

CAHIERS INTERNATIONAUX
de symbolisme

MÉMOIRES



Textes réunis et édités par
Nathalie Delgleize, Jean-Pierre Bertrand et Martine Renouprez

Numéros 122-123-124 (2009)

Carl HAVELANGE

CARNET DU LOUVRE (AVRIL 2009)

À Paris, je fréquente le musée du Louvre où j'ai obtenu sans difficulté une carte d'accès permanente. J'y reste des heures, je m'assieds sur un appui de fenêtre et regarde le soleil qui tombe dans la Cour Carrée. Je pense à hier et je pense à demain. Je marche, je déambule, je me perds. Écoles françaises, écoles du Nord, grande galerie d'Italie. Je traverse des paysages et des siècles. Parfois je ne vois rien. Je suis au musée et je ris. Je ris devant les grands verbiages colorés de Poussin, de Le Brun, de Le Sueur. Je n'ai pas la moindre ambition, ni même de véritable projet. La peinture, souvent, est du côté du manche.

Il n'y a rien de plus ennuyeux qu'un paysage. C'est chez mes grands-parents, le mercredi après-midi, que je regardais la télévision. Les programmes étaient souvent interrompus ou raccordés l'un à l'autre par d'interminables Interludes où l'on voyait poudroyer sur l'écran des rivières, des bosquets, des campagnes enneigées.

Il faudrait, d'un même mouvement, se débarrasser de la honte et se débarrasser de l'orgueil, à l'une substituer la confiance et à l'autre, l'accueil. Il faudrait aussi échapper aux proximités centrifuges et, d'un même mouvement, aux distances centripètes. Il faudrait apprendre à vivre en état d'apesanteur.

Au Louvre, je m'arrête devant quantité de paysages, mais ne m'attarde auprès d'aucun. Patinir, Van Ruysdael, Momper, Bril, Teniers, Rubens, Corrot. Rien de tout cela vraiment ne m'atteint, accroché aux cimaises en longs défilés solennels que traversent des grappes de visiteurs fatigués, des écoliers sans entrain, de doctes septuagénaires américains et des couples d'estivants qui se tiennent par la main. Je suis ici en étranger où je me sens pourtant

chez moi, dans la succession des salles et l'amoncellement des œuvres, grands escaliers de pierre, Richelieu, Sully, Denon. Le Louvre est un paysage où je ne vois aucun paysage. J'ai fait l'acquisition d'une petite épaulière télescopique où se fixe mon appareil photographique. Grâce à elle, au Louvre, je prends en photo les peintures qui me plaisent et je les garde avec moi.

Au Louvre, je cherche des poches d'instabilité que la vie normée du paysage dissimule. Je cherche des zones d'incandescence et de désordre. Je cherche où la peinture se retourne comme un gant et s'avance, muette, au-delà d'elle-même. Au deuxième étage, dans une petite salle sombre et adjacente, je tombe en arrêt devant le portrait d'Henry Wyatt, conseiller du roi d'Angleterre, peint par Hans Holbein aux alentours de 1535 et qui se détache, éblouissant de présence, dans la pénombre d'un fond uniforme et vert. Il y a dans ce portrait quelque chose d'indépassable, perfection de la figuration où les siècles se replient l'un sur l'autre, désormais indistincts, sans plus aucune illusion de devenir, ne laissant sur la toile que l'extraordinaire effet d'une présence tragique, sensible, secrète et bouleversante. Dans la main gauche, le modèle serre une croix d'or qui pend lourdement sur un col de fourrure ; dans l'autre, une lettre, un testament, un morceau de parchemin, on ne sait pas. Mais la croix vient d'en haut et la lettre, d'en bas. Henry Wyatt est à l'extrême fin de sa vie. Son portrait a d'ailleurs peut-être été achevé à titre posthume. Il paraît épuisé, revenu de toute ambition, échoué en cet instant de basculement et de suprême incertitude, son regard à la fois hanté par le désenchantement sans remède des choses passées et l'effroi solitaire devant la mort qui vient, qui est là.

J'ai pris mes renseignements à propos d'Henry Wyatt. Mais c'est sans importance. Seule compte à mes yeux l'intensité d'une présence que je retrouve intacte à chacune de mes visites. J'ai le sentiment d'être devenu, au fil des semaines, l'ami du vieux conseiller d'Henri VIII. J'entretiens avec lui une curieuse relation de connivence, exclusive et un peu jalouse, je le vois bien lorsque, parfois, je m'irrite de l'attention que lui portent d'autres visiteurs. Le vieux bonhomme me révèle à moi-même en sa mystérieuse et dérisoire puissance d'être soi, pourtant sans attache, à cheval sur les mondes et sur les temps, depuis cinq siècles mon contemporain. Le portrait d'Holbein est un instantané qui vaut pour une éternité, le miroir d'une intériorité qui nous colle à la peau, nous entrave et nous libère, l'anxiété d'être soi, sujet, à la fois critique et mélancolique, échoué dans le rêve impossible de devenir, blessé, coupable et vaniteux. Je reste auprès d'Henry Wyatt dont je ne peux

détacher le regard, je vois sa lippe d'amertume et je prends quelques notes dans le carnet que j'ai toujours avec moi. Je vois ses mains et je vois son visage. Je vois ses yeux qui ne regardent rien ou si loin. Je vois les ombres que la lumière laisse sur sa peau, je vois les joues qui se creusent, les plis du menton, les creux et les bosses, le poil bleuté qui repousse, la tension du front qui se plisse à hauteur du nez, les cernes gonflés et grisâtres sous les yeux, les ravines que la vieillesse a dessinées, la chair qui tombe et que retient la proéminence des os, une chassie légère et rouge sur le bord des paupières, les rides qui sillonnent, les rugosités perceptibles de la peau, la petite broussaille des sourcils. Je vois des courbes, des reliefs, des concrétions, des chutes, des avancées, des précipices, des promontoires, des montagnes, des vallées et des lacs. Je ne vois plus que la peau d'Henry Wyatt, l'écorce de son visage, topographie de lumières et d'ombres, le dépôt des pigments à la surface de la toile, pure matière, l'intelligence et la magie du trait, le pinceau qui jubile et trouve son chemin dans le méandre des choses.

Au musée du Louvre, on voit bien, comme le nez au milieu de la figure, que l'ordre de peindre est commandé par le texte. *Ut pictura poesis*. La peinture est soumise au récit. Le texte est à la peinture comme le mariage est au sexe. Peinture religieuse, peinture d'histoire, scènes de genre, portraits ou paysages, c'est tout un, chaque fois la désignation d'un lieu, son invention et sa projection sur la toile. L'anarchie de peindre ou de regarder est de mettre les mots en désordre, d'en prendre le risque absolument, aveuglement, de marcher en silence et les yeux grands ouverts dans l'obscurité du visible. Alors, quelque chose se passe, sur la toile et dans l'œil du spectateur, une sorte d'épiphanie, le trouble et la révélation d'une présence dont l'évidence et la subite familiarité sont si fortes qu'elles nous laissent d'abord muets sur elle-même, silencieuse expérience de voir et de comprendre d'un mouvement plus profond ce dont les mots nous tiennent généralement à distance. La tragédie secrète d'Henry Wyatt, sa qualité de sujet, son inquiétude ni sa solitude ne sont ce qui me lie le plus à son portrait, non pas l'intériorité qui se donne à lire sur son visage, mais sa transfiguration, justement, en une extériorité libératrice qui se donne à vivre par la grâce d'une peinture, un visage devenu paysage et rendu à la communauté sensible et vivante des choses, le là d'un lieu qui nous habite et que nous habitons.

Le lieu est le genre dont le paysage n'est qu'une espèce. Voilà ce que je me dis, au musée du Louvre, devant le portrait d'Henry Wyatt, qui se retourne comme une crêpe, sous mes yeux, chaque fois la même émotion, l'individu, le Détaché du Monde, l'extrême singulier qui s'affirme – c'est

l'heure de son avènement – et mesure en même temps le poids de sa solitude, puis s'ouvre, dans la gloire du trait et des pigments, à la vérité commune des choses qui sont et qui passent, pur paysage, plain-chant d'une intériorité qui dégorge et se noie dans les flux du visible. J'ai vu d'autres peintures, que j'ai photographiées et rassemblées dans un grand album que je n'arrête pas de feuilleter, ma collection des lieux peints que je tiens avec moi et que je montre à mes amis. Il y a, par exemple, la Pietà d'Enguerrand Quarton, Marie-Madeleine de Quentin Metsys, les éclopés de Bruegel, le portrait d'une veuve âgée de quarante ans peint par Cornelis de Visscher, le Christ mort couché sur son linceul de Philippe de Champaigne, les pommes, les poires et les pêches de Chardin, la monomane et le chat de Géricault. Ce sont des lieux, c'est-à-dire des paysages d'où les mots sont absents, qui sautent au visage, pénètrent par les yeux et agissent dans le corps, des peintures sauvages qui passent en contrebande les frontières du dedans et du dehors.

Au musée du Louvre, saint Jean joue de la harpe sur les cordes d'or qui rayonnent autour de la tête de Jésus, des queues de renard pendent au dos des vagabonds, Madeleine, princesse flamande, renonce, dit-elle, aux biens du monde et dans son cadre en bois le mari défunt est plus vivant que sa veuve au teint de cire. Philippe de Champaigne a peint le Christ mort étendu sur son linceul, long appareil de lumière qui me traverse le cœur comme une lame, le corps allongé sur une dalle de pierre recouverte d'un drap froissé, taché, le visage éteint et gris, au front la blessure des épines, la place des clous dans la main et dans le pied, les ombres bleutées qui courent sur la peau, et pourtant, dans cette tombe, le triomphe profane et vivant d'un corps où la mort peine à faire son ouvrage, la peau tendue, les muscles bandés, le dessin somptueux des choses, la tendresse infinie de peindre ce qui est, dans l'instant et dans le temps, la plaie ouverte comme une bouche d'où perlent en gouttes d'eau et de sang le message de l'incarnation.

Le Christ mort de Philippe de Champaigne est l'attestation d'une présence, un paysage, un lieu en lequel qui regarde est aspiré. C'est là, dit la peinture. Rien d'autre. Pas : C'est comme ça, ni : C'est pour ça, mais seulement : C'est là, l'événement d'une présence déposé sur la toile, rien d'autre, hors les mots, dans la grande liberté des yeux, si minces pellicules où s'échangent le dedans et le dehors, le présent et le passé, le visible et l'invisible, ce n'est pas la perfection de la peinture, mais son envol, l'envol de la représentation, le basculement des échafaudages, le trognon de voir, de sentir et d'être là. C'est pareil pour chacune des peintures que j'ai photographiée et disposée dans mon album, je m'en rends compte maintenant. La tra-

versée du Louvre est l'identification des lieux, l'établissement d'une cartographie, chaque fois l'effet d'une présence et la production d'une extériorité, une œuvre d'art, une machine, un arc bandé, l'oubli ou la projection de soi hors de soi, la confiance substituée à la honte et l'accueil à l'orgueil, je suis ici : là ! Peu importe la forme du paysage, la nature du lieu, vision, portrait, pieta, nature morte, mémoire, imagination, arbre, chose, peau, ciel, couleur, matière, lumière, c'est, en chacun de ces lieux, tout l'attirail de peindre qui se hisse à la seule hauteur de son objet. Ce sont les pommes, les poires et les pêches de Chardin qui ne sont l'illusion de rien mais l'entière émotion de voir, l'œil qui s'ouvre, la peau qui se détache, l'embrassement d'être là, en un lieu qui contient tous les autres, aveugle enfin, ou voyant, libre et devenant. Et c'est le chat mort de Géricault, déposé sur une table, sa gueule qui pèse dans le vide, sa fourrure où joue la lumière, l'ombre d'une patte, Christ animal, le temps qui regarde et qui se tait, la nature des choses, nous-mêmes accrochés à la terre qui tourne sur elle-même et autour du soleil à la vitesse de dix mille kilomètres à l'heure.