

Aperçues (fragments d'un journal)

Georges Didi-Huberman

Volume 51, Number 2, 2015

Toucher des yeux. Nouvelles poétiques de l'*ekphrasis*

URI: <https://id.erudit.org/iderudit/1031228ar>

DOI: <https://doi.org/10.7202/1031228ar>

[See table of contents](#)

Publisher(s)

Les Presses de l'Université de Montréal

ISSN

0014-2085 (print)

1492-1405 (digital)

[Explore this journal](#)

Cite this document

Didi-Huberman, G. (2015). Aperçues (fragments d'un journal). *Études françaises*, 51(2), 47–67. <https://doi.org/10.7202/1031228ar>

Article abstract

Drawn from Georges Didi-Huberman's notebooks over a period of ten years, these entries ponder the image's stubborn resistance and fragility, that which opens up within it, calling for a gaze at the very limits of perception and sensibility: odd details, equivocal distances and approaches, continuous and discontinuous signs, a deposition at work in the composition itself, framings and bold stares, carnations and colours that turn out to be the painting's true subject, an overshadowed dog in the foreground, unseen, a red thread made unforgettable by Vermeer. Ekphrasis responds to these glimpses, barely visible or conversely made visible by the image, just "strange enough to be seen and inquired into." The language that resonates with them is no longer a form of discourse or expression but a "way out of discourse itself in order to describe something that seemed initially impossible to express"—ecstasies of phrasing.

Aperçues (fragments d'un journal)¹

GEORGES DIDI-HUBERMAN

SIMULTANÉITÉ CONTRADICTOIRE

Il est effondré contre elle, à la renverse, mort. Elle crie, elle est horrible. Leurs corps sont si attachés : on dirait qu'elle a deux jambes surnuméraires qui lui pendent du ventre, et un buste entier qui se déplie du sien (de ses seins). On dirait un accouchement monstrueux, disproportionné. Composer avec les contraires : accoucher de lui parce qu'il meurt ; bouche vive contre bouche morte. Même le vent se décompose ici, dans deux drapés qui volent l'un contre l'autre. Le vent lui-même est un ventre hystérique : partout, la « simultanéité contradictoire ». Image et masse.

(Sandro Botticelli, *Scènes de la vie de saint Zénobe*, vers 1500, Dresde, Gemäldegalerie.)

(29.05.2004)

DU DRAPÉ COMME SOURCIL

Son voile se soulève juste au-dessus de l'œil qui nous fait face et s'ouvre le plus. Comme cela, on se sent un peu plus encore sous son regard.

(Maestro del Bambino Vispo, *Vierge à l'enfant*, 1422-1423, Dresde, Gemäldegalerie.)

(29.05.2004)

1. Fragments d'un recueil en cours intitulé *Aperçues*, agencés ici selon l'ordre chronologique.

À QUELLE VITESSE SE DÉPLACE LE VERBE ?

L'escargot se hâte lentement (vers la droite). Le chien suit l'odeur (vers la gauche). La colombe prend son envol (depuis le haut). Les ailes ocelées de l'ange ont cessé de battre et me font de l'œil en silence (juste devant).

(Francesco del Cossa, *Annonciation*, 1470-1472, Dresde, Gemäldegalerie.)

(29.05.2004)

AIR ET CHAIR, CLAIR ET OPAQUE

De loin : air. Image dénudée, très simple, réduite à presque rien, à juste ce qu'il faut, deux ou trois choses dans l'air. Bien plus grisâtre que les copies avoisinantes. Le pape n'est là que sous l'espèce d'une tiare posée comme un pot de fleurs sur une cheminée (plus discrètement, le pape est aussi, si l'on peut dire qu'il est, dans les glands du manteau). La ville n'est là que par un bord d'architecture à peine visible.

De près : chair. L'intercession est tactile. Personne, dans le tableau, ne nous regarde. Seule vers nous, la main du vieux, elle-même peu évidente (mais admirable, une fois découverte). Seule vers nous la ligne, la bande, la balustrade tout en bas, avec les deux marmots célèbres.

De près *et* de loin : la Madone. Proche d'être trop humaine (comme elle est triste!) et d'avancer d'un pas vers notre espace. Loin d'être loin de tout (comme elle est triste!), les yeux dans le vague, la draperie légèrement pliée par le mouvement de l'air. De près *et* de loin, égale *aura*. Le vrai mystère, c'est bien l'air et l'aura, c'est même l'aura de l'air : air clair (donc intangible) jusqu'aux figures. Mais, dès qu'on « entre », l'air devient opaque : nuages en bas, ciel de visages en haut. Donc, le lointain est tactile. Grisaille bleutée, couleur de lointain. Cela devient jaune – plus lumineux, donc – autour de la Vierge.

Le vent local sur les deux têtes (le rideau n'en subit rien, parce qu'il est métaphysiquement ailleurs). La draperie de Marie évoque celle de l'*Occasio* païenne, c'est-à-dire une figure du temps.

Les signes du continu coexistent avec les signes du discontinu : la robe blanche du saint se perd dans le nuage, comme les visages des anges se fondent dans le ciel. Mais la balustrade est nette et tranchante comme une lame ; le bord du rideau est surligné, donc il coupe, il sépare les espaces. Question : les espaces sont ici constamment séparés, mais où le sont-ils ? Les limites sont équivoques – fascinantes – parce qu'elles se déplacent sans cesse.

(Raphaël, *La Madone sixtine*, 1512-1513, Dresde, Gemäldegalerie.)

(29.05.2004)

SUR LA TABLE DE DISSECTION

Trois états, trois destins de la main : vivante-éloquente (elle bouge, elle parle), morte-grise (elle ne parle ni ne bouge), morte-rouge (elle ne bouge pas, mais elle semble crier de tous ses tendons). Pénible teinte jaune du revers, cette *autre face* de notre peau ici mise au jour.

En bas, dans l'angle, un monde parallèle organise, sur la table de dissection, la rencontre d'un grand livre ouvert et de deux pieds qui enflent – qui pourrissent – dans l'ombre.

(Rembrandt, *La Leçon d'anatomie du Docteur Nicolaes Tulp*, 1632, La Haye, Mauritshuis.)

(12.03.2005)

DÉPOSITION DE FRAISES

Dans les natures mortes, on se contente généralement de *poser* des objets, des fruits, des victuailles sur une table, avec tout un appareillage de plats, d'assiettes, de verres, tout un décor de tentures, de nappes, de symboles. Ici, non : les fraises sont abruptement *déposées* sur une sorte de dalle, devant un fond gris évoquant le sépulcre. La lumière exacerbe toute cette vie rouge à mettre dans la bouche, qui accompagne les plaisirs les plus sensuels ; mais elle tombe aussi, gravement, sans pitié, sur ce froid rebord de tombe. Une fleur est plantée là, seule, debout comme au cimetière. On s'aperçoit tout à coup que les fraises présentent déjà les signes – ici blancs, là grisâtres – de la pourriture. C'est pire qu'une nature morte, c'est une nature en deuil.

(Adriaen Coorte, *Nature morte de fraises*, 1705, La Haye, Mauritshuis.)

(12.03.2005)

CHIEN ENLISÉ DANS LA SCÈNE

On se préoccupe tellement de la scène, des personnages, de leur hiérarchie dans la lumière, qu'on oublie celui qui est là, dans l'ombre, juste devant nous (car l'ombre n'est pas toujours derrière, elle peut être à portée de main ou au ras du sol). C'est le chien. Il faut bien regarder pour se rendre compte qu'il aboie. Il semble protester contre l'histoire des hommes, contre la rumeur du tambour, contre la marche du pouvoir, les armes, les casques, les uniformes. Il est *l'objecteur de l'histoire*. À ce titre, il demeurera dans l'ombre. Pire : il est comme enlisé dans l'épaisseur – et non dans le sous-sol – de la scène, son existence *brûlée* par l'air inférieur où personne ne le regarde.

(Rembrandt, *La Ronde de nuit*, 1642, Amsterdam, Rijksmuseum.)

(13.03.2005)

LA FENTE AU BOUT DU BÂTON

S'il n'y avait cet arbre, à droite, on pourrait se croire dans un aquarium. C'est tout un milieu en mouvements, en effluves, en champs de forces. Le ciel est blanc, tout le reste occupé par des ombres vertes, de puissantes vagues, des chevelures de fantômes qui se font la guerre, ou du moins se chamaillent. Au centre, un peu de guingois, se dresse un piquet. C'est un simple bâton fiché dans la terre. Son cadrage attentif suggère un paradoxe énonçable sous la question : comment faire le portrait d'un bout de bois ? Et, d'ailleurs, pourquoi vouloir faire le portrait d'un bout de bois ? La réponse à ces questions tient peut-être dans l'*accident* magnifique que présente ce bâton. Peut-être même que l'accident est apparu au peintre avant le bâton lui-même. C'est une petite fente au bout du bout de bois, une fente dans laquelle un *filet rouge sang* a voulu s'accrocher. Je pense à Vermeer : tendresse et cruauté mêlées. Blessure impersonnelle au milieu d'un paysage qui bouge. Hommage du peintre à cette blessure ou à ce fil rouge que personne ne voyait et que, grâce à lui, nous n'oublierons jamais.

(Georges Seurat, *Paysage au piquet*, vers 1882, Bâle, Kunstmuseum.)

(30.03.2011)

CE JAUNE-CI, LÀ-BAS, ICI

Dublin, si loin de Séville. Ville de peu de jaune. Je tentais hier soir de parler à James Coleman du jaune de Séville, ce jaune encore plus beau que le jaune de Rome. Jaune des enduits sur les murs quand il rime avec le blanc de chaux. Jaune du sable de la Maestranza quand il rime avec le noir du taureau. Comme il est loin, ce jaune. Comme il est difficile à décrire (heureusement, James Coleman est un grand lecteur de Wittgenstein, il connaît donc le vertige de cette difficulté). Et puis, ce matin, voici qu'il m'apparaît, ce jaune-ci, pas un autre, dans le tableau de Goya qui se trouve à la National Gallery of Ireland : jaune intense et musical, écrin rythmique au blanc de la soie, de la chair, et au noir du taffetas, de la chevelure et des yeux de cette femme assise devant moi. Je veux plutôt dire assise hors de toute géographie réelle : quelque part, désormais, entre Séville et Dublin.

(Francisco Goya, *Doña Antonia Zárate*, vers 1805-1806, Dublin, National Gallery of Ireland.)

(24.07.2011)

AU POINT DE VUE DE LA SERVANTE

Cadrer, c'est trancher. Trancher, c'est choisir. C'est prendre le risque de mettre certaines choses sens dessus dessous. C'est faire mal quelquefois. Tout cadrage est un geste politique : territoires affirmés ou mis à mal, hiérarchies établies ou bousculées. Il ne fait pas de doute que Velázquez a disposé d'étourdissants cadrages dans son chef-d'œuvre *Les Ménines*. Dans cet immense tableau (318 cm sur 276 cm), il a tranché, il a choisi avec une telle subtilité – devant laquelle historiens de l'art, philosophes et psychanalystes n'ont pas cessé de se perdre en conjectures – que son geste politique, son bousculement des valeurs, sa mise à mal passent majestueusement, presque inaperçus. Mais cela se passe à la cour de Madrid, en 1657.

Il en est allé tout autrement à Séville quarante ans plus tôt. Dans ce que l'on a quelquefois considéré comme son tout premier tableau connu – un tableau au format modeste, 55 cm sur 118 cm –, Velázquez n'a pas hésité à trancher, à bousculer, à renverser les perspectives d'une façon plus innocente, donc plus brutale. Va pour une scène des *Pèlerins d'Emmaüs*. Mais ici, vous vous contenterez de deux personnages seulement (le coude d'un troisième apparaît tout à gauche, le tableau a dû être légèrement rogné). De toute façon, vous en savez assez, vous avez mille fois récité l'Évangile selon saint Luc, il me suffira donc d'un tout petit Christ et d'un seul ou deux convives. Tranchons encore un peu : on va les repousser tout au fond. On va les réduire à une scène entrevue, là-bas, de l'autre côté du patio : petits personnages aperçus attablés. Certains disent : ce n'est même pas qu'ils sont là-bas, c'est juste une image. Certains disent : c'est juste un reflet. Tableau, reflet ou scène : toutes les ambiguïtés des *Ménines* sont déjà ici à l'œuvre. Tableau dans le tableau ou scène dans la scène : toutes les virtuosités du théâtre espagnol – Lope de Vega, Calderón – sont déjà ici à l'œuvre.

La scène religieuse n'occupe, en tout cas, qu'un sixième tout au plus de la surface peinte. Alors, le reste ? Le principal, l'essentiel ? Velázquez nous offre donc *son* essentiel à lui : l'essentiel pour un homme qui a décidé de poser son regard sur le monde. Son essentiel *tranché*. Et c'est une simple servante. Elle se trouve au centre majestueux de l'espace, mais l'espace est une simple cuisine. Sainte Thérèse d'Avila disait, je crois, que « le Seigneur entre aussi à la cuisine ». Peut-être. Mais la servante est bien seule, penchée, pensive, devant les quelques accessoires ménagers disposés devant elle, cruches, bols, pilon, torchon, une caserole dont le fond respandit inopinément. Elle porte un turban blanc

sur un sombre front. C'est une Maure ou une Gitane. Elle porte, seule, humble, tout le poids – une pesanteur psychique liée à quoi exactement? on ne saura pas – de cet espace. Elle produit, seule, humble, l'espace lui-même dont la couleur semble émaner de sa carnation : en effet, tout, ici, est brun, une variation de bruns. Tout est à *sa* couleur, à *son* échelle. Elle est la plus humble qui soit, mais elle est le centre, le sujet de ce tableau. Ce tableau humble, métèque et politique.

(Diego Velázquez, *Servante avec la scène des pèlerins d'Emmaüs*, vers 1617-1620, Dublin, National Gallery of Ireland.)

(24.07.2011)

OLYMPIA, HORIZON D'ATTENTE

Chacun garde en mémoire, chez Manet, la fameuse et la belle indifférence d'*Olympia*. Son corps désirable, nu mais fermé, étrangement blafard. Corps fermé, aussi, parce qu'il nous est montré de profil ou à peu près, avec cette main extraordinaire d'intensité – raccourci saisissant, contraste puissant, trait qui creuse la chair – posée sur le bas-ventre. Tout ce qui est peint frontalement appelle le mystère : le visage indéchiffrable d'*Olympia*, celui de la femme noire complice de cette indéchiffrabilité même et, bien sûr, le regard du chat. Il y a aussi les fleurs : ce bouquet, ce décor coloré de pétales, de calices, de pistils ou, pour tout dire, ce bouquet d'organes sexuels qui osent même se déverser, par contagion figurale, sur la soie beige où repose le beau corps.

Olympia ne fait rien que regarder son spectateur. C'est une façon d'attendre. C'est donc une façon d'ouvrir, chez son spectateur, un horizon d'attente. Comme *La femme à l'éventail* nous laisse attendre que s'ouvre autre chose qu'un éventail, quelque part dans le plan si rapproché des draperies de sa robe noire (ou, dans le *Portrait de Jeanne Duval*, de sa robe blanche). Dans sa jeunesse, à l'âge de vingt-deux ans, Manet avait aimé copier *La Vénus du Pardo* de Titien, cette version de femme endormie plus explicitement qu'ailleurs référée à son horizon d'attente puisqu'un satyre y soulevait, avec une grande anxiété sexuelle – très bien marquée par Manet dans sa copie –, le voile blanc qui enveloppait la nudité de Vénus.

Dix ans après l'*Olympia*, Cézanne fera entrer le spectateur concupiscent dans le tableau de Manet comme le satyre de Titien avait fait effraction dans le paysage tranquille de la *Vénus endormie* de Giorgione. Désormais l'espace a pivoté, les fleurs explosent en gerbes dans la partie supérieure du tableau, les corps se dynamisent puissamment. Mais

les cuisses de la dame sont encore fermées. Il faudra attendre 1903 et ce magnifique dessin aquarellé de Picasso pour que soit atteint l'horizon d'attente ouvert par l'*Olympia* : sous le regard plissé – goguenard, on imagine – du petit chat noir, la jeune femme ouvre en grand ses cuisses où le visage tout entier d'un homme est à présent lové. Enfin il a vu, enfin il a touché, enfin il pose ses lèvres. Enfin ils font l'amour, se tenant par la main. Elle l'embrasse maintenant avec ses jambes. Enfin elle a fermé les yeux. Le bouquet de fleurs ? Il a disparu : c'est que la couleur anime désormais la peau – autrefois livide – de cette nouvelle *Olympia*, toute rougie aux joues de désir. Sur le montant du lit s'entre-lacent en décor des phallus et des vulves.

(Pablo Picasso, *Deux nus et un chat*, 1902-1903, Barcelone, Museu Picasso.)

(17.11.2011)

J'OBJECTE

J'objecte : je jette ceci devant nos yeux. Je le constitue en objet sous notre regard, je le place devant nous. Mais aussi : je nous place – et je questionne cette place – devant lui. J'expose la chose et je nous expose à elle. Je la rapproche de nous. Éventuellement, je nous reproche d'en détourner le regard. En sorte que *rendre visible* serait toujours en même temps *objecter* à un certain état des choses, quand les choses sont seulement « en l'état », c'est-à-dire pas assez étranges pour être vues et interrogées.

(17.12.2011)

L'IMAGE EST UN ENFANT QUI JOUE

C'est dans une rue de Valence, en 1933. Il y a ce grand mur aux peintures écaillées, devant lequel un enfant joue, on se demande à quoi. Quelqu'un, par exemple, a imaginé, hors cadre, une balle jetée en l'air : cela expliquerait pourquoi la tête de l'enfant se renverse si étrangement en arrière, les yeux plissés vers le ciel. Je remarque plutôt sa main gauche au contact du mur, et cela me rappelle un jeu de mon enfance, qui consistait à marcher en aveugle le plus longtemps possible, histoire de s'inventer mille suspenses d'aventurier dans la forêt ou dans la nuit. En regardant le rapport intense entre ce mur si dramatique et ce geste si offert, j'imagine Orphée enfant qui joue déjà à passer les portes de l'enfer. Henri Cartier-Bresson, quant à lui, n'a sans doute pas eu le

temps de se poser de telles questions ou même d'imaginer quoi que ce fût. Il a juste pris le temps de faire cette image.

Image admirable, sans doute. On propose d'y voir un chef-d'œuvre. Il y aurait donc des chefs-d'œuvre produits d'un seul coup d'œil, d'une seule pression du bout de l'index, d'une seule ouverture mécanique en quelques centièmes de seconde? Cartier-Bresson lui-même aurait-il accepté, lui qui se pensait comme un faiseur d'images «à la sauvette», d'y voir un chef-d'œuvre? A-t-il seulement pris le temps de réaliser, vingt ans plus tard, ce grand et beau tirage que possède la Bibliothèque nationale de France? J'ai bien peur que non. La notion de chef-d'œuvre appelle spontanément les idées de *pérennité* (beaucoup de temps passé pour faire une image, et puis l'éternité de sa patrimonialisation) ou d'*unicité* (rien qui ressemble au chef-d'œuvre, rien qui puisse l'égaliser en valeur esthétique). Tant mieux si cette image est désormais pérenne dans notre patrimoine culturel; tant mieux si ce tirage des années cinquante est exceptionnel par sa rareté et sa qualité. Mais le problème de l'image – aux yeux de son inventeur comme de son spectateur – n'est pas là exactement. Il se situe bien plutôt dans la *fragilité* du sens et dans la *complexité* du temps que cette image met en acte sous nos yeux.

Dans l'antique formule selon laquelle le temps est un enfant qui joue, il faudrait comprendre bien plus que la fameuse idée du «temps propice» capté par le photographe, ici dans une rue de Valence, un jour de 1933. Il n'y a pas que le *kairos* auquel il est si facile, en fin de compte, de réduire la pratique d'Henri Cartier-Bresson comme un art du «bon moment» saisi au vol. Il y a aussi le *chronos*, c'est-à-dire tout ce que le photographe a cru bon de «viser» et de cadrer lors de son passage à Valence en 1933 (je pense, notamment, à sa photographie prise dans les arènes, où la palissade joue un rôle formel considérable). Il y a enfin l'*aiôn* ou le «temps impliqué», c'est-à-dire la durée, le «long-temps», la destinée des images: resurgit alors, tel un *motif* souverain – non pas un simple thème iconographique, mais une nécessité interne au regard de Cartier-Bresson –, tous ces enfants qui jouent devant des murs, passent dans les ruelles, surgissent par tous les pores ou accidents de la ville (Grenade, Madrid ou Séville en 1933, Paris ou Salerne en 1953, Liverpool en 1962, Berlin en 1963, Montréal en 1964, Rome en 1965, etc.).

Cette image ne fait donc pas que représenter un enfant qui joue. Elle est un jeu d'enfant dispersé dans trois temps au moins. Et partagé par trois enfants au moins: le premier, dans la rue, envoie un geste que

le deuxième attrape au vol grâce à son joujou optique-mécanique ; le troisième, c'est moi, libre d'entrer ou non dans ce jeu du geste lancé. Geste qui serait donc la véritable balle de ce jeu qui est d'abord le jeu du temps, ou plutôt des temps multiples impliqués dans chaque main qui frôle un mur, dans chaque abandon des épaules, dans chaque tête qui se renverse vers le ciel, et dans chaque regard capable d'y retrouver toute l'intensité d'un devenir humain.

(Henri Cartier-Bresson, *Valenza [sic]*, 1933, Paris, Bibliothèque nationale de France.)

(22.06.2012)

IMAGE MISÉRABLE, IMAGE-MIRACLE

Décrire, ne serait-ce que décrire. Pour cela déjà il faut en être passé par toutes les grandes décisions de la pensée et de l'écriture. Avoir sollicité le style, le bon style, je veux dire celui qui parvient au minuscule miracle de *toucher l'image*. Incomparable, sur ce plan, l'écriture d'Henri Michaux : cette langue écrite semble *à même l'image*, que ce soit dans le plus enjoué ou dans le plus profond des choses. Michaux, mieux que quiconque, a compris que les images sont affaire de mouvement et de temps : « Le temps est immense. L'accélération fantastique des images et des idées l'a fait. » Même quand c'est simplement du blanc qui apparaît, Michaux nous le décrit en nous donnant l'impression – miraculeuse – que tout est dit au plus juste, mais qu'en même temps cette description pourrait continuer indéfiniment sans cesser d'être haletante :

Et « Blanc » sort. Blanc absolu. Blanc par-dessus toute blancheur. Blanc de l'avènement du blanc. Blanc sans compromis, par exclusion, par totale éradication du non-blanc. Blanc fou, exaspéré, criant de blancheur. Fanatique, furieux, cribleur de rétine. Blanc électrique atroce, implacable, assassin. Blanc à rafales de blanc. Dieu du « blanc ». Non, pas un dieu, un singe hurleur. (Pourvu que mes cellules n'éclatent pas.) Arrêt du blanc. Je sens que le blanc va longtemps garder pour moi quelque chose d'outrancier.

Et, en marge : « Le blanc existe donc. Ne plus vivre que dans l'étingellement. »

Le titre déjà de cet écrit résonne pour moi comme ce que pourrait être *une image* au mieux de ce qu'elle peut être : un « misérable miracle ».

(Henri Michaux, *Misérable miracle* [1956], dans *Œuvres complètes*, II, Raymond Bellour (éd.), avec la collaboration d'Ysé Tran, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 2001, p. 624-625 et p. 678.)

(04.07.2012)

EN CHAIR ET EN OS

Elle a de très beaux seins, que rehausse encore une robe bien serrée autour du buste. Il éprouve tant de désir pour elle qu'il lâche son épée – la voici qui tient à présent toute droite entre ses jambes, comme un grand sexe d'acier – et qu'il glisse sa main droite sous la robe de madame. Mais, horreur! Ce qu'il touche là n'est pas la chair tendre, rose et profonde, que promettait la vue des jolis seins rebondis: ce n'est que de l'os, quelle horreur en effet, de l'os bien sec et bien mort. Ce cauchemar, cette monstruosité – quelle créature est-ce là que cette jeune femme vivante représentée *en même temps* comme un cadavre desséché depuis longtemps? –, les savants iconographes osent l'appeler, pour en atténuer l'immonde vision, une «allégorie morale». Je ne connais que Walter Benjamin pour avoir parlé des allégories baroques sans en atténuer la noirceur et la perversité fondamentales.

(Abraham Bloemaert, *La mort et les amants*, vers 1620-1630, dessin au crayon et à l'encre, Londres, The Courtauld Gallery.)

(19.10.2012)

LÈVRES SELON LÈVRES

Des milliers de dessins laissés par Léonard de Vinci, pas un qui ne soit sublime, admirable de précision et de liberté conjuguées. Il y en a un pourtant qui est complètement raté. Et même deux. Ce sont les seules représentations, par le grand peintre, du sexe de la femme.

Le premier ressemble carrément à un dessin de Crumb, le comique en moins. Il est hâtif, inélégant, lourd et caricatural. Le sexe est devant nous grand ouvert, c'est une sorte de caverne béante telle que, dans la vie, on ne l'observe jamais. Dans ce grand trou désagréable, la représentation du clitoris est réduite à un petit cercle qui flotte quelque part, en haut, entouré d'une auréole. Les lèvres sont pires que bâclées, on dirait quelque chose comme un pneu dégonflé. La toison est à peine esquissée, les cuisses brutalement coupées. Juste au-dessous se traîne un anus dissymétrique qui me fait songer à un rictus de dépit, alors que, par contraste, juste en dessous, le mécanisme du sphincter anal est représenté par un motif extraordinairement élégant, ornemental, idéal, attentif dans son exécution.

Le second dessin fait partie d'une célèbre planche embryologique où le corps de l'enfant à naître est admirablement représenté, sous différents points de vue, dans son exacte position repliée. En haut de cette planche et d'une plume différente, Léonard a bâclé un sexe de

femme dont le pourtour possède ce même caractère bizarre de chambre à air dégonflée, et dont l'intérieur n'est pas béance, mais confusion. Quelque chose encore cloche dans ce dessin : on dirait un placage des *genitalia* féminins sur un corps d'homme, car ce corps est nerveux, tout en muscles, étroit de hanches. L'impression est d'autant plus forte que la vulve n'est pas située à sa bonne place sur ce fragment de corps : elle est comme « copiée-collée » sur le bas-ventre – c'est-à-dire à la place normale des *genitalia* masculins – et non, plus en dessous, dans l'entrecuisse.

Est-ce là un reliquat de théorie sexuelle infantile (je me souviens moi-même que, petit garçon, et bien avant d'avoir été initié à la réalité du sexe féminin, je croyais que la fente était « devant » et non, comme c'est le cas, « dessous »), ainsi que la célèbre analyse freudienne permettrait de l'inférer ? Je ne sais. Je préfère poser une autre question, et mettre ces singularités – ces symptômes graphiques dans l'exercice habituel de l'observation chez Léonard – en relation avec un problème plus morphologique, plus immanent à la pratique même du peintre et au monde de ses formes peintes ou dessinées. C'est le problème des lèvres. Léonard fut un très grand morphologiste, et l'on trouve dans son œuvre tout ce que René Thom, bien plus tard, nommera dans le cadre de sa théorie mathématique des morphogenèses, les « catastrophes » géométriques, avec leurs « conflits » et leurs « bifurcations », leurs processus de « déploiements » ou d'« éclatements », de « germinations » ou de « stratifications », tous ces agencements formels et métamorphiques nommés « plis », « ombilics », « fronces » ou « queues d'aronde »...

Il est fort possible que la brutalité formelle infligée par Léonard de Vinci à la représentation du sexe féminin soit due, tout simplement, à la situation où ces dessins ont été sans doute produits, je veux dire la situation macabre du dépeçage anatomique. Il n'en demeure pas moins que l'artiste n'a pas voulu voir – lui, l'omnivoyant suprême – qu'un sexe de femme se présente d'abord comme une sorte de draperie reclose sur son antre rose, son repli dans les plis, comme une draperie de chairs, j'oserai dire un frou-frou, un froissement de *nymphes* : lèvres (grandes) selon lèvres (petites). La chose est d'autant plus troublante que Léonard fut le maître incontesté de tout ce qui, fantasmatiquement, déplaçait dans l'iconographie la question de ces *lèvres d'en bas* : je pense à la gracieuse *Ninfā*, cette créature fractale qui soulève en dansant ses robes transparentes, plis de soie sur – ou selon – replis du corps ; je pense au rendu textural, dans une étude de draperie pour la robe de la Vierge, où tout se chantourne si subtilement, si organiquement, dans la zone

même du giron ; je pense à tous ces exquis battements – entre le net et le flou – des paupières et des lèvres sur les visages des femmes peintes par Léonard.

Il faudra attendre Georges Bataille et son *Catéchisme de Dianus* – adressé à une femme – pour lire et relier en toute clarté ce que Léonard dissociait et refusait encore de voir : « Tu dois savoir en premier lieu que chaque chose ayant une figure manifeste en possède encore une cachée. Ton visage est noble : il a la vérité des yeux dans lesquels tu saisis le monde. Mais tes parties velues, sous ta robe, n’ont pas moins de vérité que ta bouche. »

(Kenneth Clark, *A Catalogue of the Drawings of Leonardo da Vinci in the Collection of Her Majesty the Queen at Windsor Castle*, Londres, Phaidon, 1969, III, p. 37-39 [19095^o et 191011^o]. René Thom, *Modèles mathématiques de la morphogenèse*, Paris, Union générale d’éditions, 1974, p. 7-80. Georges Bataille, *L’Alleluiah. Catéchisme de Dianus* (1947), dans *Œuvres complètes*, V, Paris, Gallimard, 1973, p. 395.)

(26.10.2012)

EXTASES DE PHRASES

Tout à coup, Homère interrompt son récit mouvementé – son grand film de guerre – et nous voilà, pendant cent trente-neuf vers, suspendus – comme dans un fascinant film expérimental – à la description visuelle d’un seul objet brillant, le bouclier d’Achille. Quelque temps plus tard, James Joyce attrape au vol une seule couleur, le « vert-pituite » qui transite depuis le fond d’un verre d’eau sale jusqu’à la mer d’Irlande en passant par les « yeux vitreux » d’une mère mourante, et construit son grand récit éclaté d’*Ulysse* – son grand film de montage – à partir de ce qu’il nomme lui-même l’« *ineluctable modality of the visible* » :

Inéluctable modalité du visible : ça du moins, sinon plus, pensé par mes yeux. Signatures de toutes choses que je suis venu lire ici, frai marin, varech marin, marée montante, ce godillot rouilleux. Vertmorve, argent-bleu, rouille : signes colorés. Limites du diaphane. Mais il ajoute : dans les corps. C’est donc qu’il avait conscience d’eux corps avant celle d’eux colorés. Comment ? En s’y cognant la tronche, pardi. Tout doux. Chauve qu’il était, et millionnaire, *maestro di color che sanno*. Limite du diaphane dans. Pourquoi dans ? Diaphane, adiaphane. Si l’on peut passer les cinq doigts au travers, c’est une grille, sinon une porte. Ferme les yeux et vois (*Shut your eyes and see*).

Fermer les yeux pour voir ? Fermer les yeux pour que devant – ou dedans – nos yeux, il n’y ait jamais une seule image, même mue par la logique de son histoire, mais un million d’images associées, mêlées, se

« cognant la tronche » les unes contre les autres. Évidemment, il n'a pas suffi à Joyce lui-même de *fermer les yeux* pour rendre visible tout cela : il lui a fallu, aussi, *ouvrir la langue*, je veux dire ouvrir le récit, ouvrir la grammaire, ouvrir la phrase (ce qui m'étonne toujours, dans *Ulysse*, c'est que dans cette opération douloureuse l'intensité et la joie ne faiblissent jamais, plus Joyce ouvre son écriture et moins la lecture se fatigue). Il se trouve que la description d'un objet visible se dit, en grec, *ekphrasis*, qui a donné son nom à toute une tradition, tout un genre littéraire. Dans le « phrasé » historico-épique de *Illiade*, Homère aura donc inséré une « ekphrase » qui sort de l'histoire, qui arrête tout et qui vient se concentrer sur les mille et un motifs, les nuances et les brillances, les détails et les vertus, d'un seul bouclier. La *phrasis* désigne le discours en tant que tel, l'acte d'exprimer quelque chose par la parole ou par l'écrit. Une *ekphrasis* sera donc l'ouverture, la sortie du discours hors de lui-même en vue de décrire quelque chose qui semblait d'abord impossible à exprimer. L'« ekphrase » ou description serait donc à la phrase ce que l'extase (la sortie hors de soi par un saut dans les motions inconscientes) est à la stase (la stabilité du moi agrippé à ses repères conscients).

Ce que le monde visible propose à notre pensée discursive n'est donc ni le détail décoratif qui arrive juste à point pour que soit posée une cerise sur le gâteau du récit littéraire ; ni, à l'opposé, la limite indicible devant laquelle toute phrase devrait se clore religieusement. Ce que le monde visible propose à l'écriture, c'est une chance de former des « ekphrases », des phrases qui sortent d'elles-mêmes et nous sortent des conventions où le discours tend si souvent à se reposer. Bien sûr, « sortir de la phrase » ne va pas sans risques, et Philippe Hamon a bien eu raison d'introduire son anthologie sur *La description littéraire* en signalant la « menace », le caractère éventuellement « retors » ou le danger d'une « dérive » inhérents à toute description. Mais de tels risques forment, sans doute, le prix à payer, non seulement pour que des choses *aperçues* aient quelque chance de trouver leur place dans la langue, mais encore pour que nos phrases trop entendues aient, symétriquement, quelque chance de trouver leurs propres sorties *poétiques*.

(Homère, *Illiade*, xviii, vers 478-617, trad. fr. Robert Flacelière, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 1955, p. 424-428. James Joyce, *Ulysse*, trad. fr. sous la direction de Jacques Aubert, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 2004 [1922], p. 52. *La description littéraire. Anthologie de textes théoriques et critiques*, Philippe Hamon (dir.), Paris, Macula, 1991, p. 5-12.)

VAGUE À LAME

Rien de vague – rien d'imprécis, de nébuleux, d'estompé – dans cette *Vague* de Gustave Courbet. Il y a pourtant des récifs submergés par l'écume, un océan tourmenté, un ciel nuageux dont le chromatisme est, d'ailleurs, très bizarre, tirant sur le même brun que les rochers, en bas. Dès le premier regard, on voit bien que Courbet a utilisé dans ce tableau deux techniques picturales complètement opposées : ce que la mer produit en surface, il le traite en moutonnements de blanc, le pinceau semble gras, ça foisonne, ça bouillonne. Mais ce que la mer fait puissamment surgir du fond, il le traite – par une nécessité technique accordée aux pouvoirs de la figurabilité, comme si le peintre faisait passer entre ses mains et ses outils la conversion picturale d'une expression verbale telle que « lame de fond » – *au couteau*, technique inouïe pour un tel sujet, technique pour faire de cette vague un tranchant de lame qui, dans la volumétrie du paysage, affirme ses irrésistibles, ses souveraines césures. Faire une image serait donc aussi savoir *trancher* dans le visible, et ne pas craindre de diviser le monde.

(Gustave Courbet, *La vague*, 1869, Francfort-sur-le-Main, Städel Museum.)

(12.06.2012)

TOTUM PRO PARTE

Les images, souvent, nous mettent en demeure d'inverser les rapports habituels du tout (que l'on croit forcément inclusif) et du détail (que l'on croit forcément inclus). Dans l'expression classique *ex ungue leonem*, par exemple, nous sommes censés n'avoir sous les yeux qu'un bout de griffe, à partir de quoi nous sommes supposés capables d'inférer le lion tout entier. Eisenstein, quant à lui, n'a pas cessé de revenir au motif de la synecdoque, *pars pro toto* : quand la partie vaut pour le tout (le poing serré d'un seul pour la colère et la ferveur révolutionnaire de tous). Mais qu'est-ce qui se passe dans ce tableau-ci ? D'abord, je vois le « tout » d'un fond et la « partie » d'une figure : je vois un grand pan de peinture sombre, et c'est le fond d'une forêt qui semble impénétrable. Pas un seul interstice visible, pas d'air, pas de blanc : c'est étouffant comme dans certaines images d'Altdorfer. Dans cette forêt, il a fallu *pénétrer* et, désormais, il sera très difficile d'en sortir, de s'en sortir. Sentiment d'oppression devant – presque dedans – ce tableau bien plus grand que moi (presque trois mètres de haut).

Mais du milieu a surgi une figure : toute claire, toute pâle, absolument fragile et charmante pour cela. C'est une femme nue, une nymphe, la « Nymphe des bois ». Sa chevelure brune se perd dans le fond de la forêt, en sorte qu'elle semble encore plus claire, encore plus chair, encore plus nue que nue. Son pubis glabre est exactement situé en face du spectateur, par une très belle torsion du corps et un remarquable effet de raccourci. Devant ce tableau je me dis, une fois de plus, que ce serait tout perdre que de penser à séparer « le fond » et « la figure ». Il n'y a pas « une figure » claire et charmante simplement située dans « un fond » obscur et inquiétant. La figure et le fond échangent ici leurs puissances fantasmatiques, comme si tout ce qui est vu sur trois mètres de haut était l'analogie formelle – et même chromatique – de cela précisément que cache encore la femme (ne vous souvenez-vous pas du jeu surréaliste *Je cherche la femme cachée dans la forêt* qui valait bien un *Je cherche la forêt cachée dans la femme*?). Comme si cette nymphe était ici à la forêt ce que les nymphes, au fond d'un corps de femme, seraient à la petite forêt de sa toison : une très désirable trouée de claire chair.

(Victor Müller, *Waldnymphe*, 1862, Francfort-sur-le-Main, Städel Museum.)

(12.06.2012)

LA JEUNE FILLE AU PLAT D'YEUX

Il y a bien longtemps que j'ai rencontré la jeune fille au plat d'yeux. C'était à Bruxelles, je ne saurais dire la date exactement, sans doute en 1979 ou 1980, peut-être même plusieurs années auparavant. Je n'arrive pas à me souvenir de mon propre âge lors de cette rencontre, peut-être parce que cette histoire est une histoire d'yeux et que les yeux vieillissent moins que le reste du corps, peut-être parce qu'ils gardent dans leur transparence même les abîmes de désirs jamais passés. Je n'ai revu la jeune fille au plat d'yeux, depuis lors, que deux ou trois fois, et beaucoup trop fugitivement à mon goût. Comme elle était – comme elle est toujours – jolie ! Elle était tranquillement assise dans un jardin, ce devait être le printemps. Elle avait mis sa petite robe verte et laissé courir ses longs cheveux blonds sur ses épaules. Son regard était baissé, un peu de biais, comme chez toutes les jeunes filles de son âge lorsqu'elles sont très timides, très pudiques, toujours proches de rougir et muettement bouleversées, sans doute, par la chose sexuelle.

Elle était assise là avec quelques-unes de ses amies. Des femmes entre elles, donc, à part le bébé très calme dans les bras de l'une d'elles, et un petit animal apeuré qui semblait attendre ou craindre quelque chose. Je me souviens que chacune de ces femmes était impeccablement habillée, et pourtant ce n'était pas une fête. Chacune vaquait, calmement et silencieusement, comme à la campagne, à quelque occupation précise : la première avait un livre ouvert sur les genoux et lisait avec concentration ; une autre tenait dans sa main une pièce de joaillerie – une petite couronne, je crois – avec l'air de penser à autre chose ; une troisième tenait un verre ou un gobelet de métal ; une autre était en train de passer une bague au doigt de l'enfant ; une autre encore tenait une flèche brisée, pourquoi ? Et pourquoi cette pince de métal noir avec une molaire tout juste arrachée de je ne sais quelle bouche ? Et pourquoi, dans une autre pince du même genre, ce petit morceau de sein blanc ? La jeune fille en robe verte, quant à elle, tenait entre ses mains une assiette en métal doré depuis laquelle me regardaient deux yeux.

Oui, deux yeux. Je n'invente pas. Ce jour-là d'ailleurs, par chance, j'avais avec moi mon appareil photo : je me souviens avoir volé quelques images à la va-vite, sans trop savoir si j'avais vraiment le droit de le faire. Je viens de retrouver, après une recherche parmi quelques milliers de diapositives faites à cette époque, cette troublante image où l'on voit de très près les deux yeux que je n'oserai pas dire « grands ouverts », puisqu'il n'y a pas de paupières dans cette assiette, bien que les globes oculaires ne soient pas sphériques mais ovales, comme s'ils gardaient quelque chose du regard – donc du visage – d'où ils venaient sans doute d'être extraits. L'humeur vitreuse était encore fraîche et translucide. Je me souviens d'une sorte de trouble ou de tache dans le cristallin de l'œil gauche. Au fond du plat traînait du sang, quelque chose entre des larmes d'agonie et un liquide corporel plus visqueux, plus intime. J'ai l'impression de n'avoir jamais vu, dans aucun livre sur l'art ancien, de détail aussi cru.

Il est donc assez stupéfiant de lire, sous la plume d'Hippolyte Fierens-Gevaert, le premier directeur des Musées royaux de Bruxelles, que ce tableau du xv^e siècle, attribué à un artiste inconnu nommé, par commodité, le Maître de la Légende de sainte Lucie, ne serait qu'un « retable un peu monotone mais harmonieux ». Sans doute ce monsieur ne regardait-il que les ornements – draperies brodées, bijoux, coiffures délicates, résilles végétales – et l'immobilité générale qui, en effet, occupent dans ce tableau le devant de la scène. Mais l'ornement

lui-même (la robe de sainte Catherine, toute brodée au motif même de son supplice) comme l'immobilité (la pose figée de sainte Lucie avec son plat d'yeux sur les genoux) ne font, par contraste, qu'accuser les signes du martyr corporel, de l'horreur, de la violence, de la douleur.

Luxe, calme et cruauté dans cette image. Je me suis demandé si je ne commettais pas un excès symétrique à la prudence de Monsieur Fierens-Gevaert en pensant alors, devant ce tableau intitulé *Virgo inter virgines* – « Vierge parmi les vierges » –, au motif de l'œil comme « friandise cannibale » chez Georges Bataille et, même, à certaines scènes pénibles d'*Histoire de l'œil* où interviennent des assiettes (ou d'autres réceptacles, des sexes, des culs) avec des œufs (ou des yeux, ou des couilles), tout cela dans la dramaturgie violemment obscène que l'on sait. Mais l'histoire antique de sainte Lucie, avec son assiette à yeux, laisse bien entrevoir un trouble sexuel que Bataille n'aura fait que porter jusqu'à l'incandescence. Selon la légende chrétienne, Lucie désire tant n'avoir que le Christ pour époux qu'elle refuse les avances du jeune païen auquel sa mère l'avait promise. Elle n'en retirera que d'abominables supplices : son tyran appelle ainsi « tous les libertins de la ville pour abuser d'elle » (mais elle se statufiera et deviendra, de la sorte, impénétrable) ; puis on la jettera dans un brasier ardent ; puis on lui percera la gorge d'un coup d'épée, etc., etc. Le fait qu'elle se soit elle-même arraché les yeux pour ne pas séduire un autre homme que le Christ aura semblé si violent aux catholiques modernes que les Bollandistes auront considéré cette version comme apocryphe parce qu'elle était « populaire ». Mais c'est bien pour son plat d'yeux que cette belle Sicilienne demeure vénérée aujourd'hui encore. Les fidèles viennent toujours déposer, dans sa chapelle à Venise, cannes blanches, paires de lunettes et lentilles de contact dont ils n'ont plus besoin, guéris par sa légende exorbitante.

(Maître de la Légende de sainte Lucie, *Virgo inter virgines*, dernier quart du xv^e siècle, Bruxelles, Musées royaux des Beaux-Arts. Hippolyte Fierens-Gevaert, *La peinture au Musée ancien de Bruxelles*, Bruxelles, Van Oest, 1923, p. 22. Paul Guérin, « Sainte Lucie, vierge et martyre », dans *Vies des saints, d'après les Bollandistes*, Bar-le-Duc, Guérin, 1870, xii, p. 253-259. Georges Bataille, *Histoire de l'œil* (1928), dans *Œuvres complètes*, 1, Paris, Gallimard, 1970, p. 9-78. *Id.*, « Œil » (1929), *ibid.*, p. 187-189.)

(12.09.2013)

DRAPÉS À COUPS DE HACHE

On peut voir, dans une vitrine du Museu de Arte, à Rio de Janeiro, la modeste photographie documentaire d'une sculpture de l'Aleijadinho, ce génial sculpteur du Brésil baroque, métis, fils d'esclave, atteint d'une lèpre qui lui valut son surnom de « petit estropié », lui dont les doigts tombaient à mesure qu'il sculptait ceux de ses personnages sacrés, dans les églises d'Ouro Preto. À côté de la photographie se trouvent deux œuvres originales de l'avant-garde brésilienne des années 1950 et 1960, l'une de Lygia Clark et l'autre de Franz Weissmann. Les draperies « grossières » de l'Aleijadinho – bien sûr, elles ne sont grossières que pour un œil lui-même grossier, comment ne pas voir qu'elles sont d'abord *coupantes* ? – résonnent directement avec les subtils pliages métalliques de Lygia Clark, comme le socle sur lequel est assis son personnage biblique renvoie aisément au volume géométrique inventé par Weissmann.

Il y a bien des façons d'être « primitif ». On peut être « primitif » parce qu'on ne parvient *pas encore* à ce qui serait le stade « évolué » d'un style. Mais on peut être « primitif » également parce qu'on est *déjà* parvenu au cœur du problème, fût-ce avec des moyens sommaires, fût-ce à coups de hache. Il y a des artistes que l'on qualifie d'emblée de « primitifs », « mineurs » ou « périphériques », mais dont on découvre avec stupéfaction qu'ils avaient *tranché à l'avance* dans l'élaboration de certains problèmes formels appelés à devenir fondamentaux. Ce que d'aucuns appelleraient « naïveté », on peut tout aussi bien y voir l'audace folle – ou tout simplement la méthode évidente – de celui qui ne s'est donné aucune raison d'y aller par quatre chemins.

Johann Georg Pinsel pourrait, de ce point de vue, évoquer la géniale brutalité de l'Aleijadinho. Il sculptait, lui aussi, des personnages sacrés dans les églises du XVIII^e siècle. Mais c'était en Ukraine. De même que les larmes de ses madones surgissent comme d'horribles suintements maladiés sur des visages taillés à la serpe, de même les draperies de toutes ses figures semblent avoir été sculptées pour ne proposer au regard que plans agressifs, lames croisées, arêtes brisées, hérissements et tenailles, embrasures dangereuses. Les draperies de Pinsel sont compliquées comme des pièges. On dirait que quelque chose de très dur – pas un tissu, non, mais, au mieux du carton, au pire du métal – a été chiffonné par une force gigantesque et dévastatrice. La résistance du matériau est constamment affrontée, Pinsel ne cherche jamais à ruser, à susciter une réponse docile ou « plastique » aux forces qu'il met en jeu.

Ses draperies sont donc, littéralement, des catastrophes. Elles m'évoquent un souvenir sonore : c'est quand, sur les pentes de l'Etna lors d'une immense et lente coulée de lave, j'entendis le bruit extraordinaire des pierres de surface qui se brisaient sous la force souveraine de la lave sous-jacente. Il y a peu de chances pour qu'un musée européen se risque à une telle coprésence, mais j'imagine volontiers, sur le modèle de ce qu'on voit à Rio, de mettre côte à côte les photographies d'un drapé de Pinsel et d'une œuvre constructiviste de Vladimir Tatline.

(Germain Bazin, *Aleijadinho et la sculpture baroque au Brésil*, Paris, Le Temps, 1963. Johann Georg Pinsel, *un sculpteur baroque en Ukraine au XVIII^e siècle*, Jan K. Ostrowski et Guilhem Scherf (dir.), Paris-Gand, Louvre Éditions-Éditions Snoeck, 2012.)

(26.09.2013)

QUELLE BEAUTÉ, QUELLE HORREUR

Dans un charmant dessin à l'encre sépia provenant des collections de la Bibliothèque royale de Turin, Léonard de Vinci visualise un ingénieux dispositif : c'est un char à faux. Les roues du char – tiré par des chevaux – entraînent un mécanisme qui fait tourner les faux, ce sont des lames multiples qui ont vite fait de faucher les gens qui se trouvent sur le passage, et c'est un peu comme dans certaines machines agricoles ou, même, ces robots ménagers d'aujourd'hui où l'on peut débitter des carottes en tranches à une vitesse record. Les faux découpent avec précision tout ce qui se trouve sur leur passage. Léonard est attentif à ce que l'engin soit parfaitement élégant, ornementé comme pour une parade festive. Sept ou huit personnes, elles aussi délicatement représentées à la plume, sont, devant nos yeux d'esthètes, débitées en morceaux. Des bouts de jambes sectionnées sont éparpillés autour de la machine. Dans un dessin analogue de l'Accademia à Venise, Léonard a dessiné une véritable encyclopédie portative de toutes les formes susceptibles de piquer, de pénétrer, de transpercer, d'embrocher, de trancher, de mutiler, d'estoquer, d'amputer, de perforer, de saigner, d'ouvrir en grand, de mettre à mort, oui, de mettre à mort son semblable. Ah, la beauté, quelle horreur quelquefois.

(Léonard de Vinci, *Chars d'assaut munis de faux*, vers 1485, Turin, Biblioteca reale, n. 15583. *Id.*, *Études d'armes*, vers 1485, Venise, Galleria dell'Accademia-Gabinetto dei Disegni e Stampe, n. 235.)

(25.10.2013)

REHAUSSER D'OMBRES

Peindre une mise au tombeau. Versions qui prolifèrent : parmi tant d'autres, celle-ci du Greco, vue ce matin à Athènes. Problèmes qui s'enchaînent aussi. Comment peindre la tristesse d'un deuil ? Oui, mais une infinie tristesse, la tristesse sans nom, la tristesse hyperbolique et si paradoxale que constitue le deuil d'un dieu ? Comment trouver le coloris juste, la *Stimmung* d'une telle mise au tombeau ? Comment créer l'intensité ? Nous savons bien, nous les historiens de l'art, que les peintres ont pour cela, depuis l'Antiquité grecque, un truc infailible : on intensifie avec le *rehaut*. *Rehaut* (mot magnifique) : c'est une mise en lumière locale, spécifique, intensifiante, de la chose à emphatiser. Les Anglais disent « *highlight* » et Ernst Gombrich en a fait toute une histoire.

Le Greco n'a donc pas manqué de jouer le jeu. Vers la base du tombeau, par exemple, c'est-à-dire juste sous mon nez devant la cimaise du musée, le peintre a bien *rehaussé* les choses chues, les reliquats – bientôt les reliques – de la crucifixion. On est en train de prendre soin du corps de Jésus, on a donc laissé là, par terre, la couronne d'épines et les trois clous bien noirs. Mais Le Greco « rehausse » l'étrange vert pomme de la couronne d'épines et le noir profond des clous en y déposant des touches – des taches, plutôt, on sent que la décision a été prompte et l'exécution assez brutale – de blanc pur. Un pigment plus pâteux, plus épais, plus rude en somme que la façon liquide et rythmique de passer la couleur des dessous. La surface courbe du panneau de bois accentue ce phénomène car la lumière incidente produit aussi, sur le vernis, ses propres rehauts, ses propres éclats (tout cela qu'une photographie de catalogue cherchera absolument à masquer).

Stupeur, tout à coup : je m'aperçois que Le Greco a aussi joué le jeu inverse. Comme pour faire lutter, à cette échelle minuscule des quatre reliques de la Passion, lumière avec ombres et ciel avec sous-sols. Comme pour inventer une *image dialectique* de trois clous noirs et d'une couronne d'épines. Chacun de ces objets, en effet, a été comme doublé, ourlé, littéralement *sous-ligné* par son ombre sur le sol. Voilà que Le Greco invente pour son compte le *rehaut d'ombres* – expression si paradoxale qu'on pourrait la croire issue des théologies négatives de la Grèce byzantine –, l'hérétique rehaut de ce qui va vers les dessous, à savoir cette terre impure prête à recueillir le corps du dieu. Mais cette provocation dialectique – jouer les ombres et pas seulement la lumière – entraîne une conséquence peut-être

imprévue du peintre lui-même : si les quatre objets projettent leurs ombres sur la terre, cela veut dire qu'ils ne sont pas posés, mais bien qu'ils lévitent à trois ou quatre centimètres du sol. Un miracle qu'à ma connaissance les Écritures ou même les Pères de l'Église n'avaient jamais osé imaginer.

(Le Greco, *Mise au tombeau*, vers 1568-1570, Athènes, Musée national-Alexandros Soutzos Museum. Ernst Hans Gombrich, « *Light and Highlights* » (1964-1972), dans *The Heritage of Apelles. Studies in the Art of the Renaissance*, Londres, Phaidon, 1976, p. 1-35.)

(12.12.2014)