinture, encore ; mais presque pauvre, dénuée ; pour regarder longuement son visage, avant que le regard s'éteigne ? Il se moque aussi, sans doute. Cet homme un peu malingre se représente en boxeur, poings levés, en garde. Mais le combat spirituel n'est pas moins rude que le combat de l'athlète.

Si je devais ne retenir de Bonnard qu'un émerveillement, ce serait, dans je ne sais plus quelle toile, peut-être dans plusieurs, le jaune du mimosa, sa tranquille profusion, sa lumière, sa présence ; sa lumière dans notre vie. Une fontaine et un soleil de mimosa. Une effusion.

On cite souvent cette parole de Bonnard, presque un poème japonais, et qui est un testament lumineux, l'inquiétude d'un artisan, l'espérance d'un humble serviteur de la beauté : « J'espère que ma peinture tiendra, sans craquelures. Je voudrais arriver devant les jeunes peintres de l'an 2000 avec des ailes de papillon. »

Craquelures ! quel joli mot pour un défaut, une vieillesse, une sécheresse. Pourtant, nous aimons aussi les craquelures des peintures anciennes, le passage sensible du temps sur elles, en elles ; l'ombre, demeurée, d'une aile. Bonnard voulait que sa peinture fût toujours telle qu'en cet instant même, aujourd'hui, tandis qu'il peignait. Tout ce temps qu'il passait devant une toile,

tout ce travail, cette patience, pour que le temps qui passe s'arrête, à distance ! et laisse la fleur de la beauté comme éternelle.

« J'espère que ma peinture tiendra ». *Tenir* est un grand mot, un grand souci, des peintres. Il faut que la peinture *tienne*. Qu'elle tienne contre ce qui l'entoure, parfois hostile. Il faut que ma peinture, entre les chefs-d'œuvre du Louvre, posée, grâce à la bienveillance des gardiens, ou du conservateur, tienne entre celles des maîtres : jugement solitaire, épreuve.

Que le tableau que je viens de finir, peut-être, *tienne*, posé dans le paysage – comme Jacob devant l'ange.

Je me suis abandonné, et cependant, il faut que ma peinture « tienne ».

Et moi aussi, dans ma faiblesse, mon incertitude, j'ai tenu.

Mais voici l'image qui nous enchante : le papillon. Un papillon est la métamorphose de la chenille. Quel jardinier, qui n'aurait connu que la chenille, n'aurait mémoire – *de mémoire de rose...* – que de la chenille, pourrait imaginer la naissance et l'éclosion, le vol, du papillon ? Le papillon est symbole de la Résurrection. Il nous aide à imaginer, à espérer, à croire, que la mort n'est qu'un passage. Il est une parabole. Fleur qui vole comme l'oiseau.

Ailes repliées, comme des mains jointes.

Mais quelle fragilité ! La couleur des ailes est une poudre, un pastel, que le plus léger contact détruit. Il ne se touche que des yeux.

Bonnard est ce papillon. Il s'est représenté en ce papillon, cet ange. Le papillon, entre les fleurs, bat comme nos paupières. Il est un regard autant qu'une pensée. Il est l'âme du jardin. Il goûte la corolle et s'imprègne de son parfum. Pétale porteur de semence.

Ce n'est pas seulement de sa peinture que parle Bonnard, dans ce souhait, cette parole d'espérance, mais de lui-même, qu'auréolent et nimbent les ailes d'un papillon.

A-t-il rêvé cette nuit qu'il était papillon, rêve-t-il qu'il est peintre ?

Un papillon jaune comme le mimosa.

*Le texte de ce Carnet d'Hermès n°8,
aimanté par la peinture de Bonnard,
a été préalablement et partiellement mis en ligne
sur le site de Dominique Daguet
<http://www.les-cahiers-bleus.com/>*

Achévé d'imprimer
le 21 mars 2016
par l'imprimerie Launay
45 rue Linné, Paris 5^{ème}