

Balthus et l'archéologie du voir

Guy Robert

Volume 23, Number 91, Summer 1978

URI: <https://id.erudit.org/iderudit/54823ac>

[See table of contents](#)

Publisher(s)

La Société La Vie des Arts

ISSN

0042-5435 (print)

1923-3183 (digital)

[Explore this journal](#)

Cite this article

Robert, G. (1978). Balthus et l'archéologie du voir. *Vie des arts*, 23(91), 49–52.

BALTHUS ET L'ARCHÉOLOGIE DU VOIR

Guy Robert

La Galerie Pierre Matisse présentait, en novembre et décembre 1977, une exposition de vingt-quatre œuvres de Balthus faites entre 1934 et 1977; de 1934, la *Leçon de guitare*, célèbre par de nombreuses reproductions et exposée pour la première fois; des années 1950, huit tableaux et un dessin; des années 1960, six dessins et quatre tableaux terminés en 1976; enfin, de 1977, deux grands nus: bref, de quoi s'arrêter quelque peu devant l'œuvre énigmatique de Balthus.

Une singulière fascination

La carrière de Balthus n'a rien de l'orchestration publicitaire qui a lancé un Jasper Johns et d'autres artistes du mouvement pop américain, ni rien non plus des tourments et de l'incompréhension qui ont accablé un Cézanne; depuis près de cinquante ans, Balthus développe discrètement, presque secrètement, son œuvre ambiguë, l'entourant d'une sorte de rideau qui irrite certains¹ et attire d'autres; des admirateurs de Balthus, dont l'audience demeure en bonne partie aristocratique et élitiste, se trouvent chez les Rotschild, chez des poètes comme Rilke, René Char et Éluard, chez des écrivains comme Cassou, Camus et Malraux, chez des cinéastes comme Fellini.

Dans sa préface à l'exposition Balthus de 1977 chez Matisse, Federico Fellini évoque son ami le peintre dans l'ombre de la Villa Médicis, que Balthus, protégé par Mauraux, a tranquillement dirigé à Rome, de 1961 à 1977; le cinéaste dit éprouver, devant l'œuvre du peintre, une sorte de connivence, grâce surtout à une commune perception de l'art à travers la sédimentation de l'histoire, que l'œuvre fouille, exhume et révèle, dans la miraculeuse lumière du présent, en une dilatation fabuleuse du temps par quoi la tradition réussit à trouver dans la vivante mémoire l'exacte forme d'éternité². Car Balthus suspend le cours du temps, sans le figer toutefois, ni le momifier; il travaille à peindre le lieu capable de se faire creuset du temps, où tout semble *luxe, calme et volupté*, selon un rare équilibre qui demeure imperturbable malgré la tension de la scène représentée, comme malgré les modes et les discours qui se bousculeront devant le tableau, en le méprisant parfois ou en feignant de l'ignorer.

Rien pourtant ne peut entraver la fascination exercée par les meilleures œuvres de Balthus, du moins pour qui les regarde sans se trouver aveuglé par des préjugés. En quoi exactement consiste cette fascination, il n'est point aisé de le cerner et dire, même si des pistes s'offrent, qu'il faudra se résigner à emprunter sans pour autant en attendre des résultats quantifiables et définitifs, lesquels ne s'obtien-

draient d'ailleurs qu'en cas d'autopsie de l'œuvre, alors qu'il s'agit ici de stimuler le regard devant l'œuvre vive de Balthus; et ces pistes s'offrent en plusieurs directions, dont je retiens ici seulement celles qui mettent en scène un personnage balthusien typique, l'adolescente, et encore le temps particulier proposé par l'artiste, ce qui nous invitera à jeter un coup d'oeil, à travers la peinture de Balthus, sur une singulière archéologie du voir.

Au seuil trouble de la féminité

Chez Balthus, au contraire de plusieurs artistes attirés par la perspective érotique, la femme n'est pas réduite à un objet ou instrument sexuel, peut-être parce qu'il la saisit et révèle avant qu'elle ne se trouve ternie par cette réduction, quand l'adolescence lui accorde le fragile et redoutable sursis de sa mutation; la fillette balthusienne se présente ainsi naturellement en sa tumescence, en sa bourgeonnante nubilité, en ce rite de passage que le peintre traite comme cérémonial au détour de quelque labyrinthe initiatique.

Prenons le nu chez Balthus. Plus qu'un simple motif ou sujet pictural, le nu dépasse ici même le niveau du thème, pour atteindre à celui de figure privilégiée, et inévitablement ambiguë; le nu balthusien est majoritairement féminin, mais tourne le dos à l'image archétypale de la déesse-mère aussi bien qu'à l'autre profil millénaire de la femme-enfant, pour mieux assumer la troublante et évanescence réalité de l'adolescente, personnage par excellence de mutation entre deux âges et deux corps, travaillé en profondeur en son propre transit et par là inquiétant et insaisissable, imprévisible aussi bien dans sa naïveté feinte que dans sa candide perversité; la fillette nue de Balthus n'a pas encore appris la lasciveté, son jeune corps manifeste l'étonnante tension de son devenir, même en position de rêverie ou de sommeil; cette fillette, ou fille si l'on préfère, ne dort toutefois jamais complètement, elle rêve plutôt, parfois devant un miroir ou derrière les rideaux de sa chambre ou de ses paupières; et à quoi rêve-t-elle, sinon à sa présence, à son présent,

1. Par exemple, dans *L'Avant-garde au XXe siècle*, Pierre Cabanne situe Balthus du côté «d'un traditionalisme muséologique éveillé à l'insolite et à l'équivoque par l'influence surréaliste», et le présente comme «le peintre distingué, raffiné, d'une sorte de club select auprès de qui il passe également pour un hors-la-loi»; comme un artiste à la technique *pauvre* et à l'inspiration *triste*, grâce à qui «la nymphe est passée de la chambre de bonne au salon Louis XVI, et sera bientôt au musée» (p. 93); dans son texte virulent, Cabanne écrit encore que la «principale réussite» de Balthus «est d'avoir fait de l'académisme un snobisme de salon», mais qu'on trouve aussi dans son œuvre «l'insolite, le silence, l'attente, le temps suspendu» et des «gestes inachevés» (p. 94), sur quoi se fonde en effet une grande partie de l'ambiguïté balthusienne, fascinante même pour un critique irrité.

2. Préface de Fellini au catalogue *Balthus* de la Galerie Pierre Matisse de New-York, en novembre 1977: «... Ad esso mi unisce un tessissimo tramite de sensibilita... il senso di quell'accumulo di storia che è Balthus... un patrimonio simbolico in cui il tempo aveva sedimentato la cultura dell'arte... qualcosa ritrovato, scavato, portato allaluce... una luce da miracolo... ecco la dilatazione estrema del tempo... tradizione... memoria continuamente presente... identità tra tempo et forma: un tempo inalterabile...»

qu'elle sent se transformer en elle et que le rêve lui permet de suspendre en l'intensifiant imaginativement?

Les adolescentes de Balthus ne sont toutefois pas toujours nues; les plus troublantes sont en partie seulement déshabillées, soit par leur propre négligé, soit par la main de quelque assaillant, comme dans la célèbre *Leçon de guitare* de 1934, dont l'esquisse substituait à la femme d'allure sadique un homme à demi-nu et prêt au viol imminent. Les tableaux représentant un groupe de *trois soeurs*, avec ses dérivés fragmentaires et variantes diverses, incitent le regard à s'insinuer sous des jupes relevées ou sous des corsages jeunets et permettent de souligner au passage le recours fréquent chez Balthus au leitmotiv, à la modulation d'un thème scénique, comme encore celui de la *Fillette au livre*, déjà partie intégrante de la série des *Trois soeurs* et dont certaines variantes troussent davantage la jupe sur les cuisses, comme dans *Katia lisant*.

Devant de tels tableaux, surtout devant certaines des figures féminines de Balthus, on pourrait parfois évoquer Piero della Francesca chez qui elles semblent trouver leurs ancêtres naturels et des manières de se draper; on pourrait encore, devant tel petit *Paysage d'Italie* de 1951, évoquer des *vedute* siennoises de Simone Martini ou d'Ambrogio Lorenzetti; et encore, devant telle façon de mêler la lumière à la texture chromatique, on pourrait citer Seurat ou Degas ou Bonnard, selon les cas; mais quel tableau de ces trois derniers peintres possède une sensualité à la fois intense et sereine comparable à celle du *Nu de jeune fille aux bras levés* de 1951, devant qui le regard se repaît de ce que peut signifier: le jour se lève?

On le sait, tout système de comparaison en vient tôt ou tard à irriter, dès qu'on a compris que personne n'a inventé de toute pièce la peinture et que chaque artiste se nourrit comme il peut de ses ancêtres et semblables; Balthus semble, pour sa part, prendre souvent un malin plaisir à suggérer des rapprochements, comme en ce *Nu de profil* de 1977 où la fillette s'apparente à telle *poseuse* de Seurat, le mur à celui d'une chambre de Bonnard et l'éclairage à quelque Chirico; mais peu importent ces ponts trompeurs puisque le tableau, lui, ne saurait être que de Balthus, en son rituel pétri d'ambiguïté à tel point qu'on ne saura jamais de quoi il s'agit: un fragment enfin révélé des mystères d'Éleusis, une fresque fraîchement exhumée de la villa des mystères à Pompéi, une jeune déesse du matin offerte au soleil dans l'attitude hiératique d'une figure égyptienne de la tombe de Nakht? Ou bien ne s'agirait-il pas plutôt d'une jeune Madrilène s'imaginant accueillir dans sa chambre quelque fougueux torero de la veille, devenu taureau du matin et devant qui elle tend un linge d'or en guise de muleta?

Adolescentes, fillettes, jeunes femmes: trois tableaux de Balthus nous offrent autant de vues imprenables sur ce mystère, paradoxalement incarné à travers le modèle Setsuko, jeune épouse japonaise du peintre. Dans la *Chambre turque* comme dans la *Japonaise au meuble noir* et la *Japonaise à la table rouge*, le corps presque nu de la jeune femme engage avec le miroir un insondable dialogue, dont le grimoire ne saurait se décrypter; ici, la complicité s'impose, pour sentir le temps suspendu que le peintre révèle dans le double fond du regard qui se



1. BALTHUS
Nu de profil, 1977.
Huile sur toile; 226 cm x
195,5.

2. *Japonaise à la table rouge*,
1967-1976.
Huile sur toile; 144 cm 7 x
191,7.



3. Dans un court texte intitulé *Hamlet*, Mallarmé évoque «l'adolescent évanoui de nous et qui hantera les esprits et se débat sous le mal d'apparaître», et il le décrit quelques lignes plus loin comme «seigneur latent qui ne peut devenir», dans «le suspens d'un acte inachevé» (*Oeuvres*, La Pléiade, p. 299-300). Une grande partie de ce texte pourrait convenir à l'adolescente balthusienne et à son énigmatique évocation.

4. N'en déplaise à Jean Cassou, qui a joliment parlé des «sortilèges et charmes de la perversité» en reliant la poétique de Balthus à la «bizarre image» d'une «fascinante ambiguïté», et en faisant le lieu d'un «diabolique empire». (*Peintres contemporains*, Mazenod, p. 50) — Je sais bien qu'en certaines œuvres de Balthus, les fillettes semblent assumer les perversités de leur mutation avec un naturel plus vrai que nature, mais cette perversion s'inscrit dans un état transitoire, celui de l'adolescence, et c'est à d'autres œuvres que je m'arrête dans le présent texte.

5. J.-A. França, *Métamorphose et métaphore dans l'art contemporain* Arted, p. 8, 9 et 14.

6. Il y aurait une étude à faire de l'évolution chronologique des œuvres de Balthus, d'abord marquées, à partir des années 1930, par la prise de conscience d'une décadence européenne et occidentale (se rappeler le *Déclin de l'Occident* de Spengler), puis de plus en plus attirées vers une sérénité apparentée à la tradition Tch'an (d'où naît le Zen), et selon laquelle la perspective transhistorique replonge la perception au-delà d'une certaine frontière épistémologique entre ce qui est perçu et celui qui perçoit, et dont le rapport entre le regard et le miroir fournit une fascinante image à double fond.

7. Autre perspective invitante, qu'il faut aussitôt oublier, celle du miroir noir...

cherche et se retrouve derrière le miroir; temps suspendu en un étrange cérémonial, voilé et dévoilé en cette suspension, en ce suspens mallarméen³ par quoi se réalisent en son désir même la présence intense de son inachèvement et la transcendance de sa mutation.

Devant de tels tableaux, c'est d'abord le silence qui s'entend, le silence de Balthus, d'une singulière saveur, comme tissé dans on ne sait quelle merveilleuse trame mélodique, souverainement accordé au regard qui invente son espace sans paroles en marge de toute mélancolie comme de toute prémonition; ce corps est sans vertu comme sans perversité⁴ — ni Justine ni Juliette — puisque sa grâce lui suffit, sans recours à la séduction; l'érotisme l'habite sans le posséder ni l'exciter, paisiblement, dans l'heureuse et discrète intimité de la chambre; il n'y a là rien à violer, puisqu'on s'y trouve déjà introduit sans effraction, et la sensualité de la matière picturale n'a rien à dissimuler, en sa patine doucement grumeleuse, de la volupté du trait et du modelé, offert au regard comme lieu d'une inlassable caresse.

Le secret du temps murmuré dans le jeu de l'espace pictural, c'est celui aussi de son double fond, qu'on ne saurait plus encadrer ni tronçonner selon le régime simpliste de la chronométrie; l'anachronie y étend au contraire son règne, son rituel d'extrême ralenti, révélant ainsi l'envers exact d'un instantané, en opposant aux futiles gesticulations de l'immédiat aussi bien qu'à la rigueur livide de la mort l'allongement en quelque propice repli du temps, renouvelant ainsi avec la source d'une mémoire transmillénaire; le temps ne s'y trouve ni fixé, ni violenté, mais seulement suspendu en sa gracieuse présence.

Rêve-t-elle? Sûrement pas, car ce n'est pas une distraction qui l'absorbe, et rien ne saurait l'arracher à son cérémonial, où ni Freud ni Lacan n'ont accès. Elle n'est ni hypnotisée ni somnambule. Elle est, en intensité symétrique à son calme, elle-même sa propre figuration dans le temps suspendu: *O temps, suspends ton vol...*

La mise en scène picturale de Balthus (qui a fait quelques décors de théâtre) propose à la figuration une perspective semblant «s'appuyer sur l'immobilité voulue des formes, dont il fait un usage qu'on dirait passif, usage pourtant marqué par une activité autre», comme l'écrit de façon plus générale José-Augusto França, avec qui on pourrait chercher le sens de cette *activité autre* quelque part entre la métaphore et la métamorphose, au creux d'un langage qui sert à dire ce qu'il n'a pas l'air de dire et qui nous échappe⁵. Si tout art met en marche un processus de métamorphose, de transformation ou passage d'une forme (paradigmatique) à une autre (syntagmatique et/ou associative), cette dernière fonde en substance l'œuvre d'art qui met à son tour en jeu une métaphore, en ceci tout au moins qu'en toute œuvre elle devient forme d'un langage spécifique, fragment d'un certain discours, figure donc d'une certaine rhétorique qui ouvre dans le domaine concerné (dans le cas de Balthus: le texte pictural figuratif et, plus généralement, le métalangage de tout le champ visuel) une brèche par laquelle la figure se fait figuration, c'est-à-dire par laquelle la figure (de style) se fait style (de figure); image, bref, métaphore ou bien encore rite de passage vers tel imaginaire.

Chez Balthus, l'imaginaire constitue à la fois le substrat ou l'humus du langage pictural et la

lumière même de sa manifestation dans la figuration plastique; lumière inévitablement ambiguë, parce que tenant à la fois du modèle qui l'inspire et du discours qu'elle véhicule; lumière qui n'en révèle pas moins pour autant, dans sa syntaxe formelle, une ordonnance chromatique minutieuse et une architecture visuelle d'allure classique, apparentée à la poétique du Quattrocento et au *chiaroscuro* léonardien; mais la rhétorique singulière de l'œuvre balthusienne assume sa lumineuse ambiguïté au point de n'affirmer ni nier les figures de sa figuration: ces figures deviennent leur propre représentation, et le recours à l'artillerie lourde de la dialectique montrerait que rien ne les oblige à choisir entre l'absence et la présence, entre l'ici et l'ailleurs, entre l'actualité et le passé, entre le rêve et la réalité, puisque le jeu dialectique leur permet de demeurer telles qu'en elles-mêmes elle deviennent: évanescentes et pourtant transparentes. Comme miroir.

Vers une archéologie du voir

Sous un autre angle, le rapport figure/fond de la Gestalttheorie pourrait-il aider des logiciens enragés à réduire enfin l'ambiguïté balthusienne? Peut-être pas, puisque chez Balthus, la ségrégation figure/fond se dissout comme si tout se donnait comme figure sans fond; ou, si l'on préfère, le fond originel, celui de la surface vierge de la toile, est patiemment gommé puis habité par le double rituel de l'acte de peindre et de ce qu'il figure; et ce n'est pas par hasard si l'œuvre de Balthus prend le temps comme partenaire et peut-être comme complice, *La Chambre turque* fermentant pendant trois ans (1963-1966) et les deux *Figures japonaises* précitées mettant une dizaine d'années (1967-1976) à conquérir leur noble patine et à enfouir à jamais, sous les couches successives de couleurs, de patientes quêtes et d'insondables repentirs; il y a chez Balthus, une aristocratie du métier, un classicisme dans l'ordonnance du voir, sur quoi règne naturellement l'adage ancien voulant que «le temps ne respecte pas ce que l'on fait sans lui»; peignant dans et avec le temps, Balthus en arrive à équilibrer sa gamme chromatique, dans certains tableaux récents, au point de s'apparenter quelque peu à l'école Tosa-ukiyo-e du milieu du dix-septième siècle et même au Shigemori de Takanobu, où l'anecdote et le pittoresque s'éclipsent au profit de la densité poétique de la scène; et la scène balthusienne, son théâtre pictural, semble se jouer dans la texture même de la toile peinte, dans les pâtes chromatiques où une sorte d'alchimie fait basculer la surface de l'œuvre de l'autre côté du voir, du côté de son orient plutôt que de son occident⁶, selon la magie du miroir: l'image réfléchie du miroir n'est pas copie conforme et palpable de son paradigme, auquel elle semble pourtant demeurer fidèle, mais elle est image subrepticement dédoublée et inversée, selon un transfert énantiomorphe par lequel la gauche devient droite (mais point le haut, bas); et ainsi, l'explorateur spéculaire sait qu'il ne peut saisir la main de son double, même si Setsuko avance la sienne vers le noir miroir⁷, même si elle semble s'apprêter à plonger dans la psyché de la *Japonaise à la table rouge* tout en présentant son visage en plan frontal, comme d'ailleurs dans *La Chambre turque*, où son regard ne saurait atteindre le spéculum qu'elle tient au bout du bras gauche.

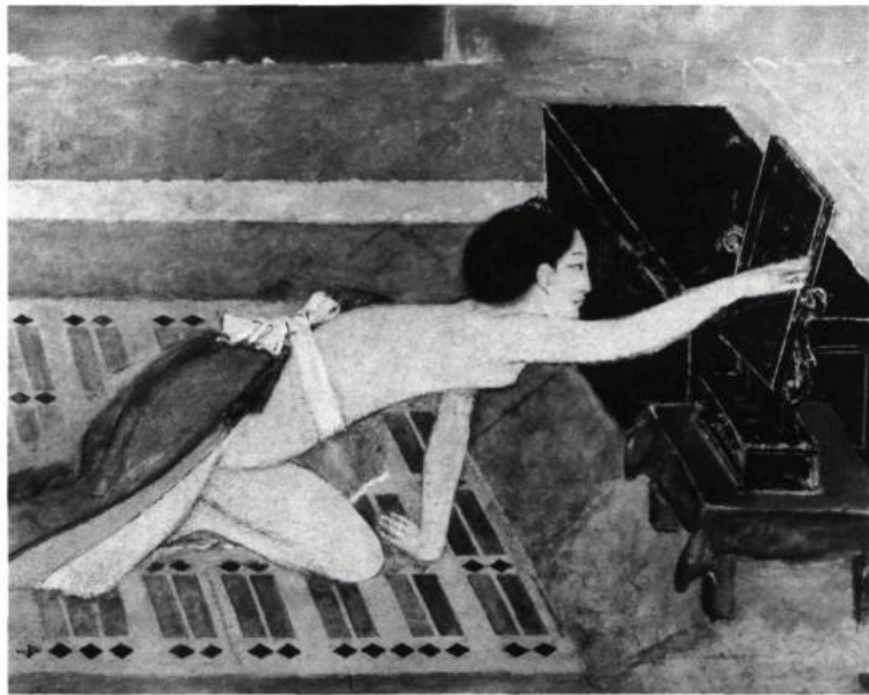
L'image virtuelle qu'invente le miroir trouve sa principale vertu dans la production d'un espace imaginaire, indépendant du passé comme du futur, et où les choses enfin «disent en silence autre chose que ce qu'elles disent»⁸, comme dans le chassé-croisé des *Ménines* de Vélaquez, que Michel Foucault a parcourues en virtuose au début de son livre sur *Les Mots et les choses*: «On a beau dire, ce qu'on voit ne loge jamais dans ce qu'on dit» (p. 25), et c'est peut-être pour cela que le miroir sert d'ancêtre au tableau déjà chez Narcisse, — tableau qui se propose de capter et conserver dans le piège de sa surface l'image autrement fluide du miroir? Car Narcisse, bien sûr, hante ce jardin, Narcisse et à l'autre bout de l'étang, Ophélie; mais personne n'est obligé d'y pénétrer, de plonger dans le double-fond du miroir nervalien, d'assumer ce rite de passage vers la plus profonde *méta-morphose* par le saut dans l'inconnu, au delà du vertigineux seuil à franchir pour que s'accomplisse la dilatation exploratoire et inachevable du visible et parallèlement du discours qui l'évoque sans jamais l'épuiser, débouchant sur la pulvérisation de sa propre rhétorique puis sur l'émergence d'une figuration *autre*, irrévocablement ambiguë et équivoque.

Chez Balthus, l'ambiguïté se condense dans la scène indissociable sans doute de ses composantes de temps et d'espace, que la théâtralité picturale intensifie et occulte à la fois; cette scène, ni parfaitement déserte ni vraiment occupée, tient en partie du miroir: spectacle virtuel, reflet trompeur mais évident, saisissant mais insaisissable, double fond du réel dont l'éclairage feutré favorise un décryptage imaginaire aussi équivoque que l'onirisme; et ainsi, le texte pictural balthusien se brouille dans la subtile interférence de deux grilles divergentes, celle des apparences immédiates et vérifiables, celle du reflet qui répond à la précédente tout en l'égarant dans l'eau trouble de son grimoire.

L'artiste dissimulé

Revenons discrètement au miroir de Setsuko qui, dans les trois tableaux cités plus haut, invite en quelque sorte longuement le regard à chercher à se voir en même temps qu'il cherche sa propre perspective et celle de sa libération, autrement dit une voie (*Tao*, dirait-on en Orient) irréductible à celle de Narcisse (pour qui seul compte le sujet-objet, enclos dans le miroir captif de sa propre image suicidaire) aussi bien qu'à celle du Voyeur (pour qui seul compte l'objet de sa convoitise exclusivement visuelle): chez Balthus, le voir chercherait plutôt à se donner à voir, selon la perspective voilée d'un miroir qui capte l'image pour la mieux dilater; observons, toutefois, que la surface de ce miroir est peinte, dans le tableau même où elle apparaît, et que le miroir en demeure en quelque sorte sans corps sinon sans âme, sans objet captif: sujet pur de soi, comme le nom même de Balthus.

Car enfin, qui est donc Balthus, derrière le pseudonyme éveillant un étrange écho dans le «Je est un autre» de Rimbaud? Le comte Balthasar Klossowski de Rola, jaloux de sa vie privée, aristocrate né en 1908 et avare de confidences, se faisant rare sous l'épaisse tenture d'une attitude antipublicitaire telle qu'elle pique davantage la curiosité et augmente l'aura de mystère, et donc de fascination; au contraire d'un Dali, qui se répand



3. Japonaise au meuble noir, 1967-1976. Huile sur toile; 149 cm x 195,5.

en œuvres aussi bien qu'en exhibitions, que les caméras excitent et qui prend d'assaut les assauts de la publicité, Balthus se replie dans la clandestinité et le comte dans son appareil; et l'œuvre balthusienne demeure ainsi singulière, en marge à la fois du formalisme plastique et de la thématique d'Éros, aussi éloignée de l'exacerbation d'un Bellmer que de la placidité d'un Mondrian.

La famille Klossowski trouve dans l'art un champ bien familier, puisque le père de Balthus était peintre et historien d'art, et que Pierre Klossowski, frère de Balthus, est un écrivain et dessinateur (bien connu au rayon des œuvres de Sade et de Bataille) dont la trilogie des Lois de l'hospitalité ouvre sous l'héroïne Roberte d'ardents miroirs et chavire en une sorte de théologie en creux, paradoxale jusqu'au vertige de la transmutation, et ce n'est pas par hasard qu'un *florilège de l'art secret* intitulé *Alchimie* a comme auteur un certain Stanislas Klossowski de Rola.

De ce fond de toile, n'oublions pas le double fond, la porte dérobée vers le jardin mystérieux, le tain vaporeux du miroir; car le tableau demeure, reprend le regard et l'invite à plonger dans le labyrinthe de sa propre archéologie, dans le dédale de son mémorial, jusqu'aux *surprises heureuses*⁹ qui témoignent, dans une sensualité trouble tendue par quelque insondable et insatiable désir, du sens profond de l'ambiguïté. Car peindre, du moins à ce niveau où Setsuko joue du miroir, c'est conjuguer le voir dans sa plus trompeuse représentation, pour qu'enfin le leurre redonne au regard la chance, en admettant son imaginaire instrumentalité, de se retrouver miraculeusement du côté du réel, d'un réel retransformé bien sûr, un peu pris de vertige d'avoir traversé le miroir et connu le rite de passage, mais néanmoins initié au double fond de la rétine dont on ne saurait clairement dire le secret ni le chiffre.

NOTES

8. M. Foucault, *L'Archéologie du savoir*, p. 15.

9. L'expression est de Marc Le Bot, dans un article intitulé *Valerio Adami: deux portraits de James Joyce*, paru d'abord dans la revue parisienne *Chroniques de l'art vivant*, N° 44 (Novembre 1973), p. 14, et repris dans *Figures de l'art contemporain*, 10/18, p. 73.

(Les photos d'Eric Pollitzer nous ont été gracieusement prêtées par la Galerie Pierre Matisse, de New-York)