

Balthus de Jean Leymarie

Fernand Ouellette

Volume 21, numéro 4-5 (124-125), juillet–octobre 1979

URI : <https://id.erudit.org/iderudit/60197ac>

[Aller au sommaire du numéro](#)

Éditeur(s)

Collectif Liberté

ISSN

0024-2020 (imprimé)

1923-0915 (numérique)

[Découvrir la revue](#)

Citer ce document

Ouellette, F. (1979). Balthus de Jean Leymarie. *Liberté*, 21(4-5), 272–275.

Lectures du visible

FERNAND OUELLETTE

BALTHUS de Jean Leymarie

Balthus (né en 1909) et Bacon (en 1909) sont sur le plan de la « représentation » des peintres aux antipodes. Autant Bacon nous accule à notre solitude, notre angoisse, notre désespérance dans l'histoire, autant Balthus nous entraîne dans l'intemporel, dans cette solitude insaisissable qu'est la rêverie. S'il semble impossible d'affronter l'oeuvre de Bacon sans subir sa passion, sa vision eschatologique d'un homme qui se déforme, se dénature, il n'est pas plus facile de s'ouvrir à Balthus sans devenir soi-même un enfant, un contemplatif de l'harmonie première. « Il faut que nous devenions des enfants, si nous voulons atteindre le meilleur. » (Runge) Ou encore : « Là où il y a des enfants, là est l'âge d'or. » (Novalis) Balthus lui-même « assure et c'est sans doute son témoignage fondamental, n'avoir jamais cessé de voir comme voyaient ses yeux d'enfant. » (Jean Leymarie) En somme, nul ne peut saisir Balthus sans retourner à l'état primordial d'avant la peinture, c'est-à-dire à l'origine, dans une *expulsion* hors du temps, là où l'enfant rêve.

C'est ce que le livre de Jean Leymarie⁽¹⁾ nous restitue. Leymarie a bien dit de Balthus en écrivant qu'il est un « berger de l'être ». *Berger* dans la mesure où Balthus se meut

(1) Jean Leymarie, *Balthus*, Genève, Editions d'art Albert Skira, 1978.

dans les sphères de l'enfance et de la nature, poursuivant la transhumance de ses images vives ; *être*, son être, notre être, l'*être*, qui s'approfondit et s'illumine dans et par chaque oeuvre.

Balthazar Klossowski de Rola, dit Balthus, fut découvert par le poète Rilke qui perçut en lui sa « grâce élective ». Rilke a préfacé et édité, avant sa mort, une suite de dessins d'un Balthus encore écolier. Ce n'est que près de soixante ans plus tard que Balthus permettra que soit mise en album sa peinture (mais quel livre monumental par son format (37 x 35 cm), et la qualité de reproduction en couleurs des 48 peintures, ou en noir des 15 dessins). Il s'agit donc ici du premier ouvrage/musée consacré au peintre, qui a d'ailleurs choisi les tableaux reproduits.

Dans *les Lignes de la main*, Gaétan Picon écrivait au sujet de Balthus : « Baigné par le splendide soleil silencieux de la peinture, un monde perdu — celui de l'ancienne patrie des tableaux — semble nous accueillir. » Monde perdu, monde retrouvé. D'abord, Balthus ne devient lui-même qu'avec le paysage. Feuilletant un livre sur la peinture de Chine et du Japon, face au paysage, il a l'illumination, il est soudainement habité par les « eaux et montagnes ». Recevoir le paysage, c'est accepter une image de son âme propre, c'est se trouver soi-même. Ce que Rilke a exprimé en disant que le paysage était « plein de celui qui l'a contemplé ». En fait la découverte de la matière du monde paraît le passage nécessaire vers l'invisible.

Regardant les paysages de Balthus, je vibre, tel un diaporama, et rentre en joie, en sérénité, en harmonie. Je pense à *Larchant* (1939), au *Paysage de Champrovent* (1942-1945), au *Grand Paysage aux arbres* (1958) (merveille à laquelle Bonnard n'aurait pas été insensible). La lumière qui baigne *Larchant*, avec son horizon infini, lieu de contemplation, s'est nourrie du vieil or de Brueghel. Le *Paysage d'Italie* (1951) me ramène aux arbres de Benozzo Gozzoli. Mais pour bien comprendre certaine vertu italienne chez Balthus, il nous faut revenir à *la Rue* (1933), premier tableau reproduit dans l'ouvrage de Leymarie. Au commencement de Balthus il y a la passion de Piero della Francesca : Arezzo et Sansepolcro. Je

ne peux observer l'ouvrier à la casquette sans retrouver le regard égaré d'un personnage de Piero della Francesca dans *Heraclius rapporte la croix à Jérusalem* ; ni m'attacher au visage de l'adolescente du couple, sans suivre la ligne du profil de la reine de Saba dans *la Reine de Saba adorant la poutre sacrée*. (Et je néglige l'analogie des volumes.)

La rue, c'est le lieu de l'absence, d'un ailleurs où se meut le rêve éveillé. Rêver, c'est être seul parmi les autres. Même l'enfant est porté par sa mère comme un automate. Solitude, pétrification (?), qui sera exprimée dans cette marche du peintre lui-même, personnage se dirigeant *immobile* vers le mur, dans *le Passage du Commerce Saint-André* (1952-1954). Oeuvre de détresse, a dit Yves Bonnefoy, où Balthus « s'y est cru perdu ».

Sentir Balthus permet de découvrir à quel point la rêverie entraîne les êtres dans des mondes parallèles. En ce sens le tableau intitulé *les Enfants* (1937) est très significatif. Le regard perdu dans l'espace, ou, apparemment, attiré par les pages d'un livre, les adolescents de Balthus sont d'abord seuls tels qu'en leur rêverie. Nul n'est donc plus spirituel que Balthus. Sur un autre plan, les phantasmes, et la sexualité qui donne une plénitude au corps adolescent, puisque c'est le moment où elle jaillit comme une source, imprègnent aussi la rêverie, lui donnent souvent un axe et une direction. Erotisme qui sera parfois cause de malentendus. Comment ne pas être fasciné par le tableau *les Beaux Jours* (1944-1949) où l'adolescente (image de Narcisse qui avait tant frappé Balthus chez Poussin) se laisse caresser, face au miroir, par la lumière de la fenêtre et les flammes du foyer qu'alimente un homme au torse nu. Thème du miroir qu'on retrouvera dans *le Nu devant la cheminée* (1955). Chair ivoire, chevelure sombre, tons froids sur mur bleu, cheminée grise, marbre de la plinthe, tout concourt à redonner au corps naissant sa splendeur minérale d'objet tendu vers la forme parfaite. (Balthus a bien contemplé Ingres.)

Si Balthus n'atteint pas la pureté hiératique de Minaux, puisque les corps ont plus de volume, sont davantage dans la lignée de Bonnard que de Braque, mais aussi de Corot, et de Courbet que Balthus admire tant, ils atteignent une

beauté que le temps n'a pas encore rongée. La plénitude du *Nu au repos* (1977) ou du *Nu de profil* (1973-1977) ne pourra se dégrader que lorsque ces êtres seront expulsés du rêve pour choir dans le temps. Ils ont la perfection et la fragilité de la rose avant qu'elle ne se fane. Nul mieux que Balthus n'a rendu ce bonheur et cette consonance du corps rêveur, tout autant que la limite, le cercle magique d'où il ne peut s'extraire sans commencer à dégénérer. Nul corps ne s'offre plus naturellement à l'espace, à la lumière, ni n'est plus menacé par le temps qui contrôle cette lumière que celui de *la Chambre* (1953-1954). Si l'on n'y trouve point de cupidon comme chez Titien, apparaît par contre, dans l'oeuvre de Balthus, un personnage nain, aux lignes droites et dures, lequel ne symbolise peut-être que la figure implacable du temps et de l'ordre. Le temps plongera le beau corps dans les ténèbres, la forme pure disparaîtra à jamais. La jeune fille n'est, qu'illuminée, et le seul instant d'un foudroiement.

Bref, si un livre était nécessaire, c'est celui de Leymarie. Il inaugure d'une façon glorieuse le dévoilement d'une peinture que peu de gens connaissent. Cette peinture nous remet face à ce moment, quelque part dans notre durée, où nous fûmes enfant dans la joie. Balthus n'y est parvenu qu'en demeurant à l'écart du circuit des marchands et du terrorisme des modes. Il nous propose une représentation envoûtante dont on ne parvient pas vraiment à s'échapper. Notre oeil n'est plus le même. Il est ouvert par une nouvelle innocence. Y a-t-il blessure plus vive ?