Guiseppe Arcimboldo

L'ART, LE MONDE ET LES FORMES DU MONDE

Trois peintres : Rouault – Picasso - Falk

Le visible et le verbal

Entre le visible et le verbal il y a une communauté de préoccupations et une préoccupation commune: se délivrer de la nécessité d'imiter un objet quelconque, de cette *Mimésis* que le naturalisme en littérature a promu à une dignité inégalée.
Le rapport privilégié entretenu par Apollinaire avec les peintres n'est pas seulement de l'amitié, mais « une sorte d'accord de principe sur la portée de l'acte créateur » (la formule est de Marcel Raymond). La tâche de l'artiste peintre comme du poète est de créer un autre monde, métaphysiquement plus vrai.
Les formes du monde renvoient à un au-delà du visible, à une forme de sacralité (pour les chrétiens au fait que le monde des choses est parcouru par l'Influx divin) et cet au-delà du visible, l'artiste y est comme naturellement accordé. Le visible n'est jamais que le voile jeté sur l'invisible. Et si ce visible peut apparaître aussi éclatant ou lumineux, aussi déhanché, gommé, écartelé ou tracé à grands traits c'est qu'à travers lui, rayonne une réalité cachée, auxquels les peintres accèdent non seulement selon leur talent, leur recherche, leur génie propre, leurs techniques aussi, mais tout simplement selon ce qu'ils sont, et ce qu'ils croient.
La peinture réordonne le monde et en fait parfois un holocauste d'objets, comme analogiquement la poésie fait brûler le langage ordinaire ou le porte à incandescence jusqu'à purifier ce que Mallarmé appelle « les mots de la tribu ». L'homme qui travaille avec les mots a fort à faire avec les réalités sociales, psychologiques, avec les lois de la langue aussi, et il est moins tenté par cette refonte de la structure « visible », dans la mesure où la société et la langue elle-même opacifient déjà cette visibilité.
Y- a t-il quelque chose qui ressemble en peinture à la triade concept-image-mot ? Oui, c'est la triade « apparences naturelles-ligne et couleur ». En se débarrassant totalement des apparences naturelles, en devenant abstraite, la peinture devient muette. Autiste même. Car à la différence des mots, toujours signe et objet, même réduite à l'unité, la ligne ne signifie que disposée de manière à suggérer autre chose.

La crise de la représentation : du XIXe siècle à …

La crise de la représentation qui ébranle la peinture du XIXe siècle signe l'abandon par les peintres de tout un matériel de figures. Reste la question : comment toucher, atteindre.

> « Avec Picasso, Braque, Derain et leurs émules la peinture ne se satisfait plus de représenter la nature en la déformant, elle essaye de se délivrer de cette nécessité même d'imiter un objet quelconque»[1].

Il ne semble pas y avoir dans le domaine de la peinture un artiste dont le travail créateur ouvrirait à l'instar des tragiques grecs ou de l'auteur de *La Divine Comédie* une dimension nouvelle de la création qui trouverait dans l'histoire son moment privilégié. Si l'œuvre de Picasso montre un terrible progrès dans la conscience de soi, un tableau pour lui n'est qu'« une somme de destructions ». En regardant les objets Picasso cherche comment un objet

[1] Raymond (M.), *De Baudelaire au Surréalisme*, p. 227.

pourrait l'aider à faire éclater le monde de la peinture ou de la sculpture. Mais il ne fait que donner libre cours à une détestation amère et désespérée du monde d'aujourd'hui. Les thuriféraires de cette détestation ont fait le reste. Cela ne fait que recouvrir beaucoup de médiocrité. Avec ici et là, quelques réussites authentiques, et de toute manière, l'art abstrait, devenu art contemporain puisqu'il ne reste plus que celui-là – du moins qui ait droit à la publicité et au soutien étatique – n'aura plus, un jour ou l'autre, qu'une valeur documentaire. C'est simplement un affaire de patience.
Jean Paulhan, analysant la peinture moderne dira que « toute découverte a trois faces »:

> « il me semble exact de dire que celle qui nous occupe tient de Braque sa face d'invention proprement dite ; de Picasso sa face de rupture ; de Rouault, sa face d'ordre et son retour à quelque antique tradition »[2].

Les tentations des artistes

Les peintres sont soumis aux mêmes tentations que les poètes et les écrivains et en particulier au leurre de l'artiste comme héros, ou comme génie, héritage du XIXe siècle mais ils présentent la spécificité d'être soumis plus que les poètes, romanciers, ou dramaturges à la matière visible et ils courent moins le risque de la glorification de l'ego. Jusqu'à un certain point d'ailleurs. Comme les poètes, les doctrines faisant de la nature une sorte de Plérôme, les ont en quelque sorte affolés. Eux aussi pressentent le procédé magique sous le procédé artistique et veulent se faire voyants. Mais plus présente pour eux, et même sils en sont captifs, la Nature agit comme un régulateur. Le mépris des choses visibles quand on est peintre revient à s'enfermer dans un labyrinthe. Le monde du peintre est le monde de l'œil avant d'être le monde de l'intellect. La couleur ou la ligne ne sont que les portes à travers lesquelles il entre dans ce mystère. Ce que l'intellect du peintre saisit c'est un aspect des profondeurs infinies de ce qui est visible en tant qu'il est constructible ou faisable en couleurs et en lignes.
Mais il encourt par là même un risque spécifique lié au fait que dans la ligne même de son développement il y a pour la peinture une difficulté sans précédent : l'obligation de refondre la structure visible des choses pour leur faire exprimer quelque chose d'autre, en particulier la subjectivité créatrice du peintre. Des deux tendances opposées : l'une qui emprunte à la nature ses formes et l'autre qui s'en abstrait, la seconde est beaucoup plus récente : les manuels la présentent sous forme de deux révolutions successives, la libération des formes, et la libération des couleurs. Il faudrait dire : la libération dans l'usage des couleurs. Un visage peut désormais être bleu comme la verdure.

De l'art empreint de religiosité à l'art abstrait

La tentative de l'art de se libérer de la nature et des formes naturelles dont il procède existe dans tous les arts, – en particulier les arts plastiques – mais c'est en peinture qu'elle est le plus visible, à cause de la présence des choses dans l'art du peintre. Dans la vie quotidienne, nous appartenons à un univers plastique relativement homogène, dont les formes s'intègrent dans le monde, s'en inspirent, s'y éprouvent même si c'est pour les rejeter ou les modifier jusqu'à les déformer. Mais dans le domaine de l'art, depuis le mouvement « moderne » le monde de l'art plastique en particulier, – mais le roman semble suivre cette tendance – nous sommes en fait partagés entre deux univers plastiques, l'un dont les formes s'intègrent dans le monde réel où nous vivons, l'autre qui s'y soustrait et lui devient de plus en plus étranger.
La fin du XIXe siècle représente précisément le moment historique où les peintres explorent

[2] Paulhan (J.), « La peinture moderne ou l'espace sensible au cœur », *La Table ronde*, n° 2, fév. 1948, p. 269.

cette voie qui consiste à se passer de la médiation des objets[3]. Un manuel récent décrit l'art moderne en cinq étapes : Révolution par la forme, par la couleur, naissance de l'abstraction, métamorphoses de l'inconscient, laboratoire des formes, crise. Une peinture nouvelle s'élabore qui se fonde sur le pouvoir d'impression du signe plastique, ce que l'on nomme le « passage à l'abstraction », le monde sans objets de la peinture.
Mais l'art abstrait ne rejette pas simplement les choses, il passe à travers le donné pour arriver à la structure du monde (la nouménologie)».
C'est l'étape de Cézanne, poursuivie par le cubisme.

De la difficulté à renoncer au sensible

Pourtant la peinture abstraite contemporaine échoue à délivrer un monde de formes pures qui se suffisent à elles-mêmes. A son corps défendant, elle ne peut s'empêcher de transmettre des sens symboliques, seulement elle le fait d'une manière plus dénudée et plus pauvre. Et penser l'art comme un ensemble de procédures techniques susceptibles de modifier, de déplier ou de renouveler l'objet en brisant son système de défenses ne saurait racheter cette pauvreté.
A compter du moment « moderne », il s'agit désormais de figurer non plus le surnaturel, - ou le sacré, ou la présence – quoi qu'on mette sous ces termes – mais l'abstrait. A la valeur esthétique ou artistique se substitue la valeur d'avant-garde d'un peintre ou d'un tableau. Il naît là un désir d'expression plus que de création chez l'artiste moderne.
D'où provient l'abandon de la référence aux objets et à la nature ? Pas de la crainte devant le divin, elle a disparu depuis belle-lurette. L'angoisse des hommes du XXe siècle n'a pas les mêmes sources que celles des hommes du Moyen Age.
Curieusement, les peintres eux-mêmes ont éprouvé quelque difficulté à se libérer totalement de la tendance qui consiste à s'inspirer des formes de la nature, plutôt que de s'en affranchir. La décade 1920-1930 voit une bien curieuse réconciliation de l'art abstrait avec les apparences : tous les pionniers d'hier éprouvent le besoin de démissionner de l'abstrait. Négligeant pour un temps ses idéogrammes et ses stérilisations plastiques du réel, Matisse peint des nus savoureux, aux seins gonflés comme des coings et se laisse aller à respirer le parfum des fleurs et à chanter la vie joyeuse des plages du sud, dont la palpitation fait vibrer l'atmosphère des chambres aux fenêtres ensoleillées. On a pu voir parfois dans la guerre de 14-18 une des raisons de cet armistice avec la nature. Armistice ou trêve d'ailleurs. Après quatre années d'abstinence imposées par la tuerie, Braque s'abandonne à la joie de créer et connaît lui aussi la tentation des sens. En 1920, le pénitent cubiste semble renoncer aux vœux et retourner au monde, il jette aux orties la robe de bure brune et grise de son Cubisme janséniste. A partir de 1920, les fruits sont l'habituel thème de ses natures mortes qui se plient avec grâce aux usages de la vision, et même aux élans de notre appétit. Quelques années plus tard, il peint des nus monumentaux, riches de sève, tout prêts à s'incarner dans notre univers; enfin il recourt au plein air, et promène son rêve au bord de ces plages de silence qu'une falaise domine et où une barque solitaire évoque, comme un objet magique, une mystérieuse présence. Picasso lui-même connaît au cours de quelques brèves années le seul répit qui ait été accordé à sa vocation de maudire. Les expressionnistes eux-mêmes s'apaisent.
La trêve avec le monde naturel est de courte durée. La montée de l'angoisse qui pétrit les esprits va communiquer à l'art contemporain une fièvre croissante, une nouvelle tension créatrice. Le Surréalisme va s'insurger contre ce Le Surréalisme va s'insurger contre ce « retour à l'ordre » des années 1920.

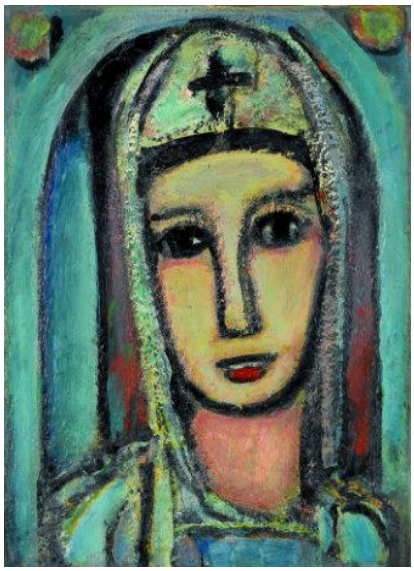
Le sens de la figure humaine

[3] Bernard (Edina), *L'art moderne de 1905 à 1940*, Larousse, Paris, Larousse-Bordas, 1999.

C'est dans la peinture que le sens de la figure humaine apparaît : parce qu'elle « porte les exigences de la beauté naturelle à un suprême degré d'intégration, il est particulièrement difficile de refondre sa structure visible.
Si ce n'est en la déformant[4].
Meyer Shapiro a conçu face et profil comme formes symboliques. Il signale que dans beaucoup d'œuvres archaïques, la position de face était la règle. C'est que l'artiste n'avait pas encore découvert le vaste éventail des expressions faciales en explorant à la fois le visage humain et les ressources de son art[5], et l'écho en lui-même de cette découverte du sens de la face humaine.
C'est chez Rouault que le « mystère » de la face humaine trouve son plus haut point d'application. Chez lui, c'est une vision empreinte de pitié théologale et une technique qu'on pourrait appeler dostoïevskienne. Elle place telle scène de l'évangile en rapport avec telle scène noire de romans du grand Russe. A une certaine époque, Rouault a cherché sa voie dans l'épreuve intérieure. Il sentait que c'est le mal, le péché qui habite le cœur de l'homme, qui le dégrade.
Mais comment dire cette « vision »?
Il commence alors à « défigurer » ses visages. Ce seront les « guignols sanglants » de Rouault. Rouault veut voir « l'âme », il dénude l'apparence. Toutes ses *Saintes Faces* sont rigoureusement nées de la détresse; elles en portent les traces sanglantes, mais aussi l'étrange lumière venue de l'autre rive. On a pu dire de ses clowns qu'ils avaient déjà quelque chose de la majesté des Christs et que ses Christs gardaient toujours un peu de la détresse des clowns. Ils portent sur leur visage et sur leurs épaules tout le poids de la détresse et de la dérision humaines.
Mais il y a aussi la grâce longiligne des visages aux yeux aveugles de Modigliani, et plus loin dans le temps, les visages alanguis par l'extase du Greco.

Le vieux roi

le clown



Sainte Véronique

[4] Maritain (J.), *L'Intuition créatrice dans l'art et la littérature, Œuvres complètes,* p. 358.
[5] Shapiro (M.), *Les mots et les images,* Macula, « coll. La littérature artistique », p. 120.

GEORGES ROUAULT : UN ITINERAIRE D'ARTISTE, UN ITINERAIRE SPIRITUEL

Brève bibliographie de Rouault

Le 27 mai 1871 le canon tonne sur Paris: la Commune ! Les premiers « communards» se font fusiller dans le cimetière du Père Lachaise. En plein cœur de Belleville, Mme Rouault court vers l'abri d'une cave: c'est « sous la terre » que le petit Georges poussera son premier cri. Rouault est né sous le signe d'une protestation qu'il mettra toute sa vie à honorer. Son père vernissait les pianos avec un goût indéracinable de la « belle ouvrage » ; et cet amour de la matière qui vaut toutes les séductions des sens et de l'esprit. A 14 ans, Georges est en apprentissage chez un maître-verrier. On y faisait du Saint-Sulpice, mais de précieux fragments d'œuvres anciennes lui sont passés entre les mains. Rouault ne copie pas et il a tout procédé en horreur.
Il entre en 1886 à l'École des Arts-Déco et en 1890 à celle des Beaux-arts. Dans l'atelier de Gustave Moreau, il a Matisse et Marquet comme camarades. Le Maître pressent très tôt le tempérament de son élève: « *Mon cher Rouault, vous aimez la peinture; vous serez très malheureux… »*
C'est chez les Maritain que Rouault trouvera pour un temps le gîte, le couvert et le peu d'espace indispensable à une invention de soi dont il a déjà l'audace de « rejaillir vivant ».
Georges Rouault tente d'abord l'aventure du fauvisme, sur les traces de Cézanne, de Gauguin, de Van Gogh. Gustave Moreau, qui fut son maître, est mort. Il se cherche.

« Sans la Miséricorde du Christ… »

En 1903, apparaissent les premières « filles », malgré les apparences, très loin de la dérision ou d'un pittoresque à la Toulouse-Lautrec. Il peint des filles, des juges, des mégères et déjà des clowns.

> « *C'est ainsi qu'il disait son horreur de la laideur morale, sa haine de la médiocrité bourgeoise, son véhément besoin de justice, sa pitié des pauvres… autant que son besoin d'absolue vérité dans l'art »* (Raïssa Maritain[6]).

Ambroise Vollard, le marchand de tableaux, est son commanditaire et son mécène. On voit naître les grands ouvrages que sont *Passion* (sur le texte de Suarès), *Les Réincarnations du Père Ubu, Les Fleurs du Mal, Le Cirque de l'Etoile filante,* et… le *Miserere,*
Entre 1930 et 1939 Rouault signe quelques-unes de ses « grandes toiles »: Le *Vieux Roi,* le *Dernier Romantique,* le *Clown blessé,* les *Paysans* et le *Christ aux outrages,* les *Saintes Faces…* Il est, selon sa propre expression, le familier des « *conquérants pacifiques et joyeux, qui cheminent entre le Cap de Bonne Espérance et la Baie des Trépassés* ». A quelque temps de là, Vollard, le marchand de tableaux, meurt; il avait l'exclusivité des œuvres du peintre. Plus de trois cent toiles inachevées attendaient dans les réserves. Rouault sait qu'il ne les achèvera jamais; il décide de les brûler: l'autodafé a lieu par-devant huissier.
La *Véronique* au doux regard inaugure tout une suite de *Visages* et de *Paysages* qu'il nomme « bibliques », à cause de l'étrange lumière les habite. C'est l'espace entier de la toile, quel que soit son sujet, qui diffuse la lumière d'un univers réconcilié. Dans le regard du vieux maître, la moindre parcelle du réel devient prétexte et support à la *gloire du sensible*. Il faut entendre par là une certaine tonalité du monde visible et invisible dans toute leur épaisseur et leur lumière enclose. Quelque chose de la gloire de la résurrection qui empreint la création. On peut dire de lui ce que Élie Faure dit de Rembrandt: « il *a réussi à asseoir l'humanité moyenne dans l'éternité de la conscience »* et plus encore dans celle de l'expression de la Miséricorde.

> « Le *modèle pour lui n'existe pas; il n'est qu'une possibilité; reprise toute entière par*

[6] *Les Grandes amitiés*, DDB, « Le Livre de Vie », 1949, p. 214.

l'écriture, cette écriture de Rouault tantôt épaisse et dure, tantôt écrasée comme celle des vitraux de Chartres[7] *».*

Il châtie la surface, cette « source inégalée de l'ennui », et il attend de la couleur, non pas tant une *harmonie* qu'une « *signification* ». Pourtant, il respecte la couleur pour ce qu'elle est: une épaisseur de la matière capable de prendre toutes les tonalités du jour et de la nuit, toutes les nuances du cœur de l'homme.

Du mystère de la face humaine au mystère de la « sainte face »

Mais il y a aussi et surtout le Christ : toute une partie du travail de Rouault se présente comme une sorte d'iconographie de la Sainte Face.

> *« C'est le Christ-roman ressuscité… Cette icône hiératique, ligneuse, dit notre histoire, prédit notre passion. Cette épaisseur de la matière, cette lourdeur des couleurs, n'évoquent la terre que parce que notre chair elle-même est terre. Ce qui pèse comme le plomb, brille comme l'huile sous le verre de la lampe, ces moires d'essence de l'eau, ces nappes de velours du ciel, ce lourd midi sur la mer Morte, dans le torride suspens de tout souffle, c'est la seule gravité de l'âme, dans le tourment de son Orient - et l'huile tombe du pinceau du peintre -, goutte à goutte, comme les gemmes nés de sa combustion, les perles brillantes de sa résine.*[8]*»*

La toile fameuse du Musée d'Art moderne: *Homo homini lupus* (« L'homme est un loup pour l'homme ») où pend un torturé, « *plus becqueté que dés a coudre »* est le plus saisissant exemple « *d'un cri qui, repris par la peinture, montera un jour jusqu'aux accomplis d'un chant* ». Ce mot de Manessier, qui vaut pour tous les grands, convient particulièrement à Rouault.

C'est dans les miraculeux paysages des dernières années qu'il a communiqué une vision empreinte de la clarté d'un autre monde, capté dans celui-là et réfracté sur la toile : l'or moisson de ses jaunes s'impose, comme la tendresse de ses verts, la profondeur sans fond de son bleu. Rouault, par ce qu'il magnifie, comme par ses interrogations, existe dans ses toiles indépendamment du sujet traité. En ce sens, il est ce qu'on appelle un « primitif ».

Les toiles de ce grand (que la France a reconnu trop tard) sont pour la plupart dans les musées du Japon…

Miserere

Une série de planches du « *Miserere* » (qui en compte 58 au total) sont exposées dans la chapelle Mansart, chapelle du Saint-Sacrement de l'église Saint-Séverin à Paris Vème, Directement inspirées du Psaume 50, ces planches illustrent la représentation saisissante du péché et de la souffrance. Elles sont grises, noires et blanches,

BIBLIOGRAPHIE

Raymond (M.), *De Baudelaire au Surréalisme,* p. 227.

[7] Malraux (A.), *Notes sur l'expression tragique en peinture, A propos d'œuvres récentes de Rouault*. revue *Formes* de décembre (1929) in *Oeuvres Complètes*, Gallimard, la Pléiade, t..IV, 2004, p. 1176.

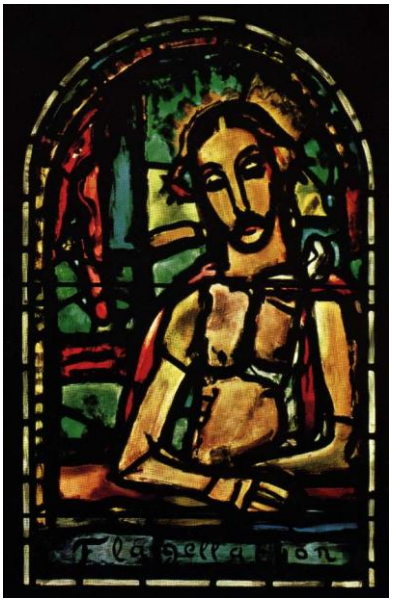
[8] Picon (G.), Discours prononcé lors de l'inauguration de l'exposition de Montréal en 1965 et repris lors de l'exposition de Colmar, juillet-septembre 1965.

Paulhan (J.), « La peinture moderne ou l'espace sensible au cœur », *La Table ronde*, n° 2, fév. 1948, p. 269.
Bernard (Edina), *L'art moderne de 1905 à 1940*, Larousse, Paris, Larousse-Bordas, 1999.
Maritain (J.), *L'Intuition créatrice dans l'art et la littérature, Œuvres complétes*.
Shapiro (M.), *Les mots et les images*, Macula, « coll. La littérature artistique ».
Maritain (Raïssa), *Les Grandes amitiés*, DDB, « Le Livre de Vie », 1949.
Malraux (A.), *Notes sur l'expression tragique en peinture, A propos d'œuvres récentes de Rouault*. revue *Formes* de décembre (1929) in *Oeuvres Complètes*, Gallimard, la Pléiade, t..IV, 2004.
Picon (G.), Discours prononcé lors de l'inauguration de l'exposition de Montréal en 1965 et repris lors de l'exposition de Colmar, juillet-septembre 1965.

CORPUS

Texte A : François Mauriac

«Chez Rouault, l'arc tendu d'un magnifique sentiment d'amour se confond avec la plus sordide réalité. Il est vrai, par-delà l'horreur... Sa profondeur, c'est son épouvante. Son génie est de nous présenter des personnages, imaginés, recrées, vus, peints à travers les larmes de sa pitié... Il est à la fois trop près de Dieu pour lancer l'anathème, mais trop loin de Satan pour ne pas juger...C'est l'âme des primitifs qui baigne ses toiles. Ses clowns ont des visages de Christ ravagé et sublime et ses prostituées sont des Marie-Madeleine parvenues au bout de la nuit... Chacune de ses œuvres affirme le pardon de Dieu ».



Rouault - Christ

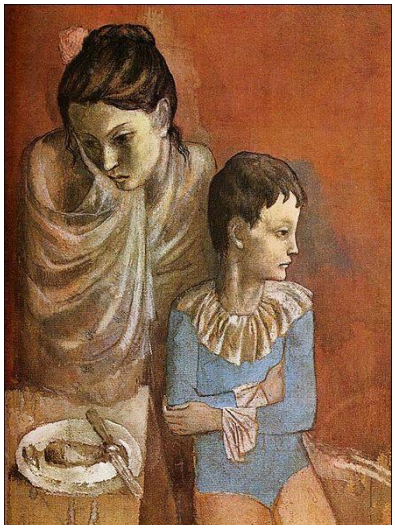
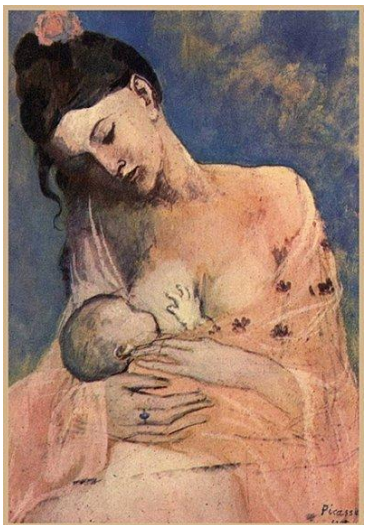
Texte B : Jacques Maritain, *Frontières de la poésie* - Œuvres complètes

A propos de Picasso

«(…) ce grand peintre, enrageant de ne pouvoir créer de rien et transsubstantier les choses, se venge sur la peinture, et au moment d'entrer dans la liberté de l'âge parfait, ne trouve ouverts devant soi que les espaces irrespirables où jette ses admirables plaintes une grande poésie saccagée. Un peuple ingrat découvre alors qu'il a fait de l'art sur l'art, et ne voit plus le courage ni la beauté de son héroïque aventure ».

« Pour trouver une expression pure, délivrée même de ces interpositions humaines et de cette littérature qui vient de l'orgueil des yeux, et de leur science acquise, nous voyons Picasso dépenser une volonté héroïque, affronter l'inconnu avec force. Après quoi la peinture aura avancé d'un pas dans son propre mystère. A chaque instant il frôle le péché d'angélisme, aux mêmes hauteurs un autre y tomberait ; parfois j'imagine qu'à force d'assujettir la peinture à elle seule et à ses pures lois formelles il la sent défaillir sous sa main, c'est alors qu'il entre en rage et s'empare de n'importe quoi qu'il cloue contre un mur, – avec encore une infaillible sensibilité. Mais il se sauve toujours parce qu'il éveille en tout ce qu'il touche une

substance poétique incomparable ».

Les baladins, Picasso **Maternité**

Texte C : Alain Besançon.. « R. R. Falk » (1886-1958). In: Cahiers du monde russe et soviétique, vol. 3, n°4, Octobre-décembre 1962.
http://www.persee.fr/doc/cmr_0008-0160_1962_num_3_4_1527

R.R.Falk est un peintre russe. Certaines analyses d'A. Besançon à propos de Falk sont vraies pour Rouault.

Falk, c'est incontestable, n'est pas touché par les préoccupations d'un Léger, d'un Delaunay. La ligne qu'il a suivie, et qui, comme presque toutes les autres, partait de Cézanne, il la suit pendant vingt ans dans la solitude. Les compagnons sont partis, il peint seul à Paris, seul à Moscou, Robinson dans son île. Il est probable que cet isolement l'a entravé dans la mesure où il n'a pu recevoir les impulsions que se sont données réciproquement Braque et Picasso, ou les peintres du Cavalier Bleu, à certaines étapes cruciales de leur développement. A certains égards il faut reconnaître l'archaïsme de Falk. Ce n'est pas nécessairement une condamnation. Toute l'histoire de l'art russe contemporain est dominée par le fait du schisme qui pendant cinquante ans, jusqu'à l'aube de notre siècle, l'a coupé de la peinture européenne et plus exactement française.

Les cubo-futuristes ont cherché un raccourci ; en fait ils ont ouvert une autre voie, mais qui, en Russie, n'était pas praticable. Falk a refait tout le chemin. Dans le milieu historique où il s'est trouvé, il ne pouvait avancer qu'assez lentement à son rythme. L'archaïsme n'est péché mortel que lorsqu'il est facilité ou insuffisance intellectuelle, mais non quand il traduit une capacité à s'exprimer complètement au travers de formules tombées en désuétude et qu'on s'approprie parce qu'elles vous conviennent.

Une histoire de l'art qui ne retient pas pour seul critère l'invention et qui tient compte des vitesses d'évolution fait leur place à Le Nain et Tournier à côté de Poussin (sans invoquer le style archaïsant d'Angelico ou Breughel). Or le rythme de Falk était le rythme même de la Russie. C'est pourquoi, et je parle aussi des jeunes peintres abstraits, elle se reconnaît aujourd'hui en lui. Dans ce peintre qui renonça à son brio naturel pour peindre dans le labeur et la souffrance, qui bannit tout effet, elle reconnaît la plus haute exigence de l'art russe, celle de Tolstoï et Tchékhov, de sincérité impitoyable et d'humilité devant le vrai. D'où le double caractère de son œuvre : c'est d'abord un peintre difficile. Il faut vouloir entrer dans son monde pour que ces toiles sombres s'éclairent, livrent leur lumière, pour que, peu à peu, les couleurs luisent et chatoient. Un peintre donc, pour les peintres.

Et pourtant, si sa gloire sort du cercle des initiés, c'est parce que — c'est le second caractère — il a su exprimer, sans apparemment les rechercher, quelques-unes des valeurs universelles que la culture russe a été capable de proposer au monde. Il y a, dans les portraits de Falk, cette douceur, cette pitié qu'on discerne

dans les figures de Rublev, dans ses paysages, cette tristesse musicale, cette amertume apaisée qu'ont su nous transmettre Tchékhov et Essenin, mais non, faute de style, un Lévitan. Dans ses natures mortes, on ne trouve ni la profusion des Hollandais, ni la sagesse ni l'ordre des Français, mais un sentiment aigu de l'éminente dignité de la pauvreté russe. Enfin, si Dostoïevski, au jubilé de Pouchkine, disait vrai, il est du génie russe de pousser à la limite certaines virtualités nées en Europe. Les abstraits russes ont bondi jusqu'au bout d'une des directions que semblait indiquer Cézanne. Une autre, cette transmutation de la nature en peinture sans jamais rompre la relation de l'une à l'autre, en la resserrant au contraire au maximum, Falk l'a explorée aussi loin qu'elle pouvait mener. Par là, quel que soit le destin de l'art moderne, il est un des termes de son problème, il lui sert de révélateur.

R.R.Falk, Gitane endormie - 1886

DISSERTATION

Sujet n° 1 : La littérature, à l'instar de la peinture peut-elle se libérer des objets du monde ?

Problématiser

Il est évident que la réponse est plutôt non, mais ce n'est pourtant pas simple. Ce qui est sûr c'est qu'en littérature comme en peinture, la question est celle de la référence à un monde réel qui nous vient (sauf crise de démence ou consécutive à la prise de champignons hallucinogènes, ce que je déconseille formellement), par le biais des sens. Les objets du monde ont une forme et par ailleurs ils sont reliés entre eux en de multiples manières. Par exemple, la relation entre l'homme et la terre, ou la mine, et plus généralement un univers particulier qu'il connaît, qu'il en souffre ou pas.
Penser à distinguer les « genres ». La question ne se pose pas de la même manière pour la poésie qui a entrepris cette libération non pas des objets du monde, mais de l'emploi de ces formes à des fins de signification et la libération des modèles qui appréhendent le monde.
Et d'une certaine manière elle y a réussi, au moins partiellement.
Sauf que, aujourd'hui, qui écrit encore de la poésie, ou plutôt qui en publie ?
Pour le roman, il a dégagé les « structures narratologiques « (un peu comme en peinture, le cubisme dégage la structure des objets). Mais cela a donné des récits mornes et ennuyeux comme *La Modification*

de Butor, qui est le meilleur soporifique après *la Critique de la raison pure de Kant*.
Quant à la peinture, oui, elle a réussi à se libérer des objets du monde, ce qui nous vaut des toiles blanches devant lesquelles on s'extasie sur l'hypostase de la couleur blanche…
Et par ailleurs, toute la peinture n'est pas « abstraite » ou non figurative. Il existe encore un art de la « représentation », même si l'intelligentsia parisienne a décidé que seul est digne de ses expositions les ceuss qui se détournent de toute figuration.

La question, du coup, qui apparaît, est moins, la littérature peut-elle se libérer des objets du monde, que

« à quel prix la littérature peut-elle ne plus se référer au monde que l'on appelle « réel ».

Autrement dit, si la littérature a à voir avec le sens, la signification et l'intelligibilité, si elle s'adresse à des hommes et à des femmes, et pas seulement à quelques happy fews capables de comprendre les recherches modernes qu'elle entreprend (tous les déconstructionnismes divers), peut-elle se libérer d'un ancrage dans le réel qui passe nécessairement par les formes visibles (la nature, le décor, les personnages) sans ruiner toute possibilité d'écrire ce qu'on appelle une « histoire »[9].
Soit on fait de la philosophie, soit on fait de la littérature, on peut bien sûr envisager de faire vivre la « catégorie », le « *to onton* » (l'Etre), ou le « da sein », si on souhaite voguer sur l'abstraction.
Mais la littérature romanesque s'appuie sur le récit, et le récit se déroule dans un quelque part où se trouve des orangers ou des amandiers, des champs de betteraves ou le charbon de la mine, les grands magasins, les chambres de bonnes etc… On peut éviter de décrire un personnage mais il perd alors toute consistance auprès du lecteur qui a besoin pour se le représenter de quelques esquisses, aussi furtives soient-elles pour lui donner des contours.
Les hommes vivent dans un monde de choses, les « choses du monde ». La meilleure définition que j'ai trouvée est celle de Jacques Maritain (L'intuition créatrice dans l'art et dans la poésie)

> *« Il me faut désigner à la fois la singularité et les profondeurs intérieures infinies de cet existant fait de chair, de sang et d'esprit qu'est l'artiste, et je n'ai pour cela qu'un mot abstrait : le Soi. Il me faut désigner les profondeurs secrètes et l'implacable marche en avant de cette armée infinie d'êtres, d'aspects, d'événements, d'enchevêtrements physiques et moraux d'horreur et de beauté – de ce monde enfin, de cet indéchiffrable Autre – auquel l'homme en tant qu'artiste est affronté ; et je n'ai pas de mots pour cela, si ce n'est le plus pauvre et le plus banal dans le langage humain, je dirai : les Choses du monde, les choses »*[10].

En conclusion : oui, la littérature peut parfaitement se libérer des objets du monde, mais a-t-elle alors encore quelque chose à dire ? Et le doit-elle ? Et si elle le fait, à quelle conditions, dans quel regard, quelle perspective, et à quel prix.
Je dirais simplement qu'elle le peut, mais que cela doit rester à titre expérimental, et que si le poète ou le romancier veut des lecteurs, raconter quelque chose et avoir quelque chose à dire est sans aucun doute la condition foncière pour réussir ce qu'on appelle une « œuvre », et ensuite éventuellement un « chef d'œuvre ». S'il y a entre la peinture et la littérature quelques questions communes, le « quale » sensible détermine et conditionne la manière dont ils sont capables de capter la lumière et la couleur du monde. L'ekphrasis est un exercice intéressant, il montre la virtuosité de l'écrivain. Une virtuosité formelle est sans aucun doute gratifiante pour celui qui s'y livre, gratifiante pour celui qui apprécie techniquement la qualité de l'exercice, mais enfin, on n'est pas dans un concours de patinage artistique.

---

[9] Il y a parfois de quoi rire, mais au Cambodge où j'ai enseigné j'ai entendu un jeune collègue qui écrivait une thèse sur je ne sais plus quel auteur à la mode, se moquer du roman qui exploite encore les structures narratologiques traditionnelle : « oh non, pas Jean-Pierre Ruffin ». Ils enseignent auprès des jeunes. On ne transmet pas seulement ce qu'on connaît, on transmet ce qu'on est : capacité de mépris y compris.
[10], p. 116-117.