PAUL NIZON

LE REGARD RAMASSÉ





Une anthologie de l'art moderne

essais traduits de l'allemand par Frédéric Joly

ACTES SUD

Ce livre a reçu une aide à la traduction du Goethe-Institut.



Les deux textes consacrés à Van Gogh et Soutine ont été publiés pour la première fois en français dans le recueil d'essais *Le Ramassement de soi* (Actes Sud, 2008). Ils sont repris ici dans la traduction de Diane Meur.

Titre original :
Sehblitz
Éditeur original :
Suhrkamp Verlag
© Paul Nizon, 1967 à 2017

Illustration de couverture : Jackson Pollock, *Number 22*, 1950,
Philadelphia Museum of Art, © Pollock-Krasner-Foundation/VG Bild-Kunst,
Bonn 2017, photographie : akg-images.
Portrait de Paul Nizon : Willy Spiller, © Spiller Zürich

© ACTES SUD, 2022
Pour la traduction française
ISBN 978-2-330-16105-7

PAUL NIZON

Le regard ramassé

Une anthologie de l'art moderne

Édition et postface
de Pino Dietiker et Konrad Tobler

traduit de l'allemand
par Frédéric Joly

ACTES SUD

AVANT-PROPOS

Une partie des textes sur l'art présentés dans ces pages – je parlerais de préférence d'exercices d'art – date des années ayant immédiatement succédé à la fin de mes études, c'est-à-dire la fin des années 1950. Je n'avais pas trente ans, j'étais père de famille et conservateur assistant de musée ; et bientôt correspondant frais émoulu de la *Neue Zürcher Zeitung*[1]. Je cessai de travailler au sein d'un musée en 1959 et partis dans la foulée à Rome pour une année qui allait se révéler décisive, un tournant dans ma vie. C'est à Rome que s'opéra la transformation définitive et que je devins écrivain, mais la fréquentation de l'art contemporain allait se poursuivre encore quelques années. En 1961, je devins le critique d'art "en chef" de la *Neue Zürcher Zeitung*, poste que j'abandonnai un peu moins d'un an plus tard afin de me consacrer à l'écriture. C'est à cette époque que sont parus mes premiers ouvrages littéraires.

Je vécus dès lors comme écrivain indépendant tout en tentant de faire de la critique d'art une activité alimentaire ; mais pas seulement : en réalité, la confrontation avec l'art alors moderne ou

1. Grand quotidien suisse germanophone. *(Toutes les notes sont du traducteur.)*

avec l'avant-garde me passionnait, parce qu'elle me concernait au plus près. La modernité d'alors se tenait sous les auspices de l'art abstrait de l'après-guerre, ladite "école de Paris" et l'action painting américaine. Les deux courants m'inspiraient un sentiment de proximité, mais comment saisir dans le langage les processus artistiques qui étaient pour moi des sources d'excitation ? Bien évidemment avec les seuls moyens littéraires. Ces travaux précoces consacrés à l'art doivent donc être considérés comme une partie de mon parcours d'écrivain, sinon comme un chapitre de mes années d'apprentissage de prosateur.

Les grandes confrontations avec des artistes qui étaient aussi des amis ainsi qu'avec de grandes figures de référence, la plupart du temps des textes en manière de reconnaissance, prenant la forme d'hommages, datent d'une période ultérieure de mon existence et furent le fruit de toutes autres occasions ; ils ont été écrits pour des catalogues, des revues et autres publications.

Irais-je jusqu'à affirmer que l'écrivain que je suis a fait son apprentissage auprès de l'art de la modernité ?

Paul Nizon
Paris, août 2017

PORTES DE LA MODERNITÉ

FRANCISCO DE GOYA

Goya est au fond une découverte tardive dans mon existence. Il est actuellement ma grande passion. L'amour rend aveugle, dit-on. Il est pour cette raison très difficile de formuler quelque chose d'objectif au sujet d'un artiste auquel on est attaché par des émotions débordantes, et plus difficile encore d'expliquer pourquoi on le vénère à un tel point – je veux dire : d'énumérer ses qualités. En ce cas, on aimerait ne pas analyser, ne rien décomposer, on aimerait s'émerveiller et séjourner simplement dans la proximité et dans l'aura de la personne vénérée, en l'espèce devant ses œuvres, et se laisser subjuguer.

Qui est Goya ? Il existe quantité de manières possibles d'approcher cette question.

Il est un peintre de cour et un portraitiste, un artiste travaillant sur commande et un grand entrepreneur qui a connu la gloire et la fortune.

Il est un peintre populaire, qui a peint le petit peuple des rues et des troquets, les putains et les marchands et les meurtriers tout autant que les belles jeunes femmes et les enfants, les simples gens, comme on dit, au quotidien et à l'occasion des fêtes.

Lui-même est un homme qui a vécu pleinement, et avant tout un fervent admirateur du beau sexe ;

il est aussi un peintre du nu féminin, ce qui est rare dans la tradition espagnole. Un peintre galant et un éroticien.

Il est aussi une sorte de reporter de guerre, un témoin incorruptible des *Desastres de la Guerra*.

Il est le peintre de la corrida et, en tant que tel, extrêmement populaire. Goya LE TAUREAU, dit-on dans la rue à son sujet. Il a été sa vie durant un fervent amoureux de la corrida, ce culte à mystères ultra-hispanique.

Il est, surtout dans ses *Caprichos*, ses gravures à l'eau-forte, et ensuite dans lesdites *Peintures noires*, un explorateur et un sondeur des abîmes humains, ce cabinet des horreurs du for intérieur – aujourd'hui, nous dirions : cette matière première mentale que les psychologues et les psychiatres ont tirée à la lumière de la conscience. À cet égard, il fait partie de la famille d'un Hieronymus Bosch.

Il n'a pas seulement vécu pleinement, comme je l'ai dit, il ne s'est pas seulement adonné à l'amour sa vie durant, n'a pas seulement aimé posséder, ne s'est pas seulement "arrangé" avec le pouvoir, il n'a pas seulement mené sa carrière de la manière la plus habile qui soit : il a surmonté d'effroyables crises qui l'ont amené au bord de la folie et précipité dans de douloureuses maladies qui lui coûtèrent entre autres l'*ouïe*, oui : Goya était sourd – comme Beethoven, enfermé dans la geôle de ses visions, de ses obsessions, de ses angoisses, de ses cauchemars, de ses abîmes, mais aussi dans le grondement de son ouragan créateur.

En tant qu'artiste, il vient parachever le grand art baroque, s'inscrivant ainsi dans une histoire allant de Vélasquez, Rembrandt, Tiepolo jusqu'à

Fragonard ; il est aussi un artiste qui renouvelle puissamment, qui a anticipé le réalisme et même l'impressionnisme, et qui, avec ses *Peintures noires* et ses gravures à l'eau-forte, a frappé aux portes de la modernité, de l'art fantastique et même du surréalisme, et les a franchies. Il est un des plus grands magiciens dans le domaine de la couleur et l'un des plus profonds interprètes de la nature humaine.

Il est un *peintre de l'existence*. Sa place se trouve à mes yeux dans cette famille qui peut être désignée par les noms de Rembrandt, de Beethoven et de Picasso. Son envergure artistique, humaine et spirituelle est proprement monumentale. Et tout autant sa force créatrice, qui ne s'est jamais démentie. Un titan. Son œuvre – une mine d'informations sur l'homme – est un gigantesque atlas. Il est victime et juge.

Il est aussi un enfant de son temps. De quel temps ?

Un contemporain de Goethe, né en 1746 à Fuendetodos, dans la province de Saragosse, mort à Bordeaux, en exil, en 1828.

Il a peint sous Charles III, un souverain éclairé aux idées libérales, et sous son successeur Charles IV, et avant tout sous le règne de la reine Maria Luisa et de son protégé Godoy (qu'elle avait institué Premier ministre et commandant en chef de l'armée espagnole). Ce fut une période de décadence, de corruption, durant laquelle toutes les tendances libérales furent réprimées – un pouvoir par la terreur par temps d'Inquisition.

Goya a connu les guerres napoléoniennes, la désignation de Joseph Bonaparte, le frère de Napoléon, comme roi d'Espagne. Il a vécu le soulèvement du

peuple de Madrid et l'écrasement de ce soulèvement. Les exécutions, les massacres. Il les a fait entrer dans les tableaux des *2* et *3 mai 1808*. Il a connu l'époque où, l'Espagne étant un théâtre de combats, les troupes françaises, les troupes espagnoles insurgées et les troupes anglaises se trucidaient. Il a vécu la désignation au trône de Ferdinand VII, puis un bref intermède d'espoir au cours duquel l'Espagne devint une monarchie constitutionnelle pourvue d'une Constitution libérale. Et il a vécu la rechute dans un régime de terreur despotique et les omniprésents sbires de l'Inquisition. Il a connu la persécution, il a dû prendre la fuite et enfin il a vécu l'exil.

Il est resté peintre de cour le plus longtemps, il pouvait s'accommoder avec le pouvoir. Et pourtant, sa personnalité entière est entrée dans son art, et avant tout son positionnement spirituel et humain, sa RÉSISTANCE. Il fut une victime de son temps, un témoin et un juge.

Incorruptible, comme en témoigne son *art du portrait*.

WILLIAM TURNER

Turner n'est pas seulement considéré (à raison, me semble-t-il) comme le peintre anglais le plus important : il est tout simplement l'un des peintres les plus mystérieux et phénoménaux de l'histoire de l'art. Un miracle pictural. Un révolutionnaire de l'art moderne.

Il appartient à la famille des peintres visionnaires.

Turner est paysagiste, et cela à une époque où prend germe dans l'art européen un sentiment de la nature spécifique aux temps modernes, le début du naturalisme au sens strict. On parle généralement d'un "art du paysage du temps de Goethe" pour contextualiser historiquement sa démarche artistique.

Lorsque Turner débuta, la discipline du paysage était dominée d'un côté, pour le dire vite, par un art-du-paysage-idéal argileux se situant dans la droite lignée de Poussin et de Lorrain : par une peinture à forte dimension mythologique, classiciste, dédiée à un paysage parcouru par les dieux ; et d'un autre côté par une peinture héroïsant la nature, dirons-nous – dans le sillage d'un Joseph Anton Koch[1]. Le classicisme, donc, et un naturalisme des débuts qui cherchait à présenter telles qu'en elles-mêmes et

1. Peintre autrichien (1768-1839), mort à Rome.

pour les glorifier les beautés des chutes d'eau et des rochers et des troupeaux à l'abreuvoir. Ce naturalisme est de type romantique. La nature elle-même était désormais divinisée là où les dieux et les scènes mythologiques, les temples et les décors entiers correspondants étaient évacués du paysage, et donc là où les prétextes divins n'avaient plus cours, là où le paysage n'avait plus besoin d'être une scène dédiée aux représentations rêvées d'ordres idéaux (dans lesquelles les membres de la couche privilégiée déguisés en bergers s'identifiaient aux "oisifs" antiques et s'héroïsaient en eux) – c'est-à-dire là où étaient menées les premières tentatives d'exposition d'une nature "nue" –, les chaînes de montagnes, les lacs, les pâturages fertiles et les contrées aux climats les plus rudes étaient chargés de pressentiments. Ou bien le frisson éprouvé en face d'un paysage naturel non domestiqué et en conséquence vécu comme monstrueux se voyait donner expression par la peinture devant le motif. (L'œuvre de Caspar David Friedrich est un point culminant de cette conception romantique.) Ou bien le paysage était admiré en tant que création ; les animaux et les bergers, la population rurale et le bétail suscitaient l'émerveillement en tant que créatures – sur un mode sentimental. Des Arcadies à l'échelle du tableau de genre. Le groupe entier des adeptes du voyage d'exploration, les pèlerins chassant les merveilles de la nature carnets d'esquisses en main, les écrivains voyageurs amateurs de dessins, parmi lesquels les Romains allemands franchissant le col du Saint-Gothard et celui du Brenner[1], en relèvent tous

1. Les Romains allemands : nom donné aux artistes et écrivains allemands qui, à la fin du XVIII^e siècle et tout au long du siècle

– et naturellement aussi l'armée des petits maîtres travaillant sur commande avec leurs "vues".

Tel est le climat, du point de vue de l'histoire des idées, dans lequel Turner a embrassé sa singulière carrière. Lui aussi, dans ses tout premiers tableaux (réalisés dans les premières années du XIX^e siècle), peignait encore des paysages idéaux de type mythologique. Lui aussi était un voyageur de grand style, il étudiait attentivement les régions où pullulaient les merveilles de la nature et qui deviendraient plus tard des épicentres de l'industrie touristique, et comment… La liste de ses aquarelles comprend tous les lieux qui à l'époque étaient courus et renommés, du Rigi et du lac des Quatre Cantons jusqu'au lac de Nemi dans les monts Albains et Venise, en passant par les chutes du Rhin près de Schaffhouse ; du col de Saint-Gothard et du col du Splügen jusqu'au lac de Constance et Heidelberg ; les contrées de la Moselle comme la région du lac Léman ; Naples comme Mayence… ! Mais, chez lui, il y a toujours quelque chose de singulier à observer, de spécifiquement turnerien, issu directement de sa "peinture". Disant cela, je ne pense pas à sa manière de maîtriser avant l'heure le spectre entier des tonalités et pas non plus au fait qu'il obtient bientôt la lumière libre, et même l'enchantement de la lumière et la couleur pure. Je pense ici au caractère spectral et fantomatique, à quelque chose de suprasensible, à une ambivalence moderne.

C'est de la façon la plus radicale que se produit une percée dans les marines de sa dernière période. C'est plus qu'une anticipation de l'impressionnisme

suivant, partaient vivre à Rome et se montraient de façon générale pétris de l'héritage de la Renaissance italienne.

dans ses manifestations les plus audacieuses ; c'est… de l'automatisme tachiste. Et donc, au fond, de la peinture abstraite – vers 1840 !

Certes, les peintures dont il est question ont pour objet quelque chose (qui précisément relève encore du visible), des plans d'eau, l'horizon et le ciel, et peut-être l'esquisse d'un navire s'y laisse-t-elle encore discerner. Mais ce qui y est peint n'est pas à dire vrai le visible (ce qui est susceptible d'être reconstruit au moyen du dessin) ; et pas non plus l'ivresse des sens, ni l'explosion des sentiments, ni la "féerie", ni le distillat le plus subtil d'un phénomène ! Ce qui y est peint, c'est une dimension hallucinatoire : la *situation* spirituelle-sensorielle ; ce qui y est peint, c'est l'esquisse d'une constitution interne, qui se discerne et se cristallise dans un climat émotionnel bien précis. Y sont formulées la collision et l'interaction d'une situation psychologique et d'un climat émotionnel atmosphérique – et cela avec une précision somnambulique et funambulesque.

C'est en partie "écrit" comme sous la dictée d'un stupéfiant, sur un mode sismographique (une sismographie de l'excitation). Et cela fait alors l'effet, à nouveau, d'être inhalé. Mais c'est réaliste ; seulement la dimension réaliste renvoie tout autant, sinon plus, à une mécanique psychique qu'à une réalité visible. C'est un art évocateur au sens de Klee : il ne restitue pas seulement le visible, il rend visible. Odilon Redon trouve le point de départ de sa démarche dans un aspect de cette peinture.

Turner est absolument seul dans son époque, d'une façon tout à fait bouleversante.

Mais quel genre d'homme était cet Anglais si peu en phase avec son temps ? Un fils de barbier

londonien, né en 1775, et qui grandit auprès d'un oncle qui était boucher. Un enfant issu d'un milieu petit-bourgeois, vivant dans un monde aristocratique, à la fois ambitieux et habité. Adolescent, il peint des vues pour un marchand de gravures, mais dès sa vingt-quatrième année, il est membre élu associé de la Royal Academy. Il est donc un peintre reconnu, il connaît très vite aussi l'aisance matérielle ; mais la plupart des critiques d'art et la plupart de ses confrères considèrent que son travail est le produit d'un œil malade et d'une main furieuse.

Sur le plan humain, les témoignages qui sont parvenus jusqu'à nous évoquent un homme devenu au fil des années d'une grande pingrerie, méfiant jusqu'à la misanthropie. Lorsqu'il put s'offrir une grande maison, on raconte qu'il fit venir auprès de lui son vieux père, qui fit dès lors office de domestique non rémunéré, et qu'il garda, semble-t-il aussi, comme servante la nièce contrefaite de sa maîtresse – une jeune veuve d'origine bourgeoise qui lui donna trois autres enfants en plus des siens, mais dont il ne s'est manifestement pas soucié le moins du monde. Sur le plan physique, on le décrit comme une sorte de gnome à grosse tête, comme un homme fort disgracieux. Il fut très certainement un original, extrêmement peu communicatif. Devenu âgé, il faisait attendre, sans gêne aucune, sa clientèle distinguée dans une antichambre humide, froide, envahie de chats sans queue, jusqu'au moment où il leur montrait les toiles où s'accrochaient des fils d'araignées. Un "cas" ! Un fou, un artiste maniaque. Excepté ses tableaux, il ne semble avoir aimé rien ni personne. À sa mort, en 1851, ses tableaux furent légués par testament à la nation, et avec eux une somme de 140 000 livres sterling, avec une exigence : que ses

tableaux se voient donner une digne place et que l'on prenne soin d'eux.

Un excentrique de toute première catégorie – sa mère, d'ailleurs, souffrait d'une maladie mentale. Il laissa trois cents peintures à l'huile et à peu près vingt mille aquarelles.

(1967)

ODILON REDON

Le Français Odilon Redon, qui, du point de vue générationnel, aurait pu faire partie des impressionnistes (il vécut de 1840 à 1916), est d'emblée, dans sa démarche artistique, l'un de leurs adversaires les plus résolus. Il a très probablement considéré dès le départ comme parfaitement vaine l'idée que des états de fait essentiels devraient être saisis au moyen de la rétine.

Il débute par des travaux graphiques, des dessins et des lithographies en noir et blanc, où le monde apparent est entièrement nié. C'est là un univers de chambre noire (le rêve, la vision nocturne) saturé de symboles et lui appartenant en propre, auquel le regardeur ne peut jamais avoir pleinement accès s'il ne consulte pas les sous-titres de ces œuvres. Le "milieu" de ces estampes est l'obscurité hermétique d'avant l'apparition de la lumière, l'absence ; et sans doute faudrait-il le désigner à partir d'une position vitale pour qu'une telle nature morte se voie appliquer comme par magie des notions relevant du registre organique (parler, par exemple, d'une figure au sujet d'une boule, d'une figure au sujet d'une roue et d'un cube) et pour que les frontières entre faune et flore, homme et animal soient franchies dans des combinaisons fantastiques (par

exemple dans la fleur aux yeux). Le regardeur tombe très vite sous le charme de ce monde qui, du point de vue technique, se caractérise par une différenciation proprement inimitable – alors même qu'il éprouve fréquemment de la perplexité lorsqu'il est question de l'événement proprement dit, comme s'il se retrouvait devant une énigme picturale. Ce que le splendide sfumato noir recèle en termes d'action, ce sont les illustrations d'une imagination spirituelle qu'il ne faut assurément pas aborder comme un bien collectif (et pas non plus comme relevant du subconscient). Mais il est évident qu'une personnalité réfractaire à tout savoir biologique cherche ici à rendre l'existence dépendante d'entités éternelles, mentales et même fantomatiques, et à la déduire de telles entités, et pas seulement sur le mode spéculatif. Chez Redon, la présence de telles puissances impérissables, mystérieuses, est plus réelle que le monde de l'apparent – ce monde dont il est possible de faire l'expérience sensorielle – que célébraient ses contemporains.

Il est évident qu'un artiste à la personnalité aussi forte, possédé au plus profond par la soif de connaissance, ne reçoit pas son image du monde toute prête, mais réagit un peu partout, dans des histoires, des mythes et parmi les contemporains, à des expressions et à des représentations apparentées à son univers, et il est évident qu'il fait aussi des emprunts. On repère sans difficulté dans cette œuvre différents points de rattachement. Dans les dessins des débuts, c'est la dimension héroïque et le pathos du romantisme, pour lesquels il montre un net penchant ; un grand tableau de bataille, par exemple, fait à l'évidence signe à Delacroix ; mais il tend aussi vers un univers, un climat qui évoque Caspar David

Friedrich. Dans les dessins de petit format de ce type, le grand vide de l'univers est empli d'entités invisibles ; les figurines sont ainsi infiniment petites et impuissantes, se montrant tout à fait sous la coupe de plus grand qu'elles. C'est à travers leur dévotion passive pour la supériorité des forces humorales évoluant dans l'espace qu'elles frappent le regardeur par leur présence d'une inquiétante étrangeté. En fin de compte, le tout jeune Redon a tenté dans de sauvages paysages rupestres – en suivant, comme on peut le montrer, l'exemple de son ami plus âgé Rodolphe Bresdin (1822-1885) – d'emprunter la voie d'une description fantastique de la nature, qui le situe dans la proximité de l'art de Bosch et de Bruegel. Les quelques emprunts qui peuvent être constatés à ses débuts montrent clairement en quoi le jeune artiste cherche à être conforté par des modèles : il cherche à voir étayée, au moyen d'alliances, sa conviction que l'existence doit être expliquée à partir des puissances et des tonalités suprasensibles du mental. Bien que les séries lithographiques et les dessins ultérieurs soient plus étroitement rattachés à des modèles par les titres et les légendes qui les accompagnent – de telles affinités électives ont pour noms Goya, Edgar Allan Poe, Baudelaire et Flaubert –, on ne saurait en parler comme d'illustrations de textes littéraires. Chez Redon, l'obéissance et la fidélité à la lettre ne sont pas des fins en soi ; les sources d'inspiration ne remplissent pas d'autre fonction que celle consistant à faire surgir des formes déjà préfigurées. Quant aux différentes séries sur papier, elles ont par exemple pour titres *Dans le rêve*, *Les Origines*, *Songes*, *Tentation de saint Antoine*, autant d'œuvres où il est question de visions de type "limbes", "glas", "souffle des sphères", où il est question des forces de la clarté

et de l'obscurité, de l'ange des certitudes et du regard interrogateur, de situations relevant de l'absolu donc, mais aussi de figurations d'avant l'existence ; et pour toutes, une chose est essentielle : le fait que toute causalité biologique est moquée, le fait qu'est suggéré avec insistance que la réalité vraie n'est atteignable que dans la contemplation des justifications dernières et qu'un tel spectacle est l'affaire d'un type de regard n'ayant rigoureusement rien à voir avec la rétine. Un exemple : la lithographie intitulée *L'œil, comme un ballon bizarre, se dirige vers l'infini* montre, à travers un paysage encore sans lumière, fait d'air et d'eau, lesquels ne tolèrent au premier plan qu'une poignée de roseaux isolée, une boule sombre s'élevant dans les airs et accueillant, dans une sorte de cavité creusée en elle, telle une fenêtre, un œil tourné vers les hauteurs. Cette boule douée de la capacité de lévitation d'un ballon à travers l'acuité visuelle de l'œil transporte au bout de ses câbles une tête humaine placée sur une coupe. Ce n'est pas la tête mais l'œil – cet œil doté d'une vie lui appartenant en propre – qui lui confère la force de s'élever des profondeurs des commencements dénués de lumière jusqu'à la clarté de l'infini.

La peinture des débuts, qui accompagne dans une moindre mesure les créations noires, graphiques, est consacrée, au contraire de ces dernières et de leur univers, au petit paysage. Envisagé superficiellement, un art du paysage se rattachant à Corot. Pourtant, c'est un profond ravissement qui, très vite, s'empare du regardeur mis au contact d'un monde ensorcelant où des objets sans prétention semblent déplacés par la grâce d'une palette de couleurs allant en s'estompant, vers le blanc. Y règnent une absence d'événement et un silence évoquant De Chirico,

en l'occurrence à travers les ombres immobiles qui peuvent découper de façon proprement monstrueuse une ruelle, une plage, et qui leur confèrent une inquiétante étrangeté. Lorsque nous considérons les petits tableaux en ayant à l'esprit la démarche artistique dans son ensemble, l'objet nous semble y être comme en cours de préparation ; le silence se transforme soudain en attente : une révélation d'une réalité plus profonde. Lorsqu'on observe de près les arbustes – un motif assez récurrent –, on remarque qu'ils sont sans racines. L'arbuste surgit du néant, une plante fantôme.

Jusqu'en 1900, c'est l'art graphique qui domine dans la production de Redon. La grande œuvre peinte n'apparaît qu'ensuite. Ce que les cadres majoritairement lourds du XIX^e^ siècle mettent en valeur avec une magnificence inappropriée, c'est la vapeur colorée la plus pure qui soit, et qui fait pour le moins contraste avec eux. Au contraire de l'effet-brume dans les tableaux des impressionnistes, ceux de Redon font désormais l'effet de miracles de luminosité extraordinairement mystérieux, à la fois déconcertants et attirants dans la composition générale des tons : il faudrait parler, plus exactement, d'émanations issues d'expériences alchimiques afin de bien distinguer leur caractère de l'illusion naturelle de l'air et de l'eau telle que la recherche par réflexe un peintre. Cela satisfait aussi, en un sens figuré, aux exigences de vérité et permet avant tout de maintenir un rapport évolutif rigoureux entre dessin et peinture. Car il n'y a pas de rupture entre les deux périodes. Si, dans le bouquet peint, le tableau de figures ou le visage de la dernière période, le primat du sfumato sur la forme semble poussé à ses extrémités, si la forme chosale ou naturelle ne se

dégage pour ainsi dire qu'au niveau de la face des nappes faites d'émanations colorées traversant de part en part le tableau, c'est qu'il ne s'agit là, lorsqu'on la pense au regard de l'œuvre des débuts, que de la matérialisation d'un objet issu de brumes mentales, d'un objet qui est recherché dans une effervescence spirituelle autour d'une perception qui saisit et fonde à la fois. Une nature sortie de l'éprouvette, pourrait-on dire de ces images, de façon quelque peu exagérée et en ayant recours à une terminologie qui n'est pas celle de l'art. Et, de fait, le regardeur ne trouve guère de mot plus indiqué que celui de portrait fantôme pour désigner un bouquet de Redon ou, mieux encore, ce bac à fleurs qui, avec tout le poids de la vaisselle d'argile, flotte au-dessus d'une flaque rouge et exerce une force de fascination qui ne se dément en rien.

(1958)

HENRI ROUSSEAU

Dans les collections modernes, les tableaux de Rousseau jouissent d'une place de choix qui incite à penser que l'œuvre de cet artiste est soustraite à la critique. La légende du pauvre et naïf douanier demeure tout à fait incontestée. Les attentes que suscite l'exposition sont pour cette raison mêlées chez nous de curiosité : qu'en est-il ici de la naïveté comme force créatrice ? Le monde déployé dans l'art de Rousseau est-il un jardin où se délasser, un refuge au cœur des musées modernes tel que l'art populaire peut en ménager, un refuge s'exemptant de lui-même de la discussion et de la comparaison ? L'idée selon laquelle l'œuvre de Rousseau répondrait à un besoin d'art d'un ordre en quelque sorte inférieur, d'une envergure moindre que celui que suscitent de plus grands peintres, pourrait-elle alors expliquer son caractère incontesté ?

Henri Rousseau, né en 1844 à Laval (dans le département de la Mayenne), d'un père plombier, se vit accoler en 1910 l'étiquette de petit douanier et peintre qui, dès lors, ne le lâcha plus ; on l'assigna ainsi une fois pour toutes au rôle du naïf. Pourquoi ? Pour la seule et unique raison qu'il était autodidacte ? Pourtant, il n'avait été un petit fonctionnaire que jusqu'à sa quarante-deuxième année et peignait déjà

à cet âge depuis fort longtemps, y compris au Louvre où il exécutait des copies. Après avoir quitté son emploi dans la fonction publique, il se consacra, à côté de sa peinture, à la musique et à l'art poétique ; il existe de lui des compositions et pièces. Afin de gagner sa vie, il donnait des cours de dessin, de violon et de solfège. Son tout premier biographe, Wilhelm Uhde[1], le dépeint comme un homme à l'âme enfantine, une sorte de pur innocent ne sachant rien des règles du jeu ayant cours ici-bas, ne voyant et ne faisant que le bien et s'étant dédié à son art jusqu'à la fin avec une passion inentamée. Les artistes et les littérateurs n'étaient pas les seuls à aller et venir chez lui, les simples gens de son quartier aussi. Son état d'esprit peut certainement être reflété avec justesse par une phrase, formulée avec le plus grand sérieux, du type "Quand un roi veut commencer une guerre, une mère doit se lever et l'en empêcher". Et en face de tout cela, sa conviction d'être un artiste de valeur, sans la moindre vanité et de façon inébranlable. Il exposait chaque année au Salon des indépendants, où sa participation suscitait parmi un large public des réactions extraordinairement réjouies ; à partir de 1905, il présenta ses œuvres au Salon d'automne. Il a vendu ses tableaux encadrés modestement non seulement à de simples gens, mais aussi à des connaisseurs. Aux côtés de Uhde, le jeune Picasso comptait au nombre de ses admirateurs, fort peu nombreux à le prendre au sérieux.

Le désarroi du public devant les œuvres de Rousseau était dû, me semble-t-il, à la contradiction

1. Critique, marchand d'art et collectionneur (1874-1947). Premier acheteur de Picasso, qui le portraitura en 1910. Sa biographie de Rousseau a été traduite (éditions du Linteau, 2008).

suivante : le regardeur était incité par leur dimension illustrative, par l'événement qui y était raconté, à évaluer l'intention artistique en se plaçant sur le terrain du réalisme. Naturellement, Rousseau n'avait pas souhaité voir son travail évalué à l'aune du critère de l'exactitude académique-naturaliste, et il devait envisager l'aspect pelucheux d'un animal, l'allure de pantin d'une figure ou les traits d'un visage relevant du cliché pur comme une malédiction frappant un innocent. D'un autre côté, les splendides tonalités et le décor artistement composé dans lequel étaient enchâssés les éléments d'un récit ne pouvaient être ignorés, de sorte qu'il fallait bien se demander ce qui, dans cette œuvre, relevait de la contingence et ce qui y relevait du mérite propre à l'artiste. Si on faisait l'éloge des efforts déployés et de maints aspects de la démarche artistique, l'œuvre envisagée dans son ensemble n'était point considérée, si ce n'est comme phénomène.

Certes, l'exposition parisienne actuellement ouverte au public réunit un nombre relativement modeste d'œuvres majeures, mais elle permet d'éclairer directement deux points : elle montre que la manière typique de Rousseau n'est en rien l'expression d'accidents qu'il ne s'agissait pas d'empêcher, et moins encore une manifestation de limites données, mais qu'elle s'est au contraire formée au fil d'une évolution qui conduit d'une veine pleinairiste-impressionniste à une veine ayant peu à voir avec la nature, une veine témoignant d'une très forte personnalité et qu'il faut donc envisager comme la marque d'une ferme volonté artistique, comme une manifestation de maturité, comme un résultat stylistique. On ne peut en outre que constater, une nouvelle fois, à quel point cet art est fermement ancré dans la tradition.

Les deux faits – celui de l'évolution, déjà décisif à lui seul, mais aussi celui de l'ancrage dans la tradition – plaident contre l'hypothèse d'une œuvre picturale relevant de l'art populaire. Nous ressentons d'autant plus fortement la manière qu'a Rousseau de donner forme à des visions picturales imperméables à toute expérience de la réalité, et sa manière d'avancer pour ainsi dire dans l'art en empruntant le chemin le plus direct qui soit. Aujourd'hui, nous remarquons moins la dimension non fonctionnelle dans sa conception du corps que le fonctionnement de ses images en tant qu'images.

La voie empruntée par Rousseau est celle de l'ouverture et de la fondation d'un monde auquel une ardeur extatique lui ménage un accès. Afin de lui donner forme, il entend mobiliser, et de façon souveraine, une imposante batterie de moyens soupesés à cet effet dans les moindres détails. De nos jours, l'admiration du public va avant tout à la richesse des formes, extrêmement différenciée, au système végétal agencé avec rigueur et à la variété subtilement travaillée, à cette jungle artistement apprivoisée, au raffinement tout simplement enchanteur de ces tons étroitement apparentés et pourtant déclinés à l'infini – qui dans leur ensemble sont plus des facteurs de mesure et de maîtrise que des facteurs d'expression. Pourtant, nous négligeons de nous faire une idée précise de l'univers auquel nous succombons du fait de la mise en jeu harmonieuse des stratégies artistiques.

Rousseau lui-même éprouva de temps à autre si violemment la présence de son univers créé de toutes pièces qu'il eut du mal à le tolérer. Il lui fallut ouvrir la fenêtre. C'est un monde entièrement imaginatif qui, souvent, alors même qu'il prend

appui de la façon apparemment la plus étroite qui soit sur la réalité naturelle familière, en vient à relever, et de façon déconcertante, de toutes autres sphères. Afin de fournir un point de repère artistique, parlons à son sujet d'un univers radical conçu comme une réponse à l'imprévisibilité, à l'opacité de l'existence. Notons en outre qu'un sentiment de complétude, de totalité et de persistance en découle justement.

Il devient plus facile d'interpréter cette œuvre lorsqu'on parvient à comprendre par quels moyens l'artiste gomme toute référence à la nature et se prive de tout appui sur la réalité. Un constat par anticipation : le moindre charme sensuel, matériel ne procède pas de l'effet d'ensemble. Dans la jungle de Rousseau, on ne perçoit ni arôme ni son. Dans le détail : les personnes restituées de façon frontale et hiératique, souvent augmentées à travers une répétition dans la coexistence, avec leurs physionomies stéréotypées faisant l'effet de masques, leurs corps malhabiles à l'allure de mannequins, leur gestuelle simple, touchante, sont conçues dans l'idée d'exercer un effet plastique, elles sont modelées. Mais elles donnent l'impression d'être dénuées de toute pesanteur, de flotter. Envisagées du point de vue formel, elles s'amenuisent dans la surface ; évaluées à la lumière de l'expérience, elles sont sans présence physique ; la dimension corporelle est vide et creuse, le lieu spatial incertain. Les corps sont soigneusement circonscrits dans leur nature phénoménale sans que cela serve pour autant à leur rapprochement. La figure ou le groupe fait office de substitut, et cela avec une fermeté extrême. Nous avons affaire à des poupées abandonnées, des enveloppes, des conteneurs d'âmes.

Les arbres et les graminées sont exécutés de main de maître – tantôt d'audacieuses verreries, tantôt de luxuriants corps de soie. Mais les stylisations ne sauraient être interprétées comme des simplifications de la nature. Elles deviennent des plantes faites images, soufflées, tordues, taillées. De même que des artefacts qui se déploient une fois plongés dans le verre à eau, les plantes de Rousseau s'épanouissent dans notre imagination de façon quelque peu cérémonieuse, dans une sévère tension.

Dans les vues urbaines, c'est la perspective linéaire qui est adoptée. En dépit d'un rétrécissement et de lignes directrices, d'un chevauchement et d'une opposition du grand et du petit, le plus lointain se rapproche jusqu'à devancer le plus proche. Une ambivalence spatiale, l'impossibilité d'assigner quoi que ce soit à un lieu quelconque. Une douce – merveilleusement douce – incertitude alors même que le peintre sait souligner, et d'insistance façon. Le saisissant s'impose dans l'indéterminable. Une lumière fantomatique, irréelle, souvent due à la lune, vient s'y ajouter, baignant d'une aura blanche les bordures des corps. Il semble que les choses s'illuminent d'elles-mêmes.

Pour ce qui est des couleurs, l'artiste montre une préférence pour des degrés de gris froid, de vert, là de bleu, par exemple accompagné de rose – des tons qui enchantent presque douloureusement l'objet intouché, frais, l'objet inatteignable ou l'objet interdit – ainsi des accents de rouge et des couleurs pures, et de ce noir fabuleux que Wilhelm Uhde présente comme un "saisissant mystère de l'âme" et qu'il compare au "son d'une cloche admirable, qui appelle à s'unir à Dieu". Les tableaux sont peints avec une extrême finesse et sont comme couverts

d'une sorte de très légère buée faisant l'effet d'une couche de verre mat, la plus fine qui soit et qui néanmoins les sépare du monde.

Il n'est plus besoin de souligner que Rousseau, alors même qu'il donne sa préférence, sur le plan thématique, aux situations pour ainsi dire instinctivement luxuriantes (particulièrement dans les cycles aux motifs exotiques, réalisés en 1904 et qui représentent le point culminant de l'œuvre avec des tableaux comme *La Charmeuse de serpents*), atteint l'effet d'une dématérialisation complète. L'élan entier vers l'objectalité et l'impétueux trait de beauté ne semblent ici aboutir à rien d'autre qu'un espace dédié, avec la distinction la plus déterminée qui soit, avec la figuration, à une matière peinte qui ne pourrait être plus élaborée, une merveille ultime, ou paraissent encore conjurer le vide. Tout se passe, nous semble-t-il, comme si Rousseau avait créé avec des moyens enchanteurs de pures représentations de substitution et des formes vides prodigieusement ouvragées, des contenants attendant de contenir. Quant au degré de réalité ou d'existence de l'objet représenté, il paraît avoir touché l'être même dans une sorte d'état astral. C'est ainsi que la thématique du paradis, dont on a pu dire à juste titre qu'elle était un motif artistique spécifiquement français, est explorée par lui. Henri Rousseau se situe donc ici aussi dans la grande tradition française.

(1961)

FERDINAND HODLER

Ferdinand Hodler est l'exemple, à nos yeux unique, d'un artiste devenu héros national. Cela ne tient pas simplement au fait qu'il est devenu mondialement célèbre, destin que d'autres ont connu avant lui et après lui – un Le Corbusier, par exemple, n'aurait ici jamais pu connaître une gloire comparable, même s'il devait éclipser de beaucoup la célébrité de Hodler. Non, Hodler est en cela réellement exceptionnel. Il appartient sans aucun doute à la catégorie des héros.

On peut à la rigueur placer à ses côtés Pestalozzi et Gottfried Keller, peut-être encore Gotthelf, au nom de leur popularité rétroactive, mais eux non plus ne peuvent se prévaloir de la même aura de héros.

Hodler est donc une sorte d'incarnation de Guillaume Tell, et le fait qu'il ait recréé la figure de Tell joue ici son rôle sans être pour autant déterminant. Hodler *est* Guillaume Tell ressuscité, un héros de la liberté.

Il est naturellement déjà prédestiné à s'accorder à la figure de Tell – il est un enfant du peuple, un combattant, une force de la nature qui vient à bout de toute résistance ; il n'est en rien un pauvre bureaucrate de constitution délicate comme Keller, qui s'abîmait dans des accès d'ivrognerie et s'encroûtait

dans son quotidien de pilier de comptoir (le portrait de Keller a été redessiné par l'imaginaire populaire, qui en a fait une sorte de saint patron des petits-bourgeois) ; il n'est pas non plus un pacifiste comme Pestalozzi, qui n'est nimbé d'aucune aura de vainqueur ; et en rien non plus un "maître" qui, descendu de sa chaire, rabrouait le peuple et lui "sonnait les cloches", il n'est en rien un maître intellectuel comme Gotthelf[1].

La vieille Suisse peut se reconnaître en Hodler, en ce primitif robuste et colérique, comme le lansquenet peut se reconnaître en la Suisse. Hodler a en outre (afin de devenir ce qu'il est devenu) tout créé par ses propres moyens – par ses "propres moyens de Suisse".

Il se situe au-dessus de l'antagonisme entre Suisse romande et Suisse allemande. Et pas simplement parce que lui, le Bernois, a fait de Genève sa patrie d'élection et rencontré, ce faisant, l'écho que seule cette ville pouvait lui offrir : il a franchi les frontières linguistiques et dépassé les rivalités culturelles en recourant d'emblée dans son œuvre à des objets incarnant l'"idée suisse". Son œuvre traite comme aucune autre de la matière *helvétique*, et elle l'apprivoise de manière à offrir une forme d'enracinement

1. Gottfried Keller (1819-1890) est l'auteur notamment de deux œuvres phares de la littérature germanophone, *Les Gens de Seldwyla* (trad. L. Fechlin, Zoé, 2020) et *Henri le vert* (trad. J.-P. Zimmermann, 2 vol., L'Âge d'Homme, 1987). Johann Heinrich Pestalozzi (1746-1827) était un penseur et pédagogue de tout premier plan, disciple revendiqué de Rousseau. Jeremias Gotthelf (1797-1854), pseudonyme d'Albert Bitzius, pasteur calviniste et écrivain réaliste symboliste, a écrit, entre autres, des *Nouvelles bernoises* et de *L'Âme et l'argent*.

à tout un chacun – à toutes les parties du pays et à toutes les couches de la population. Son œuvre donne à la Suisse le contour d'une idée et elle lui procure une place dans le monde.

En ce sens, Hodler est le fondateur d'un véritable hymne national. En ce sens fondateur – fondateur d'une patrie –, Hodler est un héros national. Comme Tell.

Hodler est en premier lieu le peintre de nos montagnes et le peintre de notre histoire. En peignant ces montagnes comme cette histoire, il se rattache aux mythes de la liberté : à ce fonds mythique fondamental dont se nourrit notre idée de l'État.

Les montagnes – un tabou de premier ordre – représentent aux yeux des Suisses le réservoir de la force originelle tout autant que le trône de Dieu ; elles sont un refuge de la liberté, un repaire (l'incarnation de l'idée de résistance) ; et somme toute : le maître-autel national voulu par Dieu.

Et c'est des montagnes que descendent aussi directement les citoyens de la Suisse des tout débuts, grâce auxquels nos manières et notre sens de l'État suisses se sont imprégnés des qualités héroïques en vigueur dans les chaînes montagneuses.

Mais les montagnes ont à un autre égard encore façonné de façon décisive le destin de la Suisse. Elles sont les parois du cachot de notre étroitesse, les murs naturels et les œillères qui nous clouent à un passé douteux, et de façon plus coriace que n'importe quel moyen de conservation et même de momification.

Quelle est l'attitude de Hodler vis-à-vis de ce tabou ? Comment crée-t-il, à partir de pareils motifs relevant à ce point du cliché, des réalités artistiques