

*Coup de «blues
dans la banlieue d'Mulhouse*» :
vestiges de quelques réflexions partagées.*

Jean-Michel Koch



**Rio Grande, Eddy Mitchell*

Au fil des ans.

Dès ma prise de fonction, à la rentrée 2003, puis au fil des ans, j'ai pris l'habitude – une douce habitude, comme un rendez-vous plein de promesses qu'on ne veut manquer à aucun prix – de participer au Printemps de l'Écriture. Nul hasard à cela : la pratique et l'exercice de l'écriture, sous toutes ses formes, m'ont toujours beaucoup attiré. Là encore, ma bonne étoile, en me conduisant dans l'académie où refleurit chaque année un printemps des mots lus et écrits, m'a permis d'explorer à ma façon les thématiques proposées.

Au fil de l'eau, du dialogue « philosophique » au texte théorique « pur », en passant par l'ondoyante poésie, un petit corpus s'est constitué.

C'est cet ensemble un peu disparate, bigarré en tout cas – je revendique cette bigarrure tant décriée par Platon ! – que Joël Boeckel m'a proposé un jour de rassembler.

Le corpus est ainsi devenu ce petit opus composé à sa main que nous vous adressons comme un ultime partage.

Mais chut! Place à la lecture, à ses silences et à ses multiples voix intérieures emmêlées. La douce nostalgie qui colore à jamais mes souvenirs, parfois en rêve, vous y accompagnera, je l'espère.

Bien à vous,
Jean-Michel Koch.

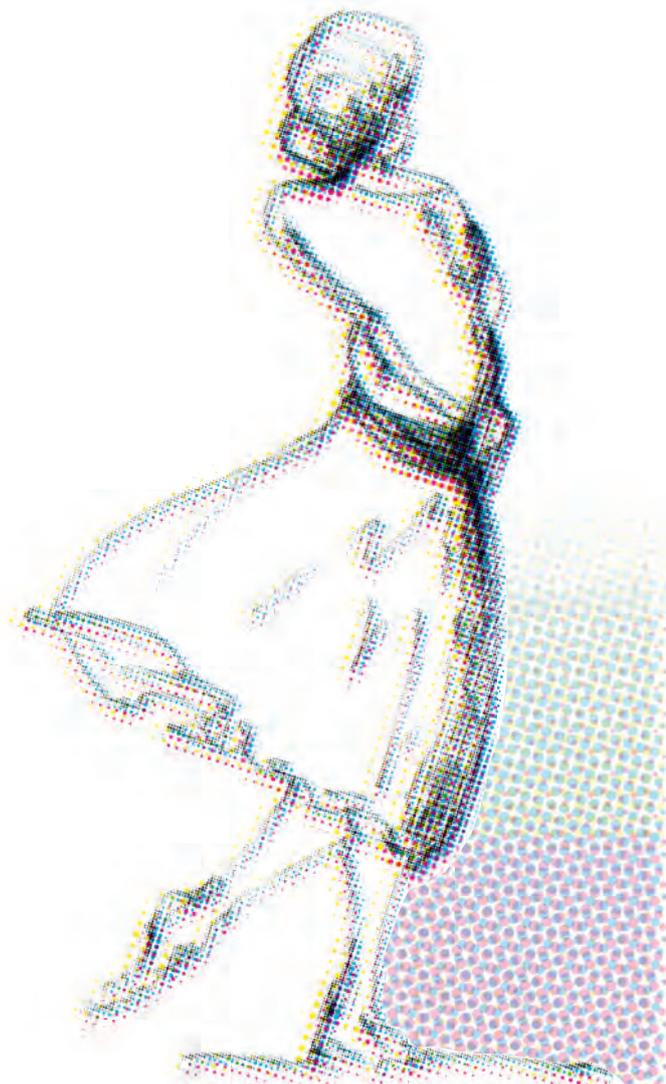
Jean-michel.koch@ac-strasbourg.fr
adresse valable jusqu'à la fin de cette année scolaire.

Grimper aux étoiles.

Quand la nuit s'étoile,
S'enfuir dessus les toits,
Regarder les étoiles
Et y peindre des toiles,
Pour piéger les étoiles
Montées dessus les toits.

Puis grimper aux étoiles
Pour regarder les toits
Briller dessus les toiles
Peintes dessous les toits.
Alors toutes les étoiles,
Quittant toutes les toiles,
S'enfuient dessus les toits
Pour que toujours s'étoile
Toute la nuit des toiles.

Mai 2010



L'astronome

Les feuilles noircies de calculs, de courbes, de pointages et d'équations s'entassent sur le lourd tapis bleu qui recouvre la table de travail. Il arrive encore que sa main avance vers le globe céleste jusqu'à le frôler. Lui, sa fonction, sa raison, c'est d'être penché sur le ciel ; sa folie, c'est de vouloir y déchiffrer les preuves de notre nécessité. Le ciel existe et nous existons avec lui, en lui.

Mais là, il s'est avancé ; il se retient au plateau de la table, il est tendu dans la lumière d'un doute qui est devenu un ébranlement. Ses tout derniers calculs sont impensables, effrayants ; il les a faits, défaites et refaites toute la nuit, jusqu'à cette matinée où le monde, pour lui, semble s'être immobilisé, figé dans la douceur d'une fenêtre.

Ces calculs doivent être faux.

Il retombe sur la chaise droite. Le corps est lourd, mais il ne le sent peut-être plus. Il lève les yeux vers la fenêtre.

Il doit avoir douze ans environ. Le manteau d'une prairie sans fin l'enveloppe. Il est allongé sous la nuit, au milieu de l'été. C'est la première fois qu'il les voit vraiment ; il n'y a qu'elles sur le ciel noir. Il arrive que sa main droite s'avance vers elles, le doigt pointé ; elle est alors la main qui dessine les figures célestes. Il ne sait pas qui a disposé ainsi la page noire, mais il sait déjà qu'elle sera le seul tableau de ses contemplations, la seule fenêtre de ses rêves.

Puis il fallut discipliner le rêve, approcher la vérité de ces dessins en disposant inlassablement sur des pages blanches d'autres signes, noirs. Des constellations de signes lui découvrant des mondes possibles. L'étude, la nuit, des signes déposés par d'autres, en d'autres temps, pour confronter cette même obscurité scintillante aux éclats de l'esprit. Puis l'invention d'appareillages pour emporter le regard au-delà des yeux. Abstraire pour voir ; voir les traits des astres. Recueillir ce savoir à portée de main, c'était comme serrer la destinée du monde dans une armoire. Savoir et comprendre la loi. La loi des astres comme la loi du monde, le tout entier qui entre avec la lumière dans l'espace d'un être qui veille, qui s'ouvre à cet événement.

L'événement, aujourd'hui, ce matin, il ne peut plus l'accueillir ; c'est devenu impossible, désormais. Impossible parce que rien de tout cela n'existe ; rien n'existe ! Les signes noirs, les calculs le prouvent. Il a vérifié, toute la nuit, jusqu'au petit matin. C'est là, pour finir, consigné sur ce petit cahier ouvert devant lui, sur le tapis bleu qui recouvre la table de travail. Le raisonnement est implacable. Les chiffres ne mentent jamais. La vérité s'imprime en eux. C'est cela qu'il a appris. Le dernier calcul prouve l'inimaginable : ce cahier, ce tapis, ce globe céleste, l'armoire aux destinées, les livres, la fenêtre, la lumière, le ciel, les étoiles et cette main tendue, et lui-même tout entier ouvert face à la lumière, tout cela ne peut pas exister, mathématiquement. Tout s'effondre, le monde tout entier glisse hors du cadre de la certitude d'être là, hors toute consistance : bleu de la nuit, tapis, plantes, main, livre, manteau vert, globe, armoire, fenêtre, mur, tableau, tout s'ombre de néant.

Mais là, soudain, il s'est avancé.

Il porte la main droite sur le globe céleste, il agrippe de la main gauche le bord de la table couverte du tapis bleu. Les calculs sont implacables, les calculs sont vrais, mais si rien n'existe, ils n'existent pas ...eux non plus !

La main droite se pose sur la douceur froide du globe tandis qu'il se rassoit. Il regarde encore la fenêtre de lumière, puis le cahier ouvert. Il ferme le cahier de la main gauche, se lève en s'appuyant fermement des deux mains sur le tapis bleu pour en éprouver de la paume la douce chaleur. Il s'extrait du manteau vert qu'il abandonne sur la chaise.

Dans le commencement d'un nouveau jour, il sort de la pièce à l'invitation d'une voix de femme.

L'invention du ciel

- Au commencement était le ciel.
- On a même récemment soutenu que l'art commence au bord du ciel !
- Que voulez-vous dire ?
- C'est une thèse plutôt étonnante, saugrenue pour les uns, révolutionnaire pour les autres.
- Au fait, au fait...
- Imaginez les gens de Lascaux rassemblés au seuil de la grotte. Ils observent le ciel, à travers la voûte béante de l'entrée. Puis les artistes sont chargés de pointer la position des astres : là un œil de taureau, ici un autre œil, là la pointe des cornes et ainsi de suite. Et tout cela s'allume au solstice d'été sous les feux de notre étoile, pour faire danser les animaux, et peut-être les humains, sous la musique des astres.
- C'est un peu difficile à croire, tout cela !
- Il en est qui pensent que l'art est aussi affaire de croyances. J'y mets un pluriel : elles ne sont pas toutes religieuses ; presque toutes sont sans doute simplement humaines, très humaines...
- En sorte que de Lascaux à James Turrel, en passant par les voûtes étoilées du roman, et une certaine nuit de Vincent...
- Ou encore cette très étonnante « Fuite en Egypte » d'Adam Elsheimer...
- Oui, on pourrait dire que l'art déploie le ciel splendide et inattendu de ses étoiles.
- Il en est qui meurent et s'éteignent, d'autres que l'on ne distingue que bien après leur disparition.
- Ininterrompu pourtant est le mouvement de leur apparition !
- Mais dites-moi, ces gens de Lascaux qui ne sont qu'une petite poignée et que vous rassemblez face au morceau d'infini dessiné par la voûte de la grotte, que font-ils là, au juste, selon vous ?
- Ils inventent les mots, *pour répondre aux étoiles.*

Mai 2010

L'écharpe.

Dans un temps très ancien, en un pays très lointain, vivait un homme étrange.
On le disait poète.

Quand venait la fin de chaque nuit, il sortait, toujours vêtu de noir.
Il portait une longue écharpe noire qu'il laissait flotter au vent.
Flottant dans le vent, l'écharpe ramassait au passage toutes les étoiles de la nuit.
Le poète n'en savait rien.
Il marchait ensuite tout le jour. Le pays l'entendait réciter des mots beaux comme
une musique venue du fond du ciel.
Puis il s'en retournait chez lui, quand le soir tombait.
Et chaque soir, en enlevant son écharpe, des poussières étincelantes tombaient au sol.
Étonné et amusé, le poète se postait sur le seuil de sa demeure et secouait vivement
son écharpe.
Et chaque nuit, une nouvelle carte étoilée recouvrait les songes chargés d'oubli du poète.

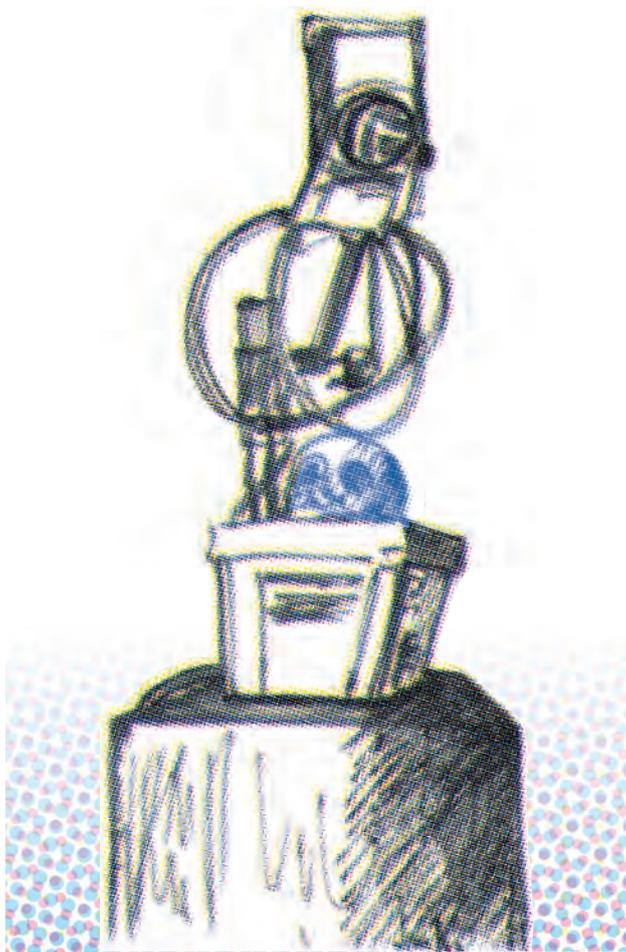
On raconte que quand le poète disparut, les étoiles se figèrent dans le ciel pour former
comme une longue écharpe.

Mai 2010

Mort bleu.

Si bleu bleuit le bleuet
Qu'il déplie son simple pli
Jusqu'en sa mort bleue.

2009



Mont bleu.

Posée en un bol doré
bleuit intensément
la colline insulaire.
Toute peinture y a un sol
qui magnifie ici la mer
les ciels ici et là les monts estompés.
Tous les miroirs bleuis et surtout habités
par tous les cieus et toutes les mers
de la peinture entrouverte
sans cesse entre une fenêtre
et l'abîme immergé
s'y glissent et remontent
partout autour d'une feuille évasée en coque
comme un navire hissant voilure
d'une lapidaire île aux trésors.
Est-ce ici

Qu'il me faut traverser,
ou me tenir sur le bord,
et plonger mon regard
dans les replis des rivages
et les embrumeries grises
et roses et blanchies
plus encore que les embruns bleutés
des multiples marées ?

La mer est partout.

Dans ce muret de bleus décrépits,
ces combats de vagues, joyeux et tragiques,
ces ciels d'huîtres roses,
ces collines que modulent le chant des Syrtes,
et cette montagne, comme la rêverie d'une vague,
qui dort dans son or, comme l'obole de la pluie,
sur sa barque qu'on dirait Ulysse

(regardez un peu si la sirène n'est pas loin juste après la faille à fleur d'eau mais seulement si vous le voulez il n'est pas stipulé de s'attacher à cette fuyante figure de la Julie d'Ulysse)

et même dans cette faille, oui,
qui secrète la houle engloutie
de part et d'autre de mes yeux.

Je vois un œil renversé

à l'arrêt, aveugle, sous son cône bleu
pour nous ébahir :

ce n'est pas exactement un pan de mur bleu,
plutôt l'échancrure où chavirent le bleu né des pierres,
et les bleus de ma mer quand jadis sur le parapet
d'une fenêtre au pays de là-bas,
je rêvais encore au bleu des monts
sous l'œil du mont bleu.

Note bleue.

La mer et le ciel,
C'est le ton de tes yeux
En pleurs ou en ris
Qui les emplit de sa note
Bleue.



poèmachine à duchamp. n°3

Ma nouvelle
Machine

Achemine
La machine
À trous toute
En volume
À la foire
De la machine
À col gris
Qui affole
Et décolle
Et recolle
Et raffole
Et caracole
Et batifole
Et parabole
Et extrapole
Et auréole
L'œil qui s'y colle
Quand l'art rigole
Dans le saint bol

*Poèmachine à Duchamp
En forme de pièce d'échec*

Ruisseau.

Ruisseau ruisselle
Sur cailloutis
Tranchants outils
Qui le morcellent

Surface où glisse
En mille Narcisse
Le feu de l'astre
Vers son désastre.



Triptyque en voix d'o.

J'accostais hier
Aux rivages fiers
D'un pays si haut
Et au ciel si blanc
Beau mais accablant
Que s'est mon bateau
Noyé dans ses eaux.

Aux grands yeux ouverts
Voraces du vert
Mer et océan
Donnèrent céans
Occasion aux vents
Mêlés à leurs eaux
De lier leurs peaux

Plus il ne m'en faut
Pour croire plutôt
Qu'au dedans je vois
Mieux qu'au tissu blanc
Que voilà flottant
Collé sur du bois
Au clou tout pantois.



Un air de cour.

Courant derrière la cour chassant à courre, l'air de rien, j'accours dans la cour derrière le court.

À court d'air, je cours en dernier, et j'accours, au courant de rien. Dernier recours : faire un courant d'air pour aérer la cour.

L'air accourt du court à la cour arrière. Moins pris de court, je re-cours, l'air plus au courant. Je franchis la dernière cour au gré du courant d'air avant d'être à court d'air et tombe sur la cour revenant de sa chasse à courre. Prenant mes grands airs, je discours en l'air en courant. La cour accourt en courant dans la cour et nous chantons en cœur cet air de cour :

« En courant derrière la cour

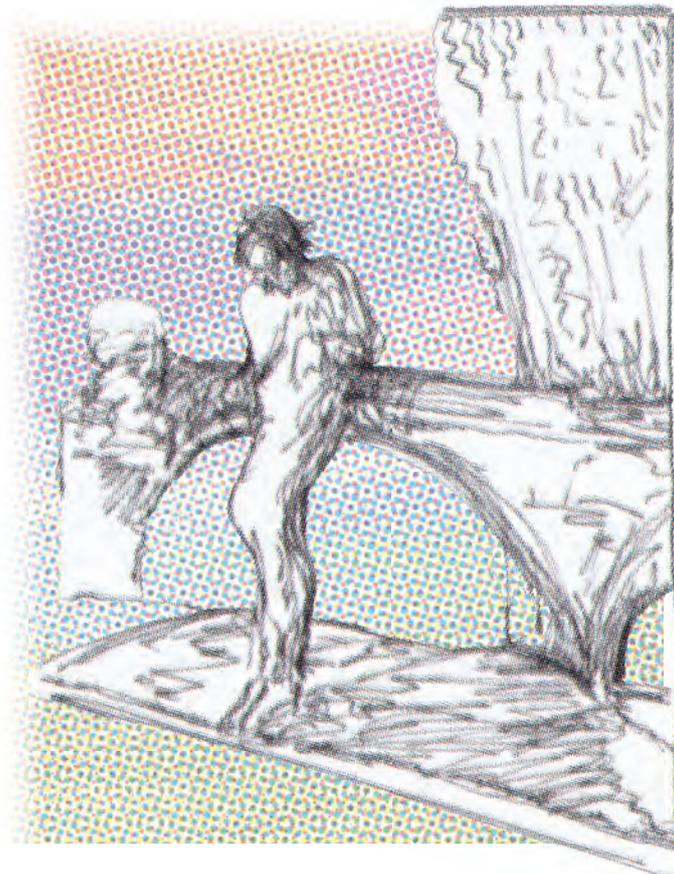
J'accours dans la dernière cour

Où nous chanterons tout le jour :

« Les courants d'air chassent les cours ! »

C'est un peu court, mais ça ne manque pas d'air.

Novembre 2013



ANNA ou Une étoile de trop.

Je rêvais d'accrocher
Des étoiles à mes pieds,
À mes oreilles, à mes doigts
Et filer, comme il se doit,
Les tissus de ma vie,
Jusqu'au bout des envies.

Je voulais accrocher
Des étoiles à mes cahiers,
Pour filer d'innombrables romans
Dans la nuit des volets blancs
Que l'on tourne comme des pages,
Oubliant notre unique présage.

Je voulais décrocher
Des étoiles pour les emmiroiter
Aux façades de mes armoires
Juste pour entendre les histoires
Qui sortent des tiroirs, la nuit,
Rallumant nos anciennes vies.

Ils ont accroché
Une étoile à ma robe noire
Juste pour me faire croire
Qu'ils n'avaient rien à se reprocher.

2010

Au miroir de l'eau de l'art.

« Mais, surtout, la peinture a été tellement tenue en honneur par les anciens que seul le peintre n'était pas compté au nombre des artisans, alors qu'ils appelaient invariablement artisans tous les artistes. C'est pourquoi j'ai l'habitude de dire à mes amis que l'inventeur de la peinture, selon la formule des poètes, a dû être ce Narcisse qui fut changé en fleur car, s'il est vrai que la peinture est la fleur de tous les arts, alors la fable de Narcisse convient parfaitement à la peinture. La peinture est-elle autre chose que l'art d'embrasser ainsi la surface d'une fontaine (Quid est enim aliud pingere quam arte superficiem illam fontis amplecti) ? »

Penché sur ces mots écrits en 1435 par Leon Battista Alberti au début du livre II de son traité « De pictura », qui pose et dessine les traits majeurs de la peinture européenne de la Renaissance au XX^e siècle, j'aimerais tenter d'en capturer quelques reflets, d'en faire entendre quelques échos au fil de notations changeantes au gré de mes regards. Pas question ici d'un commentaire parfaitement lisse et clos. C'est que rôder autour de ces eaux expose aux dangers de la fascination.

« ... l'inventeur de la peinture, selon la formule des poètes, a dû être ce Narcisse qui fut changé en fleur » ... Tout le monde sait que « ce Narcisse » est victime de son propre reflet dans le miroir d'une onde. Qu'un miroir se tienne tout proche de la peinture n'a rien d'étonnant sous la plume d'un humaniste nourri au platonisme ; l'étonnement vient de la convocation de Narcisse en inventeur de la peinture. Certes, c'est une idée de poète, une origine « littéraire » assignée à la peinture. Mais quand même, il faut aller y voir de plus près.

Ouvrir Ovide : « fons erat inlimis, nitidis argenteus undis... » ; « il était une fontaine dont l'eau pure, argentée... ». « Fons erat... » ; il importe peu que l'on entende la source ou la fontaine (même si le motif, après tout, autorise des reflets différents selon la traduction : une source suppose en général un jaillissement, un mouvement, une fluidité ; le motif de la fontaine marque quant à lui une présence déjà culturelle) ; ce qui est important, c'est que cette onde est absolument pure, absolument immobile, troublée par aucun événement extérieur. La suite du texte d'Ovide y insiste : la fontaine est « inconnue aux bergers, jamais troublée ni par les chèvres qui paissent sur les montagnes, ni par les troupeaux des environs », « nul oiseau, nulle bête sauvage, nulle feuille tombée des arbres n'avait altéré le cristal de son onde ». Bref, cette eau est absolument pure, sans aucun trouble, immobile certainement ; un miroir, mais un miroir noir : « elle était bordée d'un gazon frais (...) et la forêt protégeait le lieu contre l'ardeur du soleil ». En somme, pour un peu, rien ne se refléchit en ce miroir (je songe à cet autre miroir sombre, peint par monsieur Baugin dans sa Nature morte à l'échiquier ; et l'on sait qu'une histoire d'amour hante ce tableau) ; rien ne se refléchit, pas même le soleil en son ardeur. L'eau de ce miroir est pure, sombre et froide, glacée sans doute.

Or, de cette eau va naître le plus grand trouble, dans cette eau se joue, poétiquement, l'origine de la peinture. Suivre encore Ovide, et voir que les motifs de la pureté et du trouble sont intimement enlacés au cœur de la fable de Narcisse. Ne pas s'attarder, bien entendu, sur les « incohérences » de la fable : elle suit une logique plus profonde, et plus trouble, plus troublante aussi, que celle d'un récit ordinaire. En ses reflets multiples se rencontrent poésie,

peinture, et aussi (je le risque) geste théorique en tant que celui-ci a toujours quelque chose à voir avec le regard, avec la vue. Fixons quelques reflets dans ces eaux fabuleuses : il y a bien sûr la beauté, l'amour et le désir ; et de fait, Narcisse n'est pas seul : il est d'abord celui qui ne répond pas au désir de l'autre, celui de bien des soupirants et surtout celui d'Écho. Narcisse, c'est peut-être d'abord l'histoire d'une absence de réponse : *ça ne répond pas* (même lorsque l'auteur se prend à apostropher Narcisse, chose rarissime, peut-être unique dans l'ensemble des « Métamorphoses » !), mais *ça se substitue, ça se répond* ; la triste disparition d'Écho, qui dépérit lentement et devient roche, pétrifiée à jamais dans la morne répétition des fins de phrases, annonce au fond celle de Narcisse (curieusement, ici, Écho précède, tout comme elle le fait dans l'ordre du désir : il faudrait suivre le flux des inversions dans cette fable comme dans toutes les histoires grecques). Avant sa rencontre avec « lui-même », fatale selon la prophétie, Narcisse passe son temps à fuir le contact, en particulier le contact amoureux. L'inventeur de la peinture se détourne d'abord de l'amour. Jusqu'au jour où il se rencontre, dans l'eau de la fontaine. L'eau, la roche, et le feu : Ovide tisse tous les éléments dans cette fable ; le feu, c'est celui du soleil qui conduit Narcisse vers ce lieu de fraîcheur, mais c'est surtout celui qui s'allume en lui et qui va le consumer : « ...il est l'aliment du feu qu'il allume... il dépérit et peu à peu un feu secret le consume... ». L'origine de la peinture aurait ainsi partie liée avec le jeu des éléments : l'eau, la terre, le feu et l'air où circulent les appels fragmentaires, inaudibles, du désir.

Mais que voit Narcisse dans l'eau de la sombre fontaine ?

Une image, rien qu'une image, qu'il prend pour un corps et dont il s'éprend, séduit, médusé, pétrifié (« ...il semble une statue en marbre de Paros »). Toutefois, l'illusion ne dure pas longtemps, le reflet est bel et bien rapidement identifié par Narcisse. Le récit d'Ovide est d'une richesse (j'aimerais dire : d'une moire) infiniment variée : il pose la question de fond : *que voit donc Narcisse ?* La réponse est sans appel : il l'ignore. Couché le long de l'eau, étendu sur l'herbe épaisse (je songe alors au fameux tableau de Nicolas Poussin ; il faudrait relire, dans le numéro de la « Nouvelle revue de psychanalyse » du printemps de 1976 intitulé « Narcisses », le beau texte d'Hubert Damisch consacré à l'analyse comparée du tableau du Caravage avec celui de Poussin, et y relever l'étrange aveuglement qui lui fait manquer, chez Caravage, la fleur dans le vêtement de Narcisse, « vagabond un peu trop élégant »), Narcisse se lamente : « Je suis séduit, je le vois, mais ce que je vois et qui me séduit, je ne puis le saisir ; si grande est l'erreur qui m'abuse dans mon amour... une mince couche d'eau est tout ce qui empêche notre union ». Le rapport à cette erreur, à ce trompe-l'œil, va jusqu'à l'illusion d'un répondant, d'une parfaite symétrie, jusque dans les pleurs (« ...et souvent aussi j'ai vu couler tes larmes quand j'en versais »). Mais il est parfaitement conscient : « tu n'es autre que moi-même, je l'ai compris, je ne suis plus dupe de ma propre image... oh ! si je pouvais me dissocier de mon propre corps ! ». L'ardeur qui brûle Narcisse atteint son paroxysme dans le récit d'Ovide au moment même où est affirmée la pleine conscience de son trouble qui lui fait préférer la mort à une semblable absence de vie... Quelque chose de plus fort que le savoir coule au fond des images.

Cette image de soi absolument séduisante et dangereuse n'est-elle pas un peu l'écho de Narcisse ? Un écho qui le dévore, qui le brûle de l'intérieur. À ce feu du désir produit et

entretenu par la fascination de l'image répond le feu du bûcher final, qui ne trouve aucun corps à consumer : l'inventeur de la peinture disparaît sans laisser de corps, mais en laissant une fleur, en lieu et place de celui-ci, tout consumé, malmené, voué à une autodestruction délibérée (Narcisse veut-il être cette image qu'il se renvoie ? Est-ce là le sens de son insensé souhait de se dissocier de son propre corps ?). La fleur rend impossible le bûcher rituel ; le corps de Narcisse reparaitra. Du moins son retour est-il toujours possible : floraison, renaissance, printemps... considéré dans son histoire, l'art de peindre, dès lors qu'il veut jouer avec le miroir, est-il « narcissique », en tant qu'écho sans cesse répété d'une première floraison ? L'eau de ce miroir de l'art coule encore au-delà de la mort : telle est la puissance de cette image renvoyée par le miroir de la fontaine que « même quand il eût été reçu dans l'inférieur séjour, Narcisse se contemplait encore dans l'eau du Styx ».

La fleur vient en lieu et place du feu ; elle est ce qui rend impossible la destruction définitive du corps de Narcisse (et peut-être, de tous les corps).

En toute peinture affleure une disparition. C'est peut-être cet affleurement qui signe la possibilité même de l'image, en lieu et place d'un corps voué au désir, voué à la mort, voué en somme à l'écoulement des jours.

À un seul endroit de son récit, juste après le moment paroxystique de la conscience de soi énoncée par Narcisse en même temps qu'il analyse la puissance de l'image spéculaire comme suspension de la volonté (très grec, ce moment de « crise », c'est-à-dire de « critique », de « théorie » au sens moderne, si l'on veut), Ovide trouble l'eau de sa fontaine : « Mais ses larmes troublèrent les eaux et, dans l'étang agité, l'image devint indistincte. Quand il la vit s'évanouir... ». Suit le récit des violences que Narcisse s'inflige, jusqu'au sang : de même que la surface de l'eau absolument pure où resplendit l'image est troublée par des larmes (pas n'importe lesquelles : celles qui suivent la prise de conscience de l'impuissance de la raison et de la volonté !), de même le corps absolument pur de Narcisse est-il « troublé » par la violence des coups qu'il porte à sa poitrine. Revoir l'image ainsi martyrisée dans l'eau redevenue limpide, c'est ce qui précipite la fin de Narcisse : il ne peut supporter la « défaillance » de l'image ; il ne peut voir ce corps, son corps, qui revient, martyrisé, à la surface de l'eau ; il ne peut voir le mélange de son sang, qui coule en son corps, avec l'immobilité de l'image. Qu'un élément corporel réel affleure à la surface de la pure image et c'en est fini de la séduction illusoire mais voulue. Narcisse est « épuisé par l'amour », mais c'est « un feu secret qui le consume ».

Ce sont des larmes qui provoquent tout cela ; comme si la surface pure du miroir de l'eau de l'art ne s'animait que sous l'effet d'une émotion ; appelons-la tristesse, ou mélancolie (le mélancolique est depuis l'antiquité décrit comme sujet à de pareils accès d'atteinte corporelle liés à une pleine conscience de son état et à la sourde volonté d'être séparé de son corps ! Plus encore, me reviennent en échos ces mots écrits par Marie-Claude Lambotte, dans son « Esthétique de la mélancolie » : « doté d'un visage qu'il ne reconnaît pas et d'un corps aiguë par le vide, le mélancolique donne l'impression de se dissocier, comme si son intimité obéissait à des forces étrangères et lui demeurerait par conséquent, inaccessible »... « Privé

de la possession de ses propres traits, le mélancolique a regardé un miroir aveugle dans le reflet duquel il n'a pu pénétrer ». La tristesse serait-elle ce qui anime les tableaux (et les images) ? Pourtant, Narcisse cherche à embrasser cette image, à embrasser cette surface pure ; rien n'y fait ; seules des larmes troublent sa pureté. Seule l'émotion trouble la surface de la peinture et l'anime. Ou encore : l'irruption violente du corps (d'un élément de son intériorité, invisible en principe) au sein de la belle image en brise la séduction. Mais c'est précisément, dans l'histoire de Narcisse, ce qui en précipite la fin : Narcisse aurait-il pu vivre éternellement son tourment, allongé sur son gazon épais, devenant ainsi le pur écho figé de sa propre image ?

Quelle est donc la première image de l'art de peindre ? Celle de la beauté intacte, pure, figée (que Pausanias rapportait à une version du mythe reposant sur l'hypothèse d'une gémellité parfaite : Narcisse aurait eu une sœur jumelle, morte à la chasse...), fascinante au sens propre du terme ? Celle d'une image troublée par l'émotion déversée par son « auteur » (une sorte de catastrophe originaire, en somme) ? Ou celle d'une fleur, substitut de toute présence, expression concentrée de tous les éléments (eau, terre, feu, air), éphémère garantie de toute renaissance ?

Eaux pures, eaux troubles, larmes, fluides corporels. : quelque chose coule en dessous de chaque tableau ; nulle part ailleurs cependant qu'à sa surface même. En peinture, la profondeur, c'est la surface. Or, la fluidité de l'eau est avec celle des nuages ce qui fascine (fige et échappe à) la peinture. Embrasser la fontaine, la (re)tenir dans ses bras, n'est-ce pas vouloir embrasser la Nature elle-même en son pouvoir de réflexion (reflet et division mélangés) ?

L'eau, le regard, la peinture...

Dans un des textes qui composent « Les quatre concepts fondamentaux de la psychanalyse », Jacques Lacan raconte une histoire juste avant de poser sa « définition » du tableau peint. En voici des échos : « Cette histoire est vraie... Un jour, j'étais sur un petit bateau, avec quelques personnes d'une famille de pêcheurs dans un petit port. À ce moment là, notre Bretagne n'était pas encore au stade de la grande industrie, ni du chalutier, le pêcheur pêchait dans sa coquille de noix, à ses risques et périls... Un jour, donc, que nous attendions le moment de retirer les filets, le nommé Petit-Jean, nous l'appellerons ainsi... me montre un quelque chose qui flottait à la surface des vagues. C'était une petite boîte, et même, précisons, une boîte de sardines. Elle flottait là dans le soleil, témoignage de l'industrie de la conserve, que nous étions, par ailleurs, chargés d'alimenter. Elle miroitait dans le soleil. Et Petit-Jean me dit - *Tu vois, cette boîte ? Tu la vois ? Eh bien, elle, elle te voit pas !* »

Dans le même texte, quelques pages plus loin, Lacan avance sa « thèse » concernant la nature d'un tableau peint, dans la droite ligne de sa réflexion engagée par l'anecdote de la boîte de sardines miroitant au soleil :

« J'avancerai la thèse suivante – assurément, dans le tableau, toujours se manifeste quelque chose du regard... À regarder des tableaux même les plus dépourvus de ce qu'on appelle communément le regard et qui est considéré comme une paire d'yeux... vous finirez par voir,

comme en filigrane, quelque chose de si spécifié pour chacun des peintres que vous aurez le sentiment de la présence du regard. *Mais ce n'est là qu'objet de recherche, et qu'illusion peut-être* » (je souligne).

« Que voit-il donc ? Il l'ignore... » Et si Narcisse avait vu ce regard, si le piège de la fascination tenait à ce regard, un regard dévorant ?

Je relis Alberti, au livre I du « De pictura ». Pour introduire et définir sa fameuse pyramide visuelle sur laquelle va s'articuler toute sa théorie de la perspective (la première dans notre histoire), Alberti s'efforce de définir d'abord la vision en utilisant une image très particulière : la vision se fait au moyen de rayons différents (un rayon central, des rayons du milieu et des rayons extérieurs) qui ont tous une fonction bien définie dans la vision. A propos des rayons extérieurs (qui captent et cernent les contours des choses), il écrit : « De plus, les rayons extérieurs *embrassant tout le contour de la surface à la manière d'une rangée de dents l'enferment tout entière comme dans une bouche* (je souligne) ».

« Fons erat... »

Avril 2008



Deus est machina

De la machine considérée comme un des beaux-arts.

La thématique des « machines » est assurément une des plus riches qui se puissent proposer en relation avec les arts plastiques. L'opposition galvaudée entre le mécanique et l'art relève encore, comme bien d'autres postulats esthétiques, d'une vision romantique de l'art, vision très réductrice, au demeurant ; il revient cependant aux romantiques, allemands principalement, d'avoir formulé puissamment une sorte de nouvel humanisme, au fond, face à la montée en puissance considérable du « machinisme » industriel.

Les machines sont étymologiquement, esthétiquement et historiquement liées à l'art : non seulement parce que le terme de « machine » désigne souvent une œuvre de très grandes dimensions – à tous les sens du mot – en peinture ou en littérature, mais encore et plus fondamentalement peut-être, parce que le terme renvoie à des formes d'art « total », le théâtre grec antique et l'opéra moderne ; *mekane* désigne la machinerie de théâtre où prend place généralement le *deus ex machina* pour effectuer son apparition destinée à stupéfier les spectateurs (les effets spéciaux n'ont pas attendu l'industrie du cinéma pour attirer les spectateurs) et à dénouer l'intrigue.

Le mot « machine » – peut-on parler ici de « notion », voire de « concept » ? – traverse toute l'histoire de la philosophie occidentale, d'Aristote (sous les figures essentielles du cercle, de la rhétorique et de l'équilibre des forces : la machine est « ce qui permet au plus petit de dominer le plus grand », « *Mechanica* ») aux temps modernes (« Concluons donc hardiment que l'homme est une machine », « L'homme-machine », La Mettrie, 1747), en passant par l'immense fortune qu'on lui connaît à l'âge classique sous l'impulsion de Descartes par exemple.

Et le mot draine une multitude de sens, de fantasmes, de rêveries plus ou moins avouables ou redoutables : c'est que pendant longtemps, les machines sont apparentées à la magie, au merveilleux ; elles n'ont peut-être pas cessé de l'être, d'ailleurs, sous une forme ou sous une autre ; les machines, toutes les machines, sont « humaines », et chaque « époque » de l'humanité a les siennes, qui la définissent en profondeur. La machine ne « survient » pas à l'homme : elle en vient. Et si la machine inquiète si souvent l'homme comme un double proprement maléfique, c'est peut-être parce qu'elle « fait » une part de son humanité – toute machine est en ce sens « *in-humaine* » : intimité « *unheimlich* » que l'art ne cesse de décliner. Intimité tout aussi bien « tragicomique » : le comique, c'est « du mécanique plaqué sur du vivant » (Henri Bergson, « Le rire » ; ce livre de Bergson parut aux PUF en 1940 ; il reprenait en fait des articles publiés au seuil du XX^e siècle, en 1899, dans la « Revue de Paris »).

Peut-on toutefois parler en toute rigueur de « la » machine ? Un des premiers mérites de la proposition du « Printemps de l'écriture » de cette année est d'affirmer d'emblée le pluriel des machines : il en est de toutes sortes, de tous genres, de toutes utilités ou inutilités, humaines trop humaines, sophistiquées ou rudimentaires, trop belles pour être vraies ou d'une splendide laideur, gigantesques ou microscopiques, dissimulées ou exhibées, pudiques ou impudiques, assourdissantes ou discrètement obsédantes, effrayantes ou rassurantes, poétiques bien sûr, triviales...

1

Bref : le champ des investigations possibles autour des machines est immense, insondable ; l'occasion est donnée de rouvrir un dossier prodigieux . Je voudrais simplement me borner à en esquisser une topologie et une typologie indicatives où se croiseront nécessairement de multiples champs. J'userai pour cela des artifices de présentation mécaniques, cela va de soi, qu'autorise la « machine à écrire » de mon ordinateur (et ne sait-on pas ce que le destin des langues et des pensées doit à la machine ?). Les liens, les articulations sont ici laissés à l'initiative rein moins que « mécanique » de chaque enseignant. Ils se peuvent tisser de multiples façons.

- Se poser la question : « qu'est-ce qu'une machine ? Quels relations notamment avec l'outil ? Quelques éléments : la répétitions, le mécanique, l'automatisme, roue et rouage. L'horloge comme archétype de la machine – mais déjà : la Grèce antique, Rome et toutes les cultures de bâtisseurs et de conquérants. La machine et le temps : une relation privilégiée (capturer le temps, le maîtriser). De l'automatisme à l'autonomie : la machine et son « créateur » ...
- Distinguer fondamentalement deux approches, qui ne sont pas exclusives, mais qui permettent de distribuer, entre les pôles extrêmes, toutes les propositions didactiques : **les machines représentées**, sujet-objet de la représentation artistique : c'est un « genre » particulier, à vrai dire pas même constitué, inclassable d'une certaine manière – à vérifier : trouve-t-on des machines dans les natures mortes ? – Klapheck Konrad, Fernand Léger, les futuristes, Marcel Duchamp (que Florence de Mèredieu évoque tout particulièrement dans son chapitre sur la machine : « Histoire matérielle et immatérielle de l'art moderne », Larousse, 2004), ou, plus rare : NESBITT Lowell, peintre américain, « IBM 6400 », 1965, huile sur toile, hyperréaliste, un univers d'ordinateurs, froid, sans humanité- à propos : la machine d'aujourd'hui ressemble-t-elle encore à celle d'hier ? l'information remplace les rouages) ; Klapheck et la machine à écrire... il faudra y penser : certaines machines sont dans la langue : machine à écrire, machine à café, machine à coudre, machine à sous...

Les machines réelles ; elles-mêmes divisées en 2 familles : les machines-outils, les machines-œuvres (je m'aperçois que je « fonctionne » ici selon la méthode *dichotomique* développée par Platon dans le « Sophiste » ; et c'est une méthode de « chasse » au sophiste, une véritable « machine » intellectuelle : la machine et la rhétorique ont toujours eu partie liée). *Des machines-outils* : leur histoire est consubstantielle à l'histoire de l'art ; pour mémoire (et pour rester au contact de la représentation sans parler de toutes les machineries de la sculpture et de l'architecture) : le pantographe, les machines ou appareillages liés à la perspective, les appareils à fabriquer des images (capturer le réel ?) – appareils photographiques, camera obscura, caméra de cinéma, projecteurs en tous genres ... Mais il y a plus : les machines à peindre : automates – Jacques Droz, Tinguely, « Automatic painting Machine n°1 », 1968... Andy Warhol, bien sûr (« Je veux être une machine » ... le devenir- machine de « l'artiste » versus le devenir-humain de la machine – « 2001 l'Odyssée de l'espace » ...)

Des machines-œuvres : Tinguely, Duchamp, les machines qui s'exposent ; la beauté des machines revendiquée, recherchée (design, Bauhaus, mais déjà au XIX^e siècle comme objectif de l'enseignement du dessin : apprendre aux futurs ouvriers à distinguer le beau...) ; la machine –objet, y compris quand il s'agit de machines-outils appelées à prendre une dimension esthétique dans une destinée patrimoniale. L'art cinétique. Nam June Paik.

2

- Les machines à l'œuvre : machine de présentation (retables, dioramas, panoramas, salles de cinéma, installations ...) ... les machines ont une fonction, elles fonctionnent ; certaines ne fonctionnent que pour fonctionner : l'art comme jeu.
- Les machines poétiques : le surréalisme et l'automatisme : la fameuse « rencontre fortuite sur la table de dissection d'une machine à coudre et d'un parapluie » empruntée à Lautréamont pour définir la « beauté » au sens surréaliste – remarquer que cette métaphore qualifie la beauté d'un jeune homme, dans « Les chants de Maldoror », chant sixième ; la machine produit de la métaphore, inépuisablement ; peut-on transposer l'automatisme de l'écriture surréaliste dans le domaine des arts plastiques ? La poétique des machines ne passe-t-elle pas par leurs qualités plastiques ?
- La machine est voilée ou dévoilée : automates d'un côté, pur jeu de forces exhibé pour le plaisir de voir fonctionner de l'autre – l'art comme jeu , parfois accompagné de sons et toujours lié au désir de savoir comment cela marche ; l'automate, lui, va souvent jusqu'à l'inquiétante étrangeté (Unheimlichkeit : voir à ce sujet le très beau texte de Freud) : c'est qu'il joue de la mimésis (le pur fonctionnement également, mais d'une autre manière : mimésis des énergies, ou, pour les machines d'aujourd'hui, mimésis de l'information : réseaux, structures, toiles ?). La machine et le corps : depuis Descartes, le corps est pensé comme une machine.
- Machines et nature : certains animaux – de l'ordre des insectes, le plus souvent – ont comme une évidente parenté avec l'ordre des machines. Les machines volantes de Léonard...
- Certaines machines sont délibérément monstrueuses : voyez Kafka, « La colonie pénitentiaire ». Toutes les machines ne sont-elles pas monstrueuses, au fond ?
- Ne pas oublier le grain de sable...

La nuit des images.

« Pour regarder vraiment un tableau, il faudrait pouvoir le regarder en dormant... ce qui, bien sûr, est impossible ».

Georges Didi-Huberman, « *Une ravissante blancheur* », in « Phasmes, essais sur l'apparition », Les éditions de Minuit, 1998.

On ne s'est sans doute pas encore suffisamment penché sur une caractéristique pourtant bien étrange de certaines « images » : de la nuit profondément enfouie d'une caverne ou d'une pyramide, à l'obscurité de nos salles de cinéma, en passant par le « rêve » de Caspar David Friedrich de présenter ses tableaux dans des chambres entièrement noires, ou par bien d'autres dispositifs de captation des images, il semblerait que certaines images soient vouées à la nuit. Il convient cependant de ne pas confondre toutes ces nuits dans une identité hasardeuse : la nature, les destinataires, les destinations et les fonctions de ces « images » ne sont pas les mêmes, d'une civilisation à l'autre, d'une époque à l'autre. Une question demeure cependant qui me hante depuis longtemps, au moins depuis ma première rencontre avec la fameuse caverne imaginée par Platon : quels liens les arts visuels entretiennent-ils avec la nuit pour que certaines œuvres plastiques (disons, pour faire vite et de façon approximative : certaines « images ») en appellent à l'obscurité la plus totale pour se déployer et, paradoxe apparent, se donner à voir ? En première approximation, on peut déjà poser ceci : il y a la nuit *autour* des « images » et la nuit *dans* les « images » ; il y a aussi, bien entendu, les images de la nuit ; et il y a les rêves. On peut rêver en plein jour, mais pour rêver, le rêveur doit se retirer du monde, fermer les paupières, se soustraire à la lumière extérieure. Le rêve est en ce sens toujours une activité « nocturne ». Et visionnaire.

De tous les arts visuels, le cinéma est sans conteste le plus proche du rêve : plongé dans l'obscurité, retiré du monde, le spectateur est littéralement livré aux images ; il s'y abandonne, au point que l'on a pu écrire que « dans les salles obscures, l'homme est moins devant ce qu'il voit, qu'il ne devient, pour ainsi dire, ce qu'il voit. Le réel l'investit. » (Roger Munier, « Contre l'image », Gallimard, 1989). Les images du cinéma ont la puissance hallucinatoire des images du rêve ; elles en ont toutes les qualités : mobiles, sonorisées, en couleur, les images du rêve « investissent » également totalement le rêveur (en ce sens, le spectateur d'un film, par analogie, est toujours seul face aux images du film). Elles sont en outre très proches des productions de l'inconscient : « ...je pense que le cinéma est un moyen privilégié pour rendre compte de la façon la plus directe qui soit de la vie fantasmatique, en raison de cette prévalence de l'image. C'est à travers un certain nombre de productions imagées, que l'on peut retrouver le travail des processus primaires de l'inconscient ». (Janine Chasseguet-Smirgel, « Pour une psychanalyse de l'art et de la créativité », Petite Bibliothèque Payot, 1971).

Mais qu'en est-il de la peinture ?

Je voudrais prendre ici le risque d'une interprétation : je ne me pencherai pas sur les tableaux surréalistes, dont les rapports aux « productions » de l'inconscient sont expressément revendiqués au cœur même de leur genèse, en raison de l'esthétique générale mise en place par le « Manifeste » d'André Breton. Il faut toutefois observer qu'un tableau ne

saurait rendre compte de l'économie entière d'un rêve, pour cette raison qu'il n'est pas en mouvement et qu'il correspond au mieux à un prélèvement, un fragment arrêté, figé, une « image », d'un rêve. Je voudrais prendre le risque de convoquer ici la peinture ancienne. Deux titres viennent immédiatement à l'esprit : « Nightmare » de Henry, ou Heinrich, Füssli, dont on connaît plusieurs versions, produites entre les années 1780 et les années 1820, et « Le songe de Constantin » de Piero della Francesca, épisode sans doute le plus connu de l'ensemble des fresques de Saint François à Arezzo peint vers 1454-1458.

Du point de vue de la thématique, des destinations et des destinataires, tout sépare et oppose ces deux œuvres picturales. Il n'en reste pas moins qu'elles apparaissent toutes deux à la charnière de grands cycles culturels : « Le songe de Constantin », une peinture à fresque, il faut le souligner, relève de la constitution du grand récit de la Renaissance au XV^e siècle en Italie, tandis que « Nightmare », peinture à l'huile pour les versions les plus connues, s'inscrit dans l'ouverture d'une autre modernité, dans l'Angleterre de la fin du XVIII^e siècle, celle de l'individu qui découvre et revendique les tourments, les abîmes « romantiques » de son « moi ». D'autres similitudes dans l'opposition peuvent être relevées : l'une évoque un songe victorieux, lumineux, l'autre dépeint une oppression cauchemardesque ; Piero met en scène un ange lumineux fonçant littéralement à travers l'espace, alors que Füssli pose un démon recroquevillé sur le corps de la dormeuse. Sur le plan formel, on notera dans les deux cas la tenture écartée qui ouvre la représentation en arrière, en son fond, pour la livrer à nos regards. Je ne poursuivrai pas davantage l'analyse comparée de ces œuvres, préférant concentrer ici mon propos sur le « Songe de Constantin » de Piero della Francesca.

Reprenons la question, que l'on pourrait formuler ainsi : comment la peinture, art totalement « muet » (nous le savons au moins depuis Platon !) et totalement immobile, prend-elle en compte le rêve lorsqu'elle s'y réfère explicitement ?

« Le songe de Constantin », peint par Piero della Francesca au milieu du XV^e siècle, appartient à un cycle complet de fresques déroulant son programme consacré à « l'invention de la Croix » (au sens premier de « découverte ») sur les murs de Saint François à Arezzo. L'iconographie précise de ce programme recèle encore des difficultés, mais l'ensemble renvoie très clairement à la « Légende dorée » de Jacques de Voragine, au chapitre « L'invention de la Sainte Croix » (cf. les pages 341 et suivantes de l'édition Garnier Flammarion). Le récit est très touffu, très imbriqué ; Piero, ou son commanditaire, opère des choix dans le tissu plutôt bariolé des légendes ; ces choix ont pour objectif essentiel de rappeler les cycles « historiques » fondamentaux d'un récit véritablement épique composé à la gloire de la Croix. Ronald Lightbown, dans sa grande monographie publiée aux éditions Citadelles-Mazenod, souligne le caractère « probablement » éminemment politique de ces fresques : « ...on a suggéré qu'elles avaient aussi pour but d'exhorter les fidèles à une nouvelle croisade. Durant ces années, où l'avance apparemment inexorable des Turcs entretenait une peur croissante, les papes avaient chargé les franciscains de faire campagne, en Italie et ailleurs, en vue de chercher un soutien pour l'Église. Probablement *la propagande* (c'est moi qui souligne) pour une croisade constitue un thème secondaire des fresques d'Arezzo ». L'ensemble du programme tend à glorifier la puissance de la Croix, qui est en quelque sorte le

« personnage » central des fresques dont l'économie générale pose encore problème du fait de la présence, en vis-à-vis de la scène du « Songe », d'une « Annonciation ». Peut-être doit-on lier « Le songe » et « L'annonciation » en tant que ces « images » renvoient toutes deux à une annonce faite par l'intermédiaire d'un ange, en tant qu'elles se situent visuellement, pour le fidèle installé dans la chapelle, de part et d'autre de la Croix plantée au milieu de l'autel, en tant qu'elles renvoient toutes deux à l'annonce de moments fondateurs, l'un au titre de l'histoire humaine toute entière en tant que récit du Salut, l'autre au titre de la réalisation historique et politique de ce récit : Constantin et l'épisode de la victoire sur Maxence (ou sur les barbares, selon la version retenue) signent l'entrée dans l'ère historique et politique du triomphe de la Croix.

Quoiqu'il en soit de cette difficile question iconologique, et sans préjuger de l'importance d'une liaison satisfaisante des scènes entre elles pour la « lecture » de l'ensemble, j'en reviens à ma question. « Le songe de Constantin » : de quoi s'agit-il ? Il s'agit de la mise en image d'un passage d'une des versions transcrites par Jacques de Voragine ; les choses sont en fait plutôt compliquées, dans le texte de Voragine ; et l'on comprend vite que Piero (et son commanditaire) a opéré des sortes de *condensations* de morceaux du récit, afin d'obtenir l'effet « visuel » le plus fort. Voici les passages susceptibles d'éclairer « l'image » de Piero : Première version : « En ce temps-là, sur la rive du Danube, se rassembla une multitude innombrable de barbares voulant passer le fleuve et soumettre à leur domination tous les pays jusqu'à l'occident. Dès que l'empereur Constantin le sut, il décampa et vint se placer avec son armée sur le Danube. Mais la multitude des barbares s'augmentant, et passant déjà le fleuve, Constantin fut frappé d'une grande terreur, en considérant qu'il aurait à livrer bataille le lendemain. Or, la nuit suivante, il **est réveillé par un ange** (je souligne) qui l'avertit de regarder en l'air. Il tourne les yeux vers le ciel et voit le signe de la croix formé par une lumière fort resplendissante, et portant en lettres d'or cette inscription : « In hoc signo vinces (...) ». J'interromps ici cette version.

Version suivante :

« Voici maintenant un récit tout différent de cette victoire, d'après l'*Histoire Ecclésiastique* (ch. IX) . Elle rapporte donc que Maxence ayant envahi l'empire romain, l'empereur Constantin vint lui présenter la bataille vis-à-vis le pont Albin. Comme il était dans une grande anxiété, et qu'il levait souvent les yeux au ciel pour implorer son secours, il **vit en songe** (je souligne), du côté de l'orient dans le ciel, briller une croix couleur de feu : des anges se présentèrent devant lui et lui dirent : « Constantin, par cela tu vaincras. » Et, selon le témoignage de l'*Histoire Tripartite*, tandis que Constantin s'étonnait de ce prodige, la **nuit suivante, J.-C lui apparut avec le signe vu dans le ciel** (je souligne) (...). » La suite raconte la victoire sur Maxence, **sans effusion de sang** (je souligne) pour les armées chrétiennes du fait de la noyade de l'armée de Maxence, victoire attribuée à la puissance de « l'image » de la croix. Que peut-on constater ? Fondamentalement, que Piero choisit de mettre l'accent sur la situation de dormeur de Constantin, mais que, ce faisant, il mélange en quelque sorte des données du récit : dans le second récit, vraisemblablement choisi par Piero comme référent, c'est le Christ lui-même qui apparaît à l'empereur au cours de la nuit, alors que la première vision de la croix est une vision « spontanée » explicitement liée au « songe » et

« commentée » par « des anges ». Piero choisit de nous montrer un empereur entièrement livré au sommeil, livré aux rêves. C'est même en apparence le seul personnage à être ainsi livré aux rêves : les autres personnages sont « éveillés », avec une relative ambiguïté en ce qui concerne le garde vu de dos. *En apparence...* Car Piero choisit de relever le défi de nous montrer un rêve en peinture, mais en nous faisant participer au rêve de l'empereur ; c'est du moins l'interprétation que je voudrais risquer.

Une solution toute simple s'offrait à Piero : montrer Constantin et nous faire voir son rêve ; les choses sont plus complexes, plus imbriquées, d'une « invention » extraordinairement audacieuse. En effet, concentrons l'analyse sur les personnages, leur situation et leur rôle dans l'économie de l'image : tous sont placés dans un certain espace, « réel », illusionniste depuis que la perspective codifiée par Alberti en 1435 a permis de poser les personnages sur un sol ferme et dans un espace creux, à trois dimensions. L'empereur est allongé sous sa tente, découvert par l'ouverture d'un drapé ; il dort manifestement : les yeux sont fermés. Il s'apparente ainsi à toutes ces figures endormies de l'art chrétien (il y aurait une étude spécifique à mener sur ce « motif ») ; on ne distingue que son visage surmonté d'un bonnet de nuit. Devant lui, *de côté* – c'est important de bien le souligner – se tient un page, assis sur l'estrade du lit de l'empereur, dans une attitude qui évoque irrésistiblement la mélancolie, ou une rêverie. Ce personnage regarde vers le spectateur (le fidèle, à l'origine) ; il est d'ailleurs le seul à regarder vers nous, à l'extérieur du plan de l'image, mais peut-être sans nous « voir » - ce page semble « perdu » dans sa rêverie. C'est là un point majeur de la construction de Piero. En face du page, en avant de lui, un garde en arme, debout, les yeux ouverts (admirable détail que ce regard ouvert dans l'ombre de la visière d'un casque !), qui ne nous regarde pas : ce regard me semble plutôt appartenir à la famille picturale innombrable des *regards perdus* ; « perdu », mais ouvert ; en face, plus en avant encore, un autre garde, presque de dos, à peu près en profil « perdu ». Il faut ici prendre toute la mesure de la profondeur spatiale induite par cette mise en scène, cette mise en page ; car la profondeur est peut-être la clef de ce songe : Piero met la puissance de la perspective au service de la puissance d'un message... religieux et politique. Le dernier personnage – en apparence – c'est cet ange qui descend du coin supérieur gauche dans un raccourci prodigieux ; c'est ici que se mesure la puissance de la profondeur dont j'essaie de parler, car cet ange ne descend pas du coin supérieur gauche de l'image : il surgit dans l'image – il est *supposé* surgir : c'est la fiction même de l'invention de la perspective qui est ici mise en jeu – peut-être à partir d'un nuage ; il faut bien prendre la mesure de ce raccourci : je crois que l'ange « troue » littéralement l'espace de la représentation ; il n'est pas sur le même plan que les autres personnages ; de lui émane la lumière qui **nous révèle la scène**, sans pour autant réveiller le dormeur, ni perturber les autres personnages. Ronald Lightbown écrit à propos de l'ange : « En haut à gauche, source de cet éclairage surnaturel, un ange vêtu de gris, irrémédiablement endommagé par la détérioration des fresques, descend vers la tente, en un raccourci audacieux qui a rempli d'admiration Vasari ; une de ses grandes ailes blanches passe devant le cône supérieur de la tente. Dans sa main droite, l'ange tient une petite croix dorée ; il désigne l'empereur de son petit doigt. » On soupçonne souvent les anges d'être quelque peu « efféminés », mais en l'occurrence, il ne me semble pas que celui-ci montre l'empereur « de son petit doigt » ! Il

s'agit bien plutôt, soit de la partie transversale de la croix dorée, soit de l'index de l'ange pointé sur l'empereur. Quoiqu'il en soit de ce détail, on reconnaît certains indices du texte de Voragine, mais transposés, l'important étant à mes yeux que ce geste de l'ange trace une direction, une **ligne** qui creuse l'image en reliant l'ange au dormeur ; **tout est fait pour nous faire voir cela**. Mais, je le répète, toute la scène « échappe » aux autres personnages, pourtant entièrement baignés dans sa lueur « surnaturelle » : nous assistons donc au songe de Constantin . Soit ; mais voit-on vraiment la croix ? Aucunement, ou très difficilement. Piero aurait pu nous faire voir l'ange d'un autre point de vue, prenant soin de nous montrer clairement, explicitement la croix qu'il est supposé tenir dans sa main. Or, il ne l'a pas fait. Il ne l'a pas fait parce qu'il a voulu faire de nous autre chose que de « simples spectateurs » ; d'ailleurs, les destinataires de cette image ne sont pas de « simples spectateurs » ; Piero a voulu nous faire participer intimement, dans l'intimité même de sa peinture, au songe de Constantin ; en d'autres termes, Constantin et nous partageons, **seuls**, le songe et sa vision. Reprenons : le personnage le plus en arrière est l'empereur, les yeux fermés (il ne « voit rien » mais il a une vision en songe ; peu importe à ce stade que Piero respecte le texte à la lettre ; ou plutôt : il importe qu'il tente de faire accéder son image, sa peinture à la puissance de ce que le texte énonce : la puissance de la croix, qui constitue le programme même de l'ensemble des fresques d'Arezzo) ; le personnage le plus en avant est l'ange, (presque) extérieur à l'image, surgissant dans l'image, lui donnant sa lumière, son pouvoir d'apparition mais à partir d'une double extériorité : celle de la sphère du divin, celle du monde des songes. Extériorité radicale et profondeur intime : c'est ce que tresse la représentation de ce songe. Nous ne voyons pas le regard de l'ange, mais seulement un geste du bras et peut-être de l'index. Proche de l'ange en terme de profondeur , mais sous lui, bien campé dans le monde des humains, le garde vu de dos au regard perdu (il ne voit rien, et nous ne voyons pas ce qu'il voit) ; de côté : d'une part, le garde vu de face, le regard doublement perdu (dans l'ombre de sa visière, perdu on ne sait où : nous ne voyons pas ce qu'il voit), d'autre part, le page, assoupi, mélancolique, songeur, qui rêve peut-être éveillé et qui regarde vers nous (nous regarde-t-il vraiment ?). Et l'on voit la distribution symétrique, entre les regards visibles et les regards fermés : l'empereur, yeux fermés et regard intérieur du rêve, et le garde de face, yeux grands ouverts mais regard perdu **versus** le page aux yeux bien ouverts vers nous mais songeurs, et le garde de dos au regard fermé pour nous. Les deux gardes sont pour moi la clef de ce jeu d'une infinie subtilité (et qui, j'y insiste, ne suit pas à la lettre le texte de référence, mais le travaille à partir de la puissance même de la peinture, des ressources nouvelles, à l'époque, susceptibles de renforcer encore cette puissance, de lui donner un tour supplémentaire, un plus grand effet sur le « réel ») : échange des regards, ouverts, fermés, intérieurs, extérieurs. Ils s'annulent dans cette réciprocité pour laisser surgir la réciprocité qui lie le spectateur (un fidèle, au départ, à qui s'adresse cette construction) à l'image qu'il contemple ; mieux : dont il a la vision. Car c'est cela que j'aimerais risquer pour finir : entre le regard absent de l'ange et celui de l'empereur se tient la ligne invisible du songe qui structure cependant toute l'image ; cette ligne du songe, invisible, croise une autre ligne : celle qui relie les deux seuls regards ouverts susceptibles eux aussi de se croiser : celui du page et... le nôtre. Cela ne forme-t-il pas... **une croix** ?

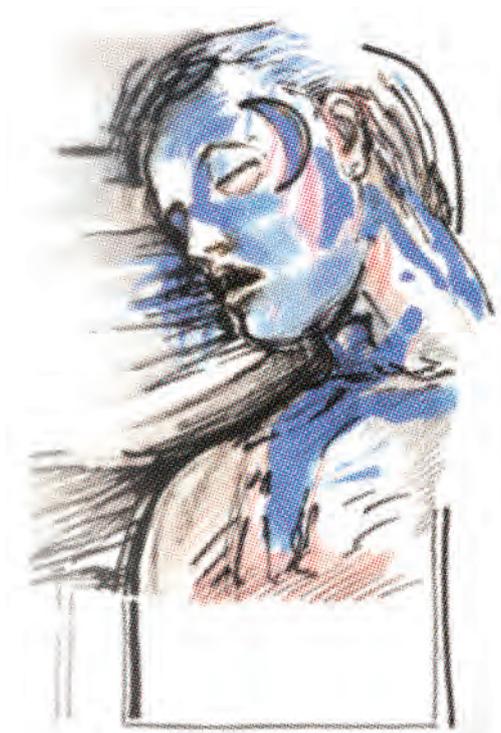
La peinture de Piero ne montre pas un songe – tour de la représentation déjà bien codé et codifié dans les manuscrits médiévaux : elle **est comme le songe qu'elle nous fait voir** ; plus précisément encore : elle nous fait partager, au cœur même de la représentation, invisible puissance qui structure et façonne la vision, la vision du songe. La croix est **dans la peinture**, elle en est le signe par lequel elle se donne à voir et se déploie dans la profondeur d'une sorte de rêve qui nous associe entièrement à son déploiement. Je ne connais pas d'image de « propagande » plus puissante, ni plus subtile.

Le triomphe de cette croix de la peinture (au double sens du génitif : la croix que montre la peinture et la croix qu'est la peinture, en tant que déploiement de l'invisible dans le visible), c'est de nous convoquer corps et âme, peut-être au-delà du regard : « Le peintre, à celui qui doit être devant son tableau, donne quelque chose qui, dans toute une partie, au moins, de la peinture, pourrait se résumer ainsi – *Tu veux regarder ? Eh bien, vois donc ça !* Il donne quelque chose en pâture à l'œil, mais il invite celui auquel le tableau est présenté à déposer là son regard, **comme on dépose les armes** (je souligne). »

Jacques Lacan, *Le séminaire*, livre XI, « Les quatre concepts fondamentaux de la psychanalyse », Éditions du Seuil, « La ligne et la lumière ».

L'arme du soldat présenté de face nous interdit l'accès à l'Empereur, car c'est par la seule puissance de notre regard que nous sommes invités à partager sa vision intérieure, dans l'intimité de son sommeil, de son rêve, juste avant le réveil qui la fera s'étendre sur son empire.

Septembre 2006



« Mange ta soupe ! »

Je crois me souvenir qu'à l'âge où l'on commence à apprendre le maniement du langage, je fus copieusement nourri de lettres.

Ceci n'est pas une métaphore.

Plusieurs fois par semaine, j'avais droit à la soupe aux vermicelles.

En écrivant ce mot, je comprends soudain d'où me vient cette attirance pour la versification. Une part de mon entendement en décompose la sonorité où se loge à peine secrètement le lien entre le mot « vers » et mon prénom. Mon prénom, nom d'avant le nom, nom de l'intimité, d'abord amalgamé par la langue maternelle, justement, la langue nourricière, nom que ma mère emploiera toujours pour m'appeler, « Michel » ; sous « vermicel », j'entends « vers-michel », prononcé avec un cheveu sur la langue.

Je devrais dire « avec une lettre sur la langue », car ces vermicelles étaient en forme de lettres de l'alphabet, latin, de surcroît. Ma fascination enfantine pour l'antiquité romaine viendrait-elle également de ce potage ?

Nous dînions donc presque quotidiennement de poésie, qui plus est, complètement aléatoire. Réfugiées au fond de l'assiette creuse, les petites lettres ramollies par le bouillon se mélangeaient chaotiquement au gré des mouvements de la cuillère. A rebours de cette grande loi de la physique qui postule que tout mouvement produit de la chaleur, on remuait le potage pour le refroidir un peu. Les lettres s'associaient au hasard dans ces eaux troubles qu'elles coloraient délicatement d'un velouté crémeux.

Pour une première approche du langage, c'était une fête !

Elle commençait invariablement par une formule maternelle rituelle : « Mange ta soupe, tu seras intelligent ! ».

Remarquez immédiatement la signifiante délicieusement ambiguë de l'expression : « manger sa soupe, c'est être intelligent » ; ou « manger sa soupe, c'est pour devenir intelligent ». Le moyen de résister à cette invitation et de se refuser à tenter de devenir intelligent, sinon à l'être tout bonnement !

Je ne sais pas si le plan a porté ses fruits, mais je sais qu'à l'époque, c'est le goût raffiné des lettres qui éveillait mes sens. Chez moi, les lettres furent donc d'abord « papillaires ».

Une poésie profondément gustative s'est formée là, au contact répété de ces petites substances pâteuses que j'aimais laisser fondre un moment sur la langue.

Depuis, selon moi, un bon poème, ça se met et ça se tient en bouche !

C'était la fête au palais, pour pas bien cher !

Deux marques, aux noms prédestinés, sans aucun doute, présidaient aux festins : Royco et Lustucru.

Avec Royco, se nourrir de lettres, faites des blés tendres issus de la terre, c'était festoyer en compagnie de rois.

Avec Lustucru, se nourrir de lettres, c'était déjà, je ne dirais pas apprendre à lire, mais incorporer la substance du questionnement qui interroge ce qu'il nous est permis de croire. Et, au passage, déguster le subjonctif.

Ensemble, les lettres formaient une sorte de pâte délicieusement fondante. Le goût de ce poétique magma originaire n'était généralement pas très prononcé. Plutôt subtil. J'en redemandais.

Aujourd'hui encore.

Elle est ailleurs

ou

Le secret d'une jeune femme en bleu.

« En Hollande, l'importance des tableaux ayant la lettre pour thème peut évidemment être attribuée pour une part au niveau général de l'éducation (le plus élevé d'Europe), à la nécessité d'entretenir des correspondances avec les comptoirs installés dans les pays lointains, et à l'excellence du service postal. ».

Svetlana Alpers,, « *L'art de dépeindre* », Gallimard, 1990.

« C'est un fait d'expérience sans cesse rééprouvé, inépuisable, lancinant : la peinture, qui n'a pas de coulisses, qui montre tout, tout en même temps, sur une même superficie – la peinture est douée d'une étrange et formidable capacité de dissimulation. ».

Georges Didi-Huberman, « *Devant l'image* », Les éditions de Minuit, 1990.

« Alors paraît un visible à la deuxième puissance, essence charnelle ou icône du premier. Ce n'est pas un double affaibli, un trompe-l'œil, une autre *chose*. Les animaux peints sur la paroi de Lascaux n'y sont pas comme y est la fente ou la boursouffure du calcaire. Ils ne sont pas davantage *ailleurs*. Un peu en avant, un peu en arrière, soutenus par sa masse dont ils se servent adroitement, ils rayonnent autour d'elle sans jamais rompre leur insaisissable amarre. Je serais bien en peine de dire *où* est le tableau que je regarde. Car je ne le regarde pas comme on regarde une chose, je ne le fixe pas en son lieu, mon regard erre en lui comme dans les nimbes de l'Être, je vois selon ou avec lui plutôt que je ne le vois. ».

Maurice Merleau-Ponty, « *L'œil et l'esprit* », Gallimard, 1964.

Elle est ailleurs.

Nous sommes devant elle, infiniment proche, infiniment lointaine.

La lettre qu'elle lit vient aussi d'ailleurs, peut-être de l'une des contrées appartenant au monde de la carte suspendue au mur, derrière elle, bien en face de nous. C'est cela que j'ai vu, comme une évidence, devant la toile : le royaume de ce tableau n'est pas tout à fait de ce monde. Et pourtant, il en est si proche ! Mieux, même : il touche à son intimité. À *notre* intimité. Il y touche secrètement, mais à la manière de la peinture : tout tableau est une sorte de « lettre volée », tout tableau met entièrement sous notre regard le secret qui le constitue. C'est cette évidence même qui égare le regard, parfois pour un temps très long. Le secret que nous voyons là, c'est celui d'une lettre. Le contenu de cette lettre nous est inaccessible, absolument. Il faut qu'il en soit ainsi. Ce tableau n'est pas la mise en scène, la mise en peinture de telle ou telle lettre, il est l'exposition de l'inaccessibilité d'une intimité, dont la lettre est le signe blanc.

Il faut impérativement que nous ne puissions lire cette lettre que lit la jeune femme. Car elle la lit, cette lettre, elle ne la regarde pas seulement, ou si elle la regarde, c'est par un effet rêveur de sa lecture. Nous, nous la regardons, nous la surprenons en train de lire ou de rêver. Il faut impérativement que cette lettre demeure à jamais lettre blanche.

Blancheur nécessaire au lumineux secret du tableau qui fait signe vers les blancheurs multipliées dans les toiles de Vermeer : coiffes, cols, pichets, jupes, manches, dentelles, dalles, blanc des yeux, papiers, chaux des murs, chemise de peintre, hermine, et surtout, nacre des perles, lait de la laitière... blancheur enfin de la lumière, une lumière de lait, la lumière du nord, blanche, douce et chargée de l'humidité aérienne de la ville somptueusement posée sur l'eau.

Nous sommes au cœur de l'intimité du peintre Vermeer : quelques couleurs simples en apparence, déclinées inlassablement, bleus, jaunes, blanc de craie ou blanc laiteux, noir, un peu de brun chatoyant, peut-être du vert, passé avec le temps ; quelques couleurs finalement *intimisées*, et, partout répandue, parfois en petites touches, ou, comme ici, sous l'espèce d'une brume *floutante*, la *laitance* de la lumière. Elle vient de la gauche, comme c'est souvent le cas chez Vermeer. On peut entendre l'expression « chez Vermeer » au sens propre : nous sommes dans l'intimité du peintre. C'est un coin de son espace intime. C'est toujours dans un coin que cela se passe avec lui. Même dans un visage en plan serré, comme dans « La jeune fille à la perle » : c'est encore elle, et elle nous regarde, elle regarde la caméra, en fait, de son regard en coin qui ne nous lâche pas. Là, c'est peut-être plus subtil : la jeune femme en bleu commande tout ce coin d'espace intime. Elle en occupe le centre, du haut de son triangle bien appuyé sur la base du tableau. On ne distingue pas le sol, ce qui laisse éventuellement supposer que nous ne sommes pas vraiment de plain pied avec elle. Toutes les choses qui conduisent à elle, dans la profondeur jouée ou rêvée du tableau, nous la rendent en même temps inaccessible, hors de portée. Il y a deux chaises, comme pour suggérer la conversation de deux êtres habitués à vivre l'un en face de l'autre, l'un à côté de l'autre. Vermeer n'a pas peint toutefois de « pendants ». On en trouve un très beau chez Gabriel Metsu : deux scènes de lettre qui se répondent, l'une montrant un jeune homme écrivant une lettre, l'autre une jeune femme la lisant.

L'une des chaises est quasiment de profil, l'autre de face. Les objets sont les doubles des humains : elle est de profil, nous sommes en face d'elle. Le jeu de la profondeur fictive distribue d'emblée ses « personnages » en écho : spectateur de face, chaise de profil, personnage de profil, chaise de face. Entre l'assise de la chaise de droite et le pan de la nappe que l'on voit tomber du coin de table, chaise et coin de table barrant et ouvrant à la fois le passage, deux lignes obliques dessinent un triangle inversé par rapport à la femme en bleu : pointe vers le haut pour l'une, pointe vers le bas pour les autres. Rectangles et triangles, carte, dossier de chaise, boîte et objets appartenant au monde de la femme en bleu (une pièce de tissu, un bijou, un coffre à bijoux, ou un coffre de couture ou de dentellière, un cadre de jeu, ou un cadre d'ouvrage de dame, livres peut-être...), le rythme des formes emboîtées commande celui des couleurs alternées : bleu / jaune, bleu / jaune, en partant de la chaise de droite et en remontant jusqu'à la carte, en passant par la jupe et la liseuse bleue. Il me plaît de nommer du même mot la pièce de vêtement que l'on porte chez soi pour lire douillettement, et la femme en bleu qui porte ce vêtement. Vermeer n'a pas peint de nu. Tout est pli, étoffe et revêtement chez lui. « Le peintre d'intérieur », en somme, un peu comme on dit « une femme d'intérieur ».

La femme en bleu se dresse dans l'intervalle triangulaire dessiné par la chaise et le coin de table. Elle prend appui sur le bord du tableau et s'enlève sur le coin de la carte de la Hollande. On identifie du moins cette carte comme étant la même carte de la Hollande peinte dans plusieurs tableaux. Mais c'est peut-être une Hollande « brouillée » qui nous est ici montrée, faisant signe vers des territoires inconnus, traversés par l'auteur de la lettre. Tout le contexte du tableau permet d'imaginer une telle fiction : la Hollande de cette époque domine le monde. Sa puissance économique s'étend bien au-delà de ses propres frontières. La lecture de la lettre prend place très rigoureusement dans le cadre de cette puissance, selon la logique évidente du tableau dans le tableau : le buste, la tête inclinée, les mains et le haut de la lettre s'inscrivent dans le bas de la carte. À l'époque, toute carte est un tableau. Cependant, tout est cadré tronqué : partout, il manque quelque chose ; rien n'est montré en entier. La lettre commande donc secrètement tout le tableau, elle dont nous ne pouvons lire les mots qu'elle porte et qui absorbent complètement la liseuse en bleu.

On a pu dire qu'elle est enceinte. C'est contesté, mais ce n'est pas impossible. Si tel est le cas, la liseuse en bleu rejoint la belle théorie des femmes hypothétiquement enceintes qui scandent discrètement l'histoire de la peinture, à commencer par madame Arnolfini, par exemple. La maternité, la lettre, la carte, la lecture, l'écriture. Il faudrait encore dessiner la carte de cette intimité là : le ventre de l'écrivain...

Absorbée dans sa lecture, protégée par le coin des meubles et par l'étrange fusion qui l'unit à la carte par le coloris, la femme en bleu ne nous regarde pas ni ne nous voit un seul instant. En quoi nous concerne-t-elle donc ? En ceci précisément qu'elle nous est montrée dans son intimité la plus profonde en tant qu'inaccessible. Son intimité est la nôtre avec laquelle elle partage l'inaccessibilité fondamentale. « Elle est ailleurs », l'expression le dit magnifiquement. La même absorption pourrait accompagner la lecture d'un livre. Là, c'est le développement du système postal dans la Hollande du XVII^e siècle qui produit cet effet. Cette modernité nous est désormais éloignée. La poste, à l'époque, en Hollande, c'est ce qui rend présent *en partie* quelqu'un qui n'est pas là, quelqu'un qui est très loin. Tout dans ce tableau est seulement « en partie » présent. La lettre est le secret de ce tableau. La lettre est le secret de tout tableau : tout tableau est une lettre secrètement adressée à celles et ceux *qui voudront bien le voir*. Je maintiens l'ambiguïté calculée de la formule.

Le silence de cette lecture absorbée nous intime de faire silence à notre tour, là où nous sommes, devant le tableau, dans l'exacte mesure où nous surprenons cette scène de lecture. Il nous faut également demeurer un instant immobiles, suspendus à cette lecture qui nous échappe, mais que nous voyons, nous les « regardeurs » - je ne veux pas dire les « voyeurs », car nous ne violons aucune intimité, justement, confrontés en douceur que nous sommes à l'inaccessibilité même de toute intimité. En douceur et en image. Je me demande toutefois si un tableau est une image : sans doute peut-il « faire image », mais il n'est peut-être pas une image. Alors quoi ? Quoiqu'il en soit, peut-être n'avons-nous que des « images » à partager avec les autres, même quand nous échangeons des mots. Même et surtout quand nous nous retrouvons seuls. La femme en bleu est seule, isolée dans son coin. Mais en pensée, elle n'est pas seule. Elle est entièrement repliée sur son intimité, mais c'est justement ce que nous montre le tableau. L'image est notre intimité, sans figure propre.

Pour lire la lettre, elle a besoin de la lumière. C'est la même lumière qui fait lire la lettre à la femme en bleu et qui nous fait voir le tableau qui nous la montre en train de lire la lettre. C'est la même et pas du tout la même, bien sûr. Toute la fiction de peinture est de nous y faire croire un instant. C'est le verso de la lettre qui capture la lumière blanche. Le détail est incertain mais étonnant, tout de même : « protégé » par un retour du pli, le recto de la lettre n'est pas directement sous la lumière ; comme si celle-ci traversait la lettre pour la rendre lisible, ou comme si le visage de la liseuse réfléchissait la lumière de sa lecture. Entre les mains et la lettre blanche d'une part, la tête et l'encolure blanche d'autre part, se joue un effet d'inversion : tête délicatement ombrée d'ocres et de châtaignes tenue dans l'ouverture blanche de l'encolure versus lettre blanche tenue dans l'écartement des mains ocres et brunes. Plusieurs échos scandent l'espace de ce tableau.

Placée de profil, la femme en bleu joue pour nous une scène à regarder et à voir. Elle ne nous voit absolument pas, car nous ne sommes pas du tout dans son champ de vision, ou peut-être juste à sa frontière. Sa cécité à notre égard est accentuée par son absorption. Nous partageons cependant cette cécité : nous ne voyons pas ce qu'elle regarde et qui constitue le centre de son intérêt et de sa vision, comme elle, la liseuse, constitue le nôtre. C'est en cela d'abord que la jeune femme en bleu nous concerne.

Peut-être est-elle en vérité éclairée, illuminée par la lettre qu'elle lit ; sa haute figure est comme adoucie par l'inclinaison de la tête, admirablement prolongée par le regard baissé sur le plan relevé de la lettre, tenu à deux mains, tout près du ventre. Le corps entier semble s'abandonner mollement à l'intimité de la lecture, nonobstant la base étrangement solide de la jupe. Cette figure concentre en elle la plus extrême douceur, toute en courbes vers le haut, toute droite en bas dans les plis de la jupe. En écho, le coin de table où la nappe bleue soutient également de la raideur de son pli les courbes nonchalantes du drapé qui font écho, elles, par leur coloris autant que par leurs linéaments, aux courbes de la carte. Entre le tout premier plan et le fond du tableau qui est encore un tableau, la même structure d'emboîtement se répète: une forme géométrique simple enferme et supporte les courbes d'un territoire féminin. Au centre de ce tableau, c'est l'inverse qui commande : une figure toute en lignes douces et volumes ouatés, enferme et soutient le pli droit d'une lettre... Emboîtements et inversions en échos rythment la toile, dans toutes ses dimensions. Elle est tournée vers la lumière ; elle fait face à la lumière du tableau comme nous lui faisons face. La lumière qui la retient est celle qui lui permet de lire la lettre sans peine. Le visage est empreint de douceur ; la bouche semble entre ouverte sur un sourire esquissé ; ou peut-être prononce-t-elle en silence les mots déchiffrés, dans un murmure proche de la lecture intérieure. La lumière qui nous retient est celle de la lettre soulignée par le retour approximativement rectangulaire qui capte la plus haute intensité lumineuse. La jeune femme en bleu est-elle la médiatrice de la lumière qui fait voir le tableau, qui fait voir la lettre au cœur du tableau ? La jeune femme est-elle la médiatrice de la peinture, la médiatrice de son secret où se donne à voir dans son inaccessibilité même le lien entre la distance, l'éloignement, l'espace, l'absence, et le temps ; où se donne à voir le lien entre l'écriture, l'art et l'amour ; où se donne à voir *l'échelle secrète* d'un regard (c'est ainsi que je vois soudain le motif dans le coin de la carte qui sépare et relie le visage et la

lettre : deux cartouches rectangulaires superposés dont on ne déchiffre pas le contenu, mais dont on distingue nettement les lignes qui dessinent une échelle...) ; échelle secrète d'un regard baissé sur un secret ; regard voué à déchiffrer les signes d'une surface toujours inaccessible, toujours dérobée au regard, parce que toujours aveugle à son verso.

Elle est de profil. Elle est plongée dans la lettre. Elle est le tableau. Le mur est la lettre, la carte est la femme, le bord du cadre posé sur le coin de table est le bord relevé de la lettre, la lettre est le cadre, le tissu est la carte, la jupe est la nappe, les chaises sont les doublures des humains qui conversent en silence. Elle est tout ce monde là, ouvert devant nous dans l'encoignure d'un espace quotidien.

Nous sommes ailleurs.

Mars 2012



Les jouets.

Mon oncle,

Vous m'avez signalé fort à propos le beau texte de Charles Baudelaire, « *Morale du joujou* », que je me suis empressé de dévorer (l'expression n'est-elle pas savoureuse ?). Tout copieusement nourri des réflexions profondes et subtiles qui émaillent cette contribution, plutôt mésestimée, à la trop rare philosophie de l'enfance, je me suis rendu au musée du jouet situé rue Vauban à Colmar.

C'est une bâtisse secrètement embaumée du parfum délicat des choses absolument essentielles mais vouées à un oubli un peu honteux. Là, avec tout le sérieux qui sied à sa haute dignité, le monde enchanté des enfances joueuses déploie les charmes de ses poétiques machineries. Il n'est rien dans ce lieu qui ne soit de notre monde, pourtant devenu totalement autre, étranger, sinon étrange. Nos voisins d'outre-Rhin ont forgé le joli mot « *unheimlich* » pour dire ce que je m'efforce de vous faire sentir. En écho à la lecture de Baudelaire, la vision de cette multitude d'êtres immobiles ou artificieusement animés a soudain fait surgir en moi l'idée que leur bizarrerie soigneusement et si librement cultivée irrigue en profondeur nos jardins, nos demeures et nos territoires de « grandes personnes ».

Automates, marionnettes, objets bricolés de matières bariolées, animaux peluchés aux regards bizarrement attendris, qui gardent à jamais la chaleur des étreintes enfantines, grandioses miniaturisations de nos environnements, assemblages mécanisés de nos voyages oniriques remplissent les espaces lustrés de leurs magnifiques et éloquents silences. Ces jouets ne sont plus manipulés ni touchés, du moins autrement que par nos spirituelles nostalgies, et ce contact si essentiel, perdu mais prolongé sous d'autres formes, suffit à en signaler la teneur d'objets philosophiques de grande valeur, comme le suggère fort à propos Baudelaire.

Deux collections prennent place sous les escaliers menant au balcon de cet ancien cinéma devenu musée, sans doute pour que brillent toujours les gloires de la fiction.

L'une d'elle présente un petit panorama de voitures en tous genres. L'autre, tout aussi accueillante aux fantômes du cinéma, a retenu longtemps mon regard : j'ai observé minutieusement la petite écurie de chevaux blottie sous les marches. Il y en a de toute race, de tout poil, de toute matière. La rouille ferrailleuse de celui-là, auquel ont poussé une paire de pédales rudimentaires et des sabots circulaires, voisine avec la belle patine des bois de celui-ci, juché sur ses bascules. Plus loin, un magnifique rescapé des antiques armées mycéniennes, crétoises ou aztèques, à la robe ocre rouge pigmentée de motifs géométriques, doté d'une tête minuscule, se souvient peut-être des combats héroïques conduits par un archéologue en culottes courtes. Et surtout, appuyé contre l'angle des murs, le plus étonnant, le plus rudimentaire, le plus vrai des jouets équestres, un cheval « monté » sur un manche de balai terminé par des roulettes, réduit à une simple tête mais offrant tout de même la prise assurée d'une bride en cuir, lève silencieusement son regard de bois noir vers les ciels des cavalcades d'antan. Murs, plafonds et saisons des enfances lointaines ont cependant disparu. Il m'a semblé un peu triste au milieu de ses colocataires de l'escalier, peut-être à cause de son apparente fragilité comparée à leur prestance (je me rappelle surtout l'un d'entre eux, un solide animal perché très haut sur un puissant cône métallique, sans doute détourné d'un cabinet dentaire, bien sûr, arborant fièrement une énorme paire d'étriers). C'est lui pourtant qui m'a emporté un long moment dans les contrées perdues d'autrefois. Les sabots roues, le

bâton corps, la tête de bois, la robe peinture en font un cheval bien plus vrai parce que bien plus mobile que tous les autres. Bien plus vrai et bien plus mobile, tant il réalise à mes yeux l'osmose parfaite du cavalier avec sa monture : les yeux du cavalier sont les siens, les oreilles du cavalier sont les siennes, et, par-dessus tout, les jambes du cheval sont celles du cavalier. Rêvant devant ce cheval aussi fin que les crayons qui dessinaient les paysages de mes aventures d'enfant, j'ai cru entendre l'énorme vacarme de mes cavalcades sur les planchers du logis.

Mon oncle, la vie humaine ne se tient-elle pas tout entière dans ces fictions, seulement continuées dans nos âges sous d'autres formes, presque toujours plus sombres, plus lourdes, plus chargées d'une matière en vérité sans poids à force d'être plus mensongèrement pesante ? Quand on est enfant, on joue à être grand, du moins joue-t-on à être comme on croit que sont les grands, ou comme on croit qu'ils seraient s'ils étaient encore enfants. Cela n'est en rien bizarre, tout au contraire. Quand on est « grand », on ne joue pas à être enfant. Peut-être cependant laissons-nous cela à quelques-uns parmi nous, artistes et poètes, comme si nous voulions nous dédouaner de la conscience que nous avons de notre situation dans le monde : ne serions-nous pas le jouet d'une illusion volontairement entretenue dans le but de masquer à nos yeux la bizarrerie radicale et absolue de notre être-là ? Je ne sais que faire de cette confusion dans laquelle m'a jeté, comme désarçonné, la simple contemplation d'un cheval de bois à roulettes.

Adieu donc, mon oncle. Je vous visiterai tantôt, le temps de réparer une roulette à mon cheval...

Portez-vous bien, à pied, en voiture, ou ... à cheval !

Le loup au-dessus de la porte.

Sur un tableau de

Jean Baptiste Oudry (1686- 1755), « *Le loup et l'agneau* », huile sur toile, 1751, 85,5 X 144,5, Musées de Metz, Moselle.

- Une part considérable de nos images « sort » des livres, bien plus sans doute qu'on a voulu le croire en un temps où l'illustration s'est vue accusée de toutes les imperfections, de toutes les faiblesses et de toutes les compromissions. Illustrer, c'est pourtant faire briller : dans le rapport entre un écrit et son illustration par l'image, il y a une « mise en lumière » réciproque.
- Le procès des images est interminable.
- Celle-ci est de Jean Baptiste Oudry, le plus illustre peintre animalier du dix-huitième siècle. Notez qu'on lui doit également de somptueux portraits, sans doute en raison de sa formation chez Nicolas de Largillière. Vous pouvez la voir au musée de Metz. Sachez cependant - et vous aurez là, une fois encore, une belle illustration du drame des musées ! – qu'elle faisait partie d'un ensemble de six peintures qui ornaient le cabinet des appartements du jeune fils de Louis XV, à Versailles. C'étaient des dessus-de-portes. Ce détail est important : les dessus-de- portes forment une grande tradition des images peintes dans notre culture, tradition oubliée. Six dessus-de- portes « illustraient » ainsi les fables de La Fontaine. Le musée de Metz possède également « Le renard et la cigogne ».
- Nous sommes donc au premier Livre des Fables.
- Oui, celui-là même qui réfléchit, à tous les sens du terme, les pouvoirs de l'image. Relisez à ce propos les pages que lui consacre Louis Marin. Mais revenons à nos portes : le jeune prince travaillait peut-être en ce lieu dont les seuils s'illustraient d'images hautement pédagogiques.
- Édifiantes, même !
- Peut-être rappelaient-elles au prince, je veux dire à un puissant de ce monde, la nécessité de garder en mémoire certains traits de la « nature humaine » avant de quitter l'intimité de ses appartements. Toujours est-il que l'on fait appel à Oudry en raison de sa renommée comme peintre animalier : il était au fond inévitable qu'un tel artiste, à la fois portraitiste et peintre animalier, rencontrât La Fontaine.
- Je crois savoir que les tableaux consacrés aux Fables sont très rares, contrairement aux dessins et aux gravures.
- En effet, et cela n'en donne que plus de prix à cette toile. Elle date de 1751. Oudry a réalisé par ailleurs des dessins pour les fables ; mais là, ses talents de peintre et de décorateur ont été mis à contribution : Oudry imagine un ensemble d'huiles sur toiles destiné à orner un appartement royal.
- Celle-ci est d'un beau format !
- Nous sommes à Versailles, ne l'oubliez pas. Oudry met ici en œuvre plusieurs facettes de son art : sa maîtrise dans la représentation « mimétique » des animaux – vous savez qu'en terme d'imitation, son fameux « Canard blanc » peint deux ans avant sa mort ira jusqu'au trompe-l'œil ; ses qualités incontestables de paysagiste ; sa connaissance intime des Lettres – il est membre de l'Académie depuis 1719.
- Ce qui me frappe, quant à moi, c'est d'abord le parti-pris de, comment dirai-je : « naturalisme »...

- En effet : pas d'anthropomorphisme ici : nous pourrions ne voir qu'une scène champêtre.
- Sauf que la « photographie » de la rencontre est quand même étrange, surtout si on la compare avec le traitement que Gustave Doré réservera au même thème : deux gravures de formats très différents me viennent en mémoire ; on y assiste vraiment à la découverte de l'agneau par le loup. Dans la petite version, le spectateur est « derrière » le loup qui se tient le dos à la caméra, planté, menaçant, sur ses quatre pattes. Il vient d'apercevoir l'agneau, un peu plus loin, en contrebas. Il domine totalement l'agneau. Cette domination est encore accentuée, magistralement, dans la grande version : cette fois, nous sommes derrière l'agneau, de dos, qui vient d'apercevoir le loup, devant lui, le dominant de toute sa hauteur. Changement de point de vue, effet de miroir – il y a toujours un miroir à l'œuvre entre les textes et les images ! – qui maintiennent et accusent la relation de pouvoir, de puissance d'un animal sur l'autre. La morale de la Fable est ici directement transcrite en terme de position dans l'espace de la page : le plus fort est au-dessus du plus faible...
- Et nous sommes à un moment précis de la Fable ?
- À première vue, oui. La petite gravure me semble souligner l'instant même de la rencontre : « Un agneau se désaltérait / Dans le courant d'une onde pure. / Un loup survient à jeun qui cherchait aventure, / Et que la faim en ces lieux attirait. » La grande gravure semble saisir le même moment. En y réfléchissant plus avant, la gueule ouverte du loup pourrait présager la fin de la Fable : « Là-dessus, au fond des forêts / Le loup l'emporte, et puis le mange / Sans autre forme de procès. »
- Ou alors...
- Ou alors quoi ?
- Ou alors : cette gueule ouverte ne signifierait-elle pas le dialogue entre les deux animaux ? Le loup parle ; il gueule, devrait-on dire ; et il accuse ; c'est un tribunal : il y a l'accusateur, l'accusé, la victime... ou les victimes...
- La grande gravure de Doré montre cela admirablement, vous avez sans doute raison. Il me revient également toute la composition de l'image, remarquable de simplicité, d'économie...
- Comme les Fables de La Fontaine !
- En effet. Dans un format « portrait », les personnages sont distribués de part et d'autre de la verticale du milieu soulignée par une touffe d'herbe placée précisément entre le loup et l'agneau, frêle écran et dérisoire protection. Le loup se tient largement au-dessus de l'agneau, nettement découpé sur la moitié supérieure de l'image, à gauche ; symétriquement, l'axe de symétrie étant constitué par la même touffe d'herbe, l'agneau occupe la moitié inférieure de l'image, à droite – disons le quart inférieur droit de l'image ; il est de dos ; il se détache vivement, par sa blancheur, des ombres de la végétation, comme le loup se détache du ciel blanc par sa noirceur. L'agneau est surpris ; ses oreilles rabattues signalent sa frayeur. Le lien entre les deux animaux est oblique, traversant sur la ligne de leurs regards que l'on « sent » très fortement – admirable pouvoir de l'image jusque dans l'ellipse ! – le centre de la composition indiqué rigoureusement par la même touffe d'herbe, d'axe... Une dynamique est induite dans cette remarquable gravure, de sorte

qu'elle me semble ramasser en un instantané la durée complète de la Fable : la découverte, le dialogue, la fin inéluctable. Et en même temps, cette gravure de Doré me paraît plus naturelle que la peinture de monsieur Oudry ! Le lien à la Fable y est encore plus, comment dire, secret, dissimulé. Un spectateur non averti, dénué de Lettres, ne voit là qu'un drame de la vie champêtre, tandis que dans le tableau...

- Que voyez-vous de moins « naturel » ?
- Je le trouve moins dynamique ; dans ce format « paysage », les personnages sont distribués de part et d'autre du milieu de la longueur signalé là aussi par... grosso modo... la même touffe d'herbe disposée entre les deux animaux...
- Doré connaissait-il ce tableau ?
- Je l'ignore. L'agneau est complètement statique, comme ramassé sur lui-même, mais comme à l'écoute... Le loup : ah, le loup ! Sa posture est étrange, ne trouvez-vous pas ? Il domine certes l'agneau, mais pas trop, comme si Oudry avait choisi de ménager le maximum d'espace pour développer le paysage, clair, idyllique, vaste et frais qui offre son cadre de lumière à la scène.
- Une clarté toute classique, en effet.
- Et qui renvoie peut-être au ton, à la couleur des Fables de La Fontaine. Nous sommes sur un promontoire, un point de vue qui ouvre sur des lointains vaporeux, dans une lumière matinale – vous remarquez le peu d'ombres. Au tout premier plan – donc : juste au-dessus de la porte ! - : « le courant d'une onde pure ».
- Chez Doré comme chez Oudry, le ruisseau est mis en avant : il est la frontière qui nous sépare de l'image.
- Avec tous les prestiges de la peinture chez Oudry : transparence, légèreté de l'écume, voilà l'élément dynamique de sa toile ! Et ce n'est pas par hasard : les deux animaux se regardent, là aussi, selon une légère oblique ; le loup, étrangement allongé, a tourné son masque menaçant vers l'agneau qui semble soutenir son regard. La gueule du loup est ouverte, tous crocs dehors ; la lippe de l'agneau est coite.
- En quoi tout ceci vous paraît-il moins « naturel » ?
- J'y viens : le loup est en train de « parler ». Oudry met le prince – et nous aujourd'hui, mais cela n'était sans doute pas prévu au programme – *face* à la scène : devant les yeux levés du prince, là, au-dessus de la porte, au-dessus du seuil qu'il va franchir pour rejoindre le vaste monde, ses affaires, ses dangers, se joue en image, dans la claire symétrie de son agencement, le drame silencieux qu'une fable fait entendre. Et il faut *l'entendre*, précisément : l'attitude du loup n'est pas naturelle, par où le tableau de monsieur Oudry est plus « fidèle » à La Fontaine – les animaux sont des masques, les Fables sont des miroirs, les peintures aussi ! ; elle n'est pas naturelle non plus au point que l'on peut croire que c'est le loup qui occupait la place le premier, au bord de « l'onde pure », dans une surprenante inversion de la Fable . C'est que le peintre a voulu, par cet effet de miroir, signaler, mettre en lumière un point : le loup trempe sa patte dans « l'onde pure », troublant du même coup sa « fluidité ». C'est tout l'enjeu du débat – et de la Fable – qui est ainsi signalé : le loup, en portant la patte dans le ruisseau, en marque certes la possession : « c'est mon breuvage ! ». Mais ce faisant, il brouille, *dans le tableau*, non seulement la fluidité de l'onde, mais également, et surtout, *les rôles de la Fable* : c'est l'agneau qui est accusé de « troubler le breuvage » par le loup (ce sont ses premières paroles) !

- Oudry nous place ainsi au tout début de la Fable ?
- Oui, mais pas seulement : il touche à son fond, autrement que Doré, plus subtilement, je crois.
- ConteZ-moi cela, enfin !
- Là où Doré insiste dramatiquement sur le rapport de force, sur la puissance, Oudry joue sur... la mauvaise foi. Son loup est la mauvaise foi : il accuse – et avec quelle violence dans la mimique, mais pas dans le corps, je vous l’ai fait remarquer – il accuse l’agneau de troubler son breuvage alors que c’est lui qui est précisément en train de le faire, sous les yeux quelque peu médusés, en effet, de l’agneau, devant les yeux du prince, sous nos propres yeux...
- C’est ainsi que « la raison du plus fort est toujours la meilleure » ?
- Il n’est pas indifférent, pour notre jeune prince, que l’agneau, qui parle, dans la Fable, emploie des formules très marquées socialement pour s’adresser au loup : « Sire », « Votre Majesté » ; et puis ce succulent « je me vas désaltérant », qui est d’un authentique parler populaire...
- C’était un temps où les dessus-de-portes vous donnaient des leçons de philosophie politique ...
- Considérer un seuil, franchir une porte, cela voulait dire autre chose que de nos jours, peut-être !
- Regarder et *entendre* une image aussi, soit dit *sans autre forme de procès*.

Septembre 2004

Références :

Louis Marin, « *Des pouvoirs de l’image* », Aux éditions du Seuil, 1993

Gustave Doré (1833-1883) : « *Le loup et l’agneau* », deux illustrations des Fables de La Fontaine, à consulter sur le Site Internet Gustave Doré, Les illustrateurs de La Fontaine.

Petite note sur le « Sapin des Vosges » de Calder du lycée Marie Curie de Strasbourg.

Petits rappels :

Alexander Calder, américain 1898 (près de Philadelphie) 1976 (New York)

Fils d'un sculpteur et d'une peintre.

Ingénieur de formation

Vit principalement en France à partir de 1927

Fait réaliser ses sculptures monumentales par **des entreprises (l'art n'est pas coupé du monde industriel et des entreprises ; on peut aussi apprendre cela aux élèves)**, notamment l'entreprise Biemont près de Tours.

Au cœur d'un lycée Strasbourgeois, une œuvre d'art qui offre aux élèves de multiples possibilités de formation : du point de vue artistique, en ouvrant une série de questions liées à l'histoire des arts, par exemple (art et technique, art et société, à travers la question de la commande publique...), mais également du point de vue scientifique ou encore du point de vue philosophique.

Avec Calder, avec son art, et singulièrement avec cette œuvre, « Sapin des Vosges » qui date de 1970, se trouve posée, inlassablement, la question de la signification de certaines œuvres du XX^e siècle :

Soit que l'on considère, avec Jean Paul Sartre, par exemple, dans sa préface de l'exposition Calder de Paris en 1946, que son art « ne renvoie à rien d'autre qu'à lui-même », de façon « absolue », dans un pur jeu de formes, dans une élégante géométrie qui s'inscrit dans les formes mêmes de son environnement : voyez, si on considère l'ensemble (et l'œuvre est une commande, ce fameux 1% dédié à la commande publique d'œuvres d'art destiné à soutenir la création artistique ; elle est une commande, donc une réponse également à un contexte et à une situation donnés), on voit bien qu'il y a des jeux de contrastes bien affirmés : entre les lignes, les formes et les volumes rectangulaires, carrés, des bâtiments, de l'architecture qui entourent la « sculpture » avec des volumes pleins, et les lignes, volumes et formes du stable-mobile (ce n'est ni un pur stable, ni un pur mobile, mais plutôt un mixte des deux : c'est Hans Arp qui a baptisé les « stable » de Calder) plutôt tout en finesse, composés de triangles et de cercles (disques, plus exactement). De sorte que l'on a, réunies ici, les formes géométriques élémentaires qui constituent le vocabulaire de base de *l'abstraction géométrique* issue de Mondrian. Calder disait lui-même, à propos de son art : « Je voulais faire des Mondrian qui bougent » ». Mondrian, c'est cet artiste hollandais qui, à partir des années 1910-1915, et à partir, lui aussi, de l'observation de la nature d'une part (les arbres, surtout ! mais également les rapports visuels et symboliques entretenus par les astres –singulièrement la lune– avec la terre, avec l'horizon terrestre) et de l'architecture d'autre part ((les traces laissées sur certaines façades latérales d'immeubles par les habitations disparues, ou le plan d'une ville américaine !), va décliner inlassablement des formes géométriques pures associées à des couleurs pures. On peut aussi remarquer, à l'intérieur de ce jeu de contrastes des formes (carré/triangle/cercle), le subtil rappel des colonnades du préau qui courent autour de notre stable-mobile. Vous le voyez comme moi également, ce stable-mobile, bien planté au milieu de ces architectures strictes, comme si cet écrin de rigueur géométrique dialoguait avec cette pure élégance formelle... Pure élégance qui tire également son pouvoir de séduction et d'attraction du problème évident d'équilibre posé et résolu avec toute la définitive fragilité

d'une prouesse technique : il fallait poser en équilibre, sur la cime, sur la pointe de son improbable socle, le jeu des trois disques. Vaincre, une fois de plus, dans l'histoire de la sculpture, les lois de la pesanteur et maintenir cet équilibre toujours menacé, selon une logique du château de cartes bien connue des jeux d'enfants ; à moins d'y voir un clin d'œil aux équilibristes du monde du cirque ? La géométrie, l'acier, la machine, la relation avec l'architecture : voilà quelques éléments du modernisme déterminé de Calder que l'on retrouve très simplement exprimés dans cette œuvre.

Soit que l'on considère, et nous y sommes autorisés sans doute avec cette œuvre située au cœur d'un lycée, que cet art continue à prendre sa source dans une relation à la nature (« Sapin des Vosges », tout de même...)

Il n'est donc pas interdit de voir dans cette œuvre autre chose qu'un pur jeu de formes.

Bon, c'est un « sapin » d'un genre un peu particulier, un peu surréaliste, si on veut.

(Calder a entretenu des rapports étroits avec l'abstraction et avec le surréalisme)

D'abord, ce sapin, il est... rouge ! Nous voilà bien loin à la fois de la verdure entêtée et légendaire du sapin, et de la non moins fameuse « ligne bleue » des Vosges !

Par contre, on est encore dans le contraste : la couleur rouge très affirmée contraste bien entendu avec son « socle » vert (choc et harmonie des couleurs complémentaires). Le rouge est du reste une des couleurs majeures des « sculptures » de Calder, en acier (voyez encore ce contraste entre la lourdeur extrême du matériau et le caractère aérien qui lui est conféré ici – dans la plus pure continuité de ce qui fonde le défi majeur de toute la sculpture occidentale depuis les grecs : faire de la matière inerte et pesante le vecteur même de l'envolée !). Les couleurs de notre stable-mobile sont franches et pures, à l'instar de celles des toiles de Mondrian.

Bon : ce sapin stylisé (trois pieds l'ancrent dans le sol verdoyant ; à un près, on aurait eu une sorte d'évocation de la Tour Eiffel : elle est là, quand même ; comme si Calder avait voulu évoquer son passage en France ; là, on peut faire un peu de fiction biographique appliquée à l'œuvre d'art... mais après tout... Calder a vécu à Paris dès 1927, il s'est installé au début des années 1970 dans le Val de Loire... on a peut-être une cartographie personnelle inscrite dans cette œuvre...) bref, ce sapin stylisé transplanté au beau milieu d'une architecture scolaire très carrée, cela pourrait être un peu naïf – et Calder n'aurait sans doute pas renié cette naïveté, en grand amateur de jouets si *indispensablement inutiles* – il a fabriqué toutes sortes de jouets, tout au long de sa vie, ainsi qu'un cirque entier fait de fil de fer, de morceaux de bois, qu'il présentait dans des sortes de « performances » avant la lettre !

À y regarder de plus près, on se demande bien si l'étrange trilogie de disques qui le surmonte ne pourrait pas renvoyer à de hautes considérations, pour notre regard à nous autres, enfants de Calder :

Autour de ce sapin dressé, rouge, sur sa triple base, on ne peut s'empêcher de voir ou d'imaginer le ballet des astres !

En cette année mondiale de l'astronomie, il n'est pas indifférent de rappeler l'intérêt très vif de l'ingénieur de formation qu'était Calder pour l'astronomie, pour les images des astres et de leurs ballets que le XX^e siècle a multiplié tout d'un coup, rendant accessible aux regards de tous la chorégraphie des planètes et du ciel tout entier.

Le parcours du soleil, de part et d'autre des Vosges symbolisées par le sapin (la courbure d'une des « branches » qui relie les astres indiquerait bien cette idée de parcours solaire), du lever au coucher, avec le moment de la plus grande tension qui claque dans le ciel, loin au-dessus de nous ...

C'est peut-être aussi l'évocation d'une machine, pleinement en harmonie avec son époque ; machine à émettre et à capter *les ondes*, les signaux de mondes cherchant à entrer en communication

Ou encore :

Le jeu réglé et en tension des planètes entre elles, comme si elles tournaient autour d'un ... arbre : nous ne pouvons pas ne pas y voir tout un symbole –je sais qu'il faut se méfier des symboles, de la manie du symbolisme à tout prix qui guette toute approche de l'art... mais après tout, ce sont « les regardeurs qui font le tableau », comme le disait Marcel Duchamp – c'est lui qui a baptisé les « mobile » de Calder !

De toutes parts depuis les fenêtres du lycée, un lycéen, une lycéenne, un professeur peuvent contempler cette élégante construction aérienne qui concentre en elle de multiples significations possibles, ouvertes, et qui les invitent peut-être, par le jeu de ses formes, par son élancement à partir d'un ancrage solide dans un sol fertile, par le dialogue contrasté mais harmonieux avec son environnement, au beau milieu d'un espace dédié à la formation, à la connaissance, à la construction de soi, à la croisée d'une existence, à réfléchir, à penser ou à rêver *à leur place dans l'univers*.

Ces lycéens et leurs professeurs qui côtoient chaque jour une oeuvre originale d'un artiste majeur du XX^e siècle, nous pouvons les inviter, « mobilité » oblige, à parcourir l'ensemble du parc des sculptures du quartier de l'Esplanade ; ils y rencontreront toutes sortes de représentations et de figures humaines qui leur raconteront bien des choses sur l'humaine condition, faite de contrastes, livrée aux vents de l'existence, et les ramèneront au pied de ce sapin , de cet arbre, arbre de la connaissance, arbre de la résistance vitale, comme pour leur dire qu'il n'y a pas non plus d'oeuvre humaine, et l'éducation y trouve toute sa place, qui ne cherche à gagner *un morceau de ciel*.