

Jean-Louis Bentajou

Jaunes

« Un petit pan de mur jaune (qu'il ne se rappelait pas) était si bien peint qu'il était, si on le regardait seul, comme une précieuse œuvre d'art chinoise, d'une beauté qui se suffirait à elle-même. » Tel est l'appel que reçoit Bergotte déjà atteint de la maladie la plus grave, si pressant, si persuasif qu'il se lève, acceptant le risque de poser sur la « céleste balance », d'un côté sa propre vie, tandis que l'autre plateau contiendrait « le petit pan de mur » si bien peint en jaune. Il sentait qu'il avait imprudemment échangé le premier lot contre le second. Toujours est-il qu'il le donna.

Dans les premières pages de *La prisonnière*, Proust reprend la question de l'art. Non plus sous la forme d'une analyse d'œuvres, musique ou peinture, mais par le récit d'une rencontre avec un tableau. Comme si la proximité de la mort, son éclairage avaient fait mûrir chez le narrateur la pensée de l'art en rendant inutile le commentaire et vain tout progrès de l'analyse. La rencontre avec Elstir ménageait un avenir au développement du discours. La peinture s'y inscrivait comme l'occasion d'une métaphore, dans l'indivision des éléments dépeints, la terre, la mer, l'incertitude des marges, les reflets où l'extérieur et l'intérieur se marient. La mort prend Bergotte au moment où son regard s'arrête sur le petit mur. Il n'y aura pas d'au-delà, rien qui puisse se développer. Impossible d'extraire une idée du tableau (on ne faisait que l'entrevoir dans la sonate ou les tableaux d'Elstir mais elle s'offrait tout de même, perdue et retrouvée, entr'aperçue. « Essence charnelle », dira Merleau-Ponty, à ce titre prise dans du son ou de la couleur, impropre à une traduction véritable, inépuisable et cependant décrite, transposée dans l'écriture).

La dernière rencontre avec l'art coïncide avec la mort du personnage. Comme si la peinture se faisait visible, seulement visible alors que Proust avait cru prouver l'englober dans son discours, l'approchant au plus près, l'expliquant mieux. Il n'y a plus rien à dire et pourtant, au-delà de cet échec, il y a encore à voir. Un appel de la couleur.

*

* *

Bergotte qui pourtant connaissait « la vue de Delft », n'avait pas su y voir ce « petit mur jaune », plus loin que toute littérature, étranger même au souvenir qu'il gardait du tableau. D'une beauté qui se suffisait à elle-même, qu'il suffirait de voir, sans pouvoir rien en dire. Porteur d'une intensité plus grande que les réalités qu'il était censé figurer, tandis que l'art, habituellement, échoue à égaler l'attrait des moindres choses, comme le montrent ces tableaux aux « couleurs sèches » et mornes que Bergotte rencontre dans la même exposition. Jaune plus intense, plus prometteur qu'une « villa ensoleillée au bord de la mer » (pourtant si séduisante aux yeux du malade et d'ordinaire infiniment préférable à n'importe quelle peinture), flottant devant le regard comme un « papillon jaune » qu'un enfant voudrait voir de plus près et qui échappe. Un modèle pour la littérature elle-même, citée à comparaître devant lui, trop pauvre devant son éclat : « il aurait

fallu passer plusieurs couches de couleurs, rendre une phrase en elle-même précieuse, comme ce petit pan de mur jaune ».

*
* *

C'est et ce n'est plus la peinture telle que nous la connaissons et telle qu'elle existe aussi dans le texte sous la forme des tableaux qui environnent « la vue de Delft », comme autant d'images inférieures dans leur représentation à la promesse des choses (une bouffée d'air frais, un rayon de soleil, ou, pourquoi pas, une vue prise de la fenêtre du musée). Le mur jaune est incomparable. Il ne se détache pas du désir du peintre qui l'a porté à l'existence, le peignant vingt fois ou plus. Une épaisseur de durée et de vie dans une petite quantité de matière (aussi souvent peinte et repeinte soit-elle, c'est encore peu de chose, une surface médiocre, une faible épaisseur, néanmoins présente dans le monde), lentement sédimentée, couche sur couche, tendue sur le désir du peintre, perceptible dans sa texture (où se donnent à voir la patience, l'espoir ?).

*
* *

Peu importe que ce mur existe ou n'existe pas dans le tableau de Vermeer (on en discute encore), que l'on puisse hésiter sur sa localisation. Dans cet épisode du roman, Proust nous dit quelque chose sur la peinture, différemment de ce qu'il avait dit jusque-là ; dans la sortie précipitée de Bergotte pour voir le tableau de Vermeer de Delft, sur la foi d'un critique d'art qui insiste sur le merveilleux « petit pan de mur jaune » qu'il n'avait pas su voir lors de sa première rencontre avec « la vue de Delft ». Il quitte son lit de malade, voit le tableau et le petit mur jaune mais au moment de rentrer chez lui, pris d'un malaise, il meurt dans la salle d'exposition. Proust a plusieurs fois parlé de la peinture (de la musique et de l'architecture). Il ne reprendra pas ici ce qu'il a déjà dit sur l'invention de l'image, sur l'inversion du sens du « comme », tel que la réalité se met à ressembler à l'art. Il écrit maintenant tout autre chose, même si rien n'est dit directement, comme si un pas de plus était accompli, ou plutôt un pas à côté de ce qui a déjà été dit. Comme si la peinture (l'art ?) n'était plus seulement un moment que la littérature pouvait à son tour contenir, un moyen pour le déploiement d'une signification plus générale et plus transparente où l'image posséderait un pouvoir intermédiaire de révélation entre la sensation et la pensée – l'imagination ou l'esthétique, stade provisoire de l'incarnation de la vérité. Maintenant, pour Marcel Proust, l'art n'est plus un chemin vers la révélation, un signe à interpréter (et seul l'interprète saurait en définir exactement la position, la reconnaître et lui dire son fait) – Bergotte n'ira pas plus loin. Il n'y a rien au-delà du petit mur jaune, de la couleur peinte, un mur peint sur un mur. Voir ne signifie plus se détacher, atteindre l'essence et la confier au discours pour la porter à la pensée, mais voir encore, revoir.

*
* *

Je n'en ai jamais fini de le voir, toujours plus loin au moment où il semble venir vers moi, surpassant la couleur des autres tableaux ou les objets de la salle dans laquelle je

le rencontre, plus compact que le paysage dans les fenêtres, plus radiant que la lumière qui les traverse. Comme si rien ne pouvait atteindre une pareille plénitude (et certainement pas les couleurs peintes des autres tableaux, ajustées aux couleurs du spectacle dépeint). Jusqu'ici Proust n'avait pas imaginé d'autre rôle pour l'art que d'être un moyen terme, un instrument de connaissance qui dans ses images révélerait l'inaperçu. Comme ce fut le cas par exemple pour Van Gogh et sa « haute note jaune », pour une part soustraite à l'esthétique dominante du dessin et de la forme, pour l'essentiel vouée à l'expression, à l'idée sensible. La communion du jaune et de l'été en Arles. Un jaune déjà à demi disparu lorsqu'il se présente à nous, effacé par son expression, communicable. *Les tournesols* nous montrent des objets désignables, l'encadrement d'une visée qui dispose de son horizon comme d'une limite réelle et négociable. Une prise instantanée, souveraine, aux bords secs, sans racines extérieures. Peindre ou voir un visible déjà fait, voir au passé.

*
* *

Quand la pensée devient représentation, théorie, la vision qu'elle inspire ou dont elle s'inspire, comme venue de nulle part, saisit des objets. Ils cristallisent sur le tableau selon les règles de la perspective, du modelé et de la couleur locale. Crayon ou pinceau en main, le peintre cherche la justesse de la couleur peinte, aussi proche que possible de la couleur dépeinte, « il faudra prendre une feuille de l'arbre qu'on veut représenter, dit Léonard de Vinci, et faire ses mélanges d'après cet échantillon ». Vision en tout ou rien que l'objet « tableau » favorise en fixant les identités dans leurs oppositions, le tableau et la salle, le passé et le présent, la forme et le fond. On peut également dire « tableau » pour une conception de la peinture, de la vision et de la pensée. Vu et su s'y confondent.

Dans l'art du portrait plus rien du sens ne s'égare, présent dans l'expression du visage, affleurant dans l'œil où, dans un éclat, il traverse les matières. Hegel, à propos des tableaux de Raphaël, dira du corps de ses madones qu'il est devenu visage et plus que visage, œil, regard : « L'art transforme toute figure en tout point de la surface visible en un œil qui est le signe de l'âme et qui porte l'esprit à la manifestation phénoménale. » Même s'il ne s'agit encore que d'une étape dans la venue de l'universel, encore enlisé dans des matières, des couleurs et des formes, « intérieur pur » et « extérieur pur » se mettent à coïncider.

*
* *

Bergotte va à la rencontre du petit mur jaune. Le jaune n'est pas d'un côté et le désir du peintre qui l'a porté au jour, ou celui du spectateur qui le découvre, de l'autre. Le sens s'offre comme un chemin, une flèche qui ne détermine l'expérience de tel ou tel espace que si pour la reconnaître, j'emprunte le chemin qu'elle fraie. Pourtant les mots dans lesquels Proust la décrit ou ceux par lesquels je la commente renvoient l'expérience au passé de la description et inévitablement m'en séparent.

Une nouvelle relation au jaune s'est offerte avec le signe et son identité, abstraction faite de sa diffusion comme couleur, façonnée par un peintre dans un tableau qui ins-

taure le lieu où je le rencontre – je dois nécessairement le rejoindre quelque part pour le voir, traversant des obstacles, des difficultés plus ou moins bénignes, fatales pour Bergotte.

*
* *

Jaune singulier et pourtant toujours tourné vers d'autres yeux par l'œil et la main qui l'ont façonné (le peignant plus de vingt fois peut-être, ajoutant, retranchant, mais enfin « ça y est »). Au croisement exact des mille liens, où il parlera juste. Dans ce tableau et pas dans un autre. Différent de tous les jaunes que je sais. Une couleur à la voix particulière où entrent des caractéristiques singulières que je pourrais essayer de décrire, qui s'adressent à moi depuis ce lieu inéchangeable (ce tableau et pas un nuancier ou un mur peint), qu'aucune signification n'épuise. Une voix que le texte de Marcel Proust m'aide à discerner et à respecter, qui vient à sa place dans son œuvre, après plusieurs tentatives qui n'auront pas été jugées suffisantes pour décrire la relation la plus juste avec la musique ou la peinture, saisies d'abord comme « essences charnelles », sens incarné, tandis que, dans ce nouvel épisode, le tableau ne peut plus être échangé contre rien d'autre. Il n'y a peut-être rien d'autre, rien à mettre sur l'autre plateau de la balance, sinon la vie elle-même.

*
* *

Jaune « intime », tel que je ne peux plus le détacher de moi et le déposer dans un mot. Il flotte différent du mur représenté, de l'image. Ce n'est plus un tableau mais une rencontre que je pourrais faire à mon tour, une intensité où mon corps s'expose. « Jaune », c'est mal dire, c'est dit, c'est fini. Cette effervescence perpétuelle où tout entier je m'exalte, où j'habite. Pas plus Vermeer ne le savait avant de le peindre (il a dû souvent recommencer), pas davantage ne m'invite-t-il à savoir, à connaître ce qu'il a peint. Tout au plus pourrait-on dire qu'il porte la sensation à l'extrême de son intensité et de sa richesse, qu'il ramène à son abîme le sentir, la plus simple, la plus humble des activités que notre tradition de pensée le plus souvent mutile.

Un peintre a travaillé de longs mois sur une toile qu'il n'a jamais vraiment faite, jamais complètement possédée, toujours opaque, offrant une réponse qu'elle réserve. Tendue, car c'est ainsi seulement, quand elle se dresse selon soi, qu'elle devient source, qu'elle parle. Venue d'un autre versant de la peinture et pas uniquement soumise aux volontés et au savoir-faire du peintre. Achevée, signifiant alors tout autre chose que « le fini des imbéciles » (Cézanne), c'est-à-dire l'achèvement du peint dans le dépeint, figure pour figure, détail pour détail. Mais libérée de l'emprise du peintre et des significations reçues. Faite sans être un produit, appelant désormais de sa voix unique, rigoureusement accordée à elle-même. Comme par exemple cet autre jaune, senti, entendu par Rothko, dans le tableau, « jaune, orangé, rouge sur orangé » de 1954¹, qui l'a guidé tout au long de son travail jusqu'à la proportion exacte de cette quantité de rouge et de cette marge

1. Mark Rothko, Abrams édit. *A retrospective*. Planche n° 110.

d'orangé, dont il se détache sans se séparer dans un ajustement qui lui confère sa vibration juste, l'éclat au millimètre près de sa cohérence.

*
* *

Ce n'est pas un « tableau » pour ausculter le réel et le connaître, qui travaillerait au morcellement en objets du visible en les enfermant sans *sa* clôture et dans *leur* clôture, – une illusion pour reconduire au plein, un tout fermé sur soi où le regard pourrait exercer sa maîtrise –, l'entomologie du visible, comme, hier encore, dans les écoles, l'apprentissage de la peinture incluait la connaissance de ce qui est dessous. Non seulement l'anatomie mais l'écorché.

Rien *en face* de moi, rien de saisissable à part soi. Des limites pour inventer l'invérifiable, ce qui n'aura plus d'identité pour soi, l'ouverture de la sensation où je tombe. Pour qu'ait lieu, sur ce mur, ce qui n'est pas comme ce mur. Présent et absent au même point, l'« infini » peut-être, au sens que Leopardi donnait à ce mot dans son poème (percevoir sans le voir, l'autre côté de la haie et sentir l'immense, l'abîme au sein même du visible) : « L'invisible est là sans être objet, c'est la transcendance sans masque ontique. Et les "visibles" eux-mêmes, en fin de compte, ne sont que centrés sur un noyau d'absence eux aussi !. »

*
* *

D'un tableau à l'autre de la série des « Tournesols », la « haute note jaune » porteuse dans la lettre de Van Gogh à son frère de trop de savoir, de trop d'intentions se réinvente loin des mots. Jaune encore mais autrement. Cette diversité échappe au langage qui ne risque qu'un mot. Jaune extérieur au savoir (où s'avive ce « sens du manque » dont parlait H. Michaux, qui agrandit le monde), toujours à distance de soi, jamais égal à lui-même dans la différence et la relation. Sur le tableau tout est simultanément à condition que rien ne soit sur le même plan. Tout parle ensemble, mais pas à l'unisson. Haut, bas, droite et gauche ne sont pas superposables. Sens ou chemin. L'œil retrouve l'infini qu'il portait en lui. Ce n'est pas un tableau, un morceau de mur, une « surface plane », identique à soi, identique au mur. La peinture se détache dans un mouvement où le jaune diffère de soi, s'imprègne de lointain.

*
* *

Préoccupés du corps objet, du corps qu'ils ne sont pas, les peintres se sont détachés du corps au présent, du corps qu'ils sont, corps qui ne se représente pas mais s'éveille, que chaque peinture doit arracher à sa léthargie, corps toujours plus actif. Avec les Tintoret de l'école de Saint-Roch par exemple, je reste médusé par le tour de force, la stupéfiante chorégraphie des corps en mouvement. Pirouettes, vols dans un espace imagi-

1. Merleau-Ponty, *Le visible et l'invisible*.

naire qui, sans doute, ressemble quelque peu à cet espace-ci mais échoue à me ravir complètement aux positions inconfortables qu'entraîne sa contemplation. Peut-être pourrais-je tout de même oublier un instant que je suis prisonnier de cette salle, le cou plié, l'œil au plafond ? Toujours est-il que le tumulte soulevé par ces anges surgis du ciel dans un froissement d'ailes et de robes déployées se fige très tôt dans le passé de leur image, exclusive de toute espèce de rencontre, tandis que, expérience contre expérience, quelques kilomètres plus loin, les parcimonieuses peintures de Morandi, bouteilles peintes ou boîtes anodines, réveillent les pouvoirs de mon corps, posées non plus dans une scène mais sur ce gisement d'élans (le corps non proféré, entrelacs de gestes, corps au bord du corps, comme la voix dans ma tête est au bord de ma voix). J'éprouve une solidarité secrète avec ces formes peintes visitées par un fond proche de leur lumière, l'écart si subtil, si diversement modulé et rythmé d'un objet à l'autre. Veille aux limites, musique du fond, où les contours mal assurés réclament le secours de mes mains. Diderot, à propos de l'invention si juste de la coupole de Saint-Pierre par Michel-Ange, imagine que sa beauté (mais aussi sa solidité architectonique) résultent (en dehors de toute étude de physique des matériaux ou de géométrie) de ce savoir acquis dans l'enfance, éprouvé dans le corps à corps des luttes dans la cour de récréation, au point du plus juste équilibre, du maximum de résistance, dans l'arrondi du geste, dans un savoir inobjektivable où l'invention de l'art s'alimente et que sa contemplation réactive.

*
* *

Sous les demandes d'interprétation (que le récit de Proust diffère) pointe le sempiternel désir d'en finir avec la peinture. Refermer la sensation. Fixer la représentation, la définir par le commentaire pour ne plus en être, ne plus s'exposer, écarter une bonne fois le retour de la petite phrase de la sonate, l'inévitable surprise. Pour cela il devrait suffire de l'assujettir à sa ressemblance, de découvrir un pivot, une métaphore. Elle pourrait valoir, par exemple, pour l'essence de l'amour et, le sachant, il serait possible de l'écarter, de ne plus s'exposer à sa durée.

Encore, si la question tombe sur moi, privé de parole par la surprise ou l'émotion, spontanément mes mains se ferment ou se tendent, la peinture dans son souvenir traverse encore mon corps, comme elle attendait Bergotte.

*
* *

A la recherche du neutre, du point zéro de la signification, Mondrian conclut à l'impossibilité d'extirper du tableau ses significations muettes, déjà en chemin vers le corps voyant du peintre dès le premier coup d'œil jeté sur le panneau encore vierge. Ses proportions parlent déjà. « Tragique », dira Mondrian dans son langage, si le panneau se présente plus haut que large. L'être orienté du corps précède toujours, rend définitivement impossible la vision neutre. Je suis toujours fixé à une étape de la vie accueillant dans un geste le rectangle dressé. Lignes et couleurs trouveront leur sens par modification et infléchissement de ce préalable. Carrés, rectangles, toiles à peindre qui ne sont pas des objets posés hors du peintre et qu'il s'agirait de traverser (milieu neutre et arbitraire pour rejoindre une illusion), mais une phrase commencée, une éthique, un voir selon.

*
* *

Quelque chose persiste d'inassimilable, quelque chose en plus, quelque chose en moins, un mur jaune dans un tableau de Vermeer, qu'il faut supposer peint et repeint plus de vingt fois avec tant d'amour. Sans le moindre désir de la part du peintre (et du spectateur ensuite) de l'échanger contre quoi que ce soit. Pour qu'il soit là seulement. Si j'apprends à le voir, en le laissant reposer en lui-même, ce mur jaune, peint par Vermeer, restera là aussi pour moi qui le regarde, non pas dans un espace assignable, mais en moi aussi bien. Bergotte, qui connaissait le tableau, ne l'avait pourtant pas vu, lui et son mur jaune. Il le savait sans le voir, sans se perdre en lui – tel qu'il est, illocalisable dans une galerie ou contre un mur. En lui et pourtant toujours dehors puisqu'il faudra le voir, revenir le voir encore. Peint vingt fois pour qu'il soit là sans y être, toujours susceptible d'émigrer dans la vision d'un éventuel spectateur, encore vibrant du désir du peintre (qui a mesuré lui aussi sa vie à ce mur), peint vingt fois ou plus (pure hypothèse, mais quelle est la bonne mesure ?), pour qu'il reste à la fois dedans et dehors, pour rien, sans compensation possible. En effet, Proust le souligne, il s'agit d'un peintre athée. Il n'attend rien en échange de ce qu'il peint, tous ses soins vont à ce mur, pour que ce qui est dedans soit aussi dehors. De sorte qu'il me faut moi aussi aller le voir. Savoir qu'il existe ne me suffirait pas, ni même d'en conserver la mémoire. Il faut avant tout que je l'éprouve en moi, que je m'éprouve en lui : lui selon moi, moi selon lui.

*
* *

« Je peins de très grandes peintures », dit Rothko. « Je me rends compte que la fonction des très grandes peintures est de peindre des choses extrêmement grandiloquentes et pompeuses. La raison pour laquelle je peins ainsi cependant – et je crois que ceci vaut aussi pour d'autres peintres que je connais –, c'est précisément que je souhaite être très intime et très humain. Peindre une petite peinture, c'est se placer en dehors de son espace, observer l'expérience comme dans une vue panoramique ou avec une optique réductrice... Quand vous peignez une grande peinture vous vous tenez en elle. Ce n'est plus quelque chose dont vous disposez¹. »

Le tableau en face est aussi en moi, je ne le traverse pas pour rejoindre un ailleurs imaginaire, une autre scène. Il me visite, je me saisis en lui. Rien n'est en dehors du mouvement par lequel mon œil s'anime, compare, suscite, porteur et fondateur de la relation.

1. Rothko, *A retrospective*, p. 62 (je traduis).