

Christophe Carraud

Esthétique et réalité : l'utopie et l'image

« Verbe pour la révélation : "réussit". »
Peter Handke, *Printemps de verbes*.

« Je parlais posément, avec la facilité soudaine, un peu triste, qu'on éprouve lorsque ce n'est pas des au-delà indistincts que l'on parle, mais de ce que précisément on s'efforçait de dénier, de dépasser et qui persiste en dépit de nos aspirations et de nos espérances, tout simple, évident et tenace — la réalité. »

Pierre Bergounioux, *La bête faramineuse*.

La persistance de la réalité : rien en effet qui soit plus « simple, évident et tenace », et rien qui demeure plus obstinément une donnée indépassable. Nul statisme en cela : quelque chose demeure, sans doute, quelque chose massif et dense, ou bien hésitant et chétif, toujours *présent*, mais soumis au temps et à tous les mouvements de la permanence ; qui met à changer, comme la forme des villes, une curieuse insistance, et revient au même après toutes les métamorphoses : et cela inlassablement, devant et derrière soi, dans l'identité sans issue de l'effectivité. La réalité échappe à la forme de sa permanence ; le temps lui apporte d'autres configurations, et les remuements qu'il détermine ne sont pas moins réalité que le sol toujours intact où ils se produisent. Immuable mouvance, qui trouble la persistance et demeure transformation : l'accident y est substance, et le temps s'y déverse, mais compulsivement, arrimant à l'identité sans figure et sans saisie le flou des rêves et le prestige des hypothèses pour leur donner son corps. « Dénier », « dépasser » cette réalité ne se fait qu'illusoirement ; « au-delà » reste très « indistinct », on peut en parler, ou tout simplement on peut parler, se mettre à construire des objets ou des phrases qui n'augmenteront ni ne diminueront la masse du réel — c'est en vain qu'on prétend au dépassement, pour forger sans matière le rêve inconsistant de l'intelligible ou de l'esprit. Pourquoi vouloir dépasser ce qui est ? La réalité s'en charge, en déployant cette prodigalité cynique qui ne fait don qu'à elle-même.

Ce n'est pas seulement réminiscence de Lucrèce, qui affirme l'éternité de la matière et le retour inlassable de la forme vers elle (« La matière demeure, et la forme se perd », reprend Ronsard). Qu'elle demeure ou s'écoule, la réalité revient à la réalité ; qu'une forme nouvelle fasse miroiter les apparences, qu'un tableau s'ébauche et fasse voir ce qui n'existait pas avant lui, ce qui du moins n'existait pas *ainsi*, voici la réalité qui les attire à elle, aspire leurs espérances et les assigne à leur fin. L'imagination, elle aussi, finit par s'éteindre, et les issues qu'elle semble ménager dans la réalité n'ont qu'une nature modale, et pour ainsi dire suspensive. Quant à l'action, qu'elle fasse l'épreuve du réel et s'inscrive en lui pour y porter la marque d'une volonté, d'un projet ou d'un sens, c'est tout ce qu'elle

désire — et c'est peu. Nous ne *sortons* pas, et sur une telle évidence s'accorderaient aussi bien Platon que Novalis, Rimbaud que Sophocle, et l'épuisante théorie des figures politiques. Nul besoin donc d'imaginer des « au-delà indistincts », auxquels s'opposerait la réalité avec un humour cruel et vigilant ; si les projecteurs d'un théâtre imaginaire se sont éteints, c'est que la lumière qu'ils dispensaient ne valait pas grand-chose, et qu'elle pâlit jusqu'à l'effacement devant une lumière plus réelle qui n'a rien d'intelligible. La réalité l'emporte, car elle a plus de prestiges : assurément plus indistincte que l'au-delà, foisonnante, créée informe et ordonnée, évidente et secrète — et tour à tour prodigue et avare comme sont la présence et la perte. A la réalité, qui ne met pas fin à l'espoir, car c'est d'elle qu'il se nourrit et vers elle qu'il se porte, on fait toujours retour. Ce que cet espoir vise en elle, il le découvre au prix d'un déchiffrement qui la menace d'une fin à laquelle rien ne la prépare ; l'au-delà est plus distinct que le monde qui peut-être n'y mène pas, et il est plus patient parce que le temps ne l'atteint pas. Dans ce qui n'a pas de figure et ne se confond avec aucun visage, on ne se perd jamais. La vastitude, l'unité, l'éternité ne sont pas un lieu pour l'errance, car elles sont détachées des choses que je reconnais. De cela, les utopies ne gardent que l'isolement et la perfection désolée. Elles sauvent la réalité de la vie qui s'y trouve, et la font s'agripper à la clarté dont elles rêvent, qu'elles mesurent et dispensent sans hasard désormais :

« Là, tout n'est qu'ordre et beauté,

Luxe, calme et volupté. »

Mais cela ne suffit pas.

L'espoir sans forme

Précisez, dira-t-on. Il est vrai que les utopies sont de natures et de formes très diverses¹, même si l'on peut croire qu'existe une « fonction utopique » — mais si vague qu'on risque de la confondre avec l'imagination crépusculaire d'un monde meilleur, ou les propositions revanchardes d'un désir inassouvi : en quoi les véritables socialismes plastiques avaient sans doute raison de reprocher à de telles tendances de ne pas vouloir se coller avec la réalité et de fuir dans les constructions idéales. C'était pourtant confondre l'utopie avec certaines des formes littéraires qu'elle a prises, sans discerner en elle le travail critique ou heuristique auquel elle savait parfois se livrer — ou bien considérer que l'élaboration toute concrète du monde futur réclamait que l'on renonçât sans plus tarder à de tels détours, à ces divertissements de moralistes ou d'esthètes. Réaliser une utopie implique en effet que l'on renonce à en rêver ; on revient d'un rêve, mais on va vers l'utopie — paradoxe que des formes politiques ont arraché à l'imagination. D'autres, comme Ernst Bloch, plus sensibles malgré leur marxisme marginal à la puissance imaginative de l'utopie, lui prêtent un aspect tentaculaire, omniprésent, et nécessaire à l'habitation humaine de la nature et du temps². Il faut chercher au fond de l'espoir ce qui façonne le présent, et en rapporter la forme inconstructible qui demeure pourtant, et peut-être sans fin, à réaliser. Travail incessant, surgi d'un là-bas toujours remis, que l'on veut croire que rapprochent les actes, puisqu'ils se tirent de lui. Plus tard peut-être, la coïncidence, épinglée sur le veston du der-

nier travailleur comme une médaille du mérite par la réalité enfin conquise — et dans l'intervalle l'attente, et la lésine du temps, qui rappellent seulement le « là-bas » inassouvi³. L'espoir, où que l'on soit, tient le premier rôle : force fondamentale, chez Bloch, parce qu'elle ne se figure pas, mais que c'est par elle, soucieuse de rester vive et intacte, que quelque chose prend corps. Elle œuvre sans rêve : la réalité s'éveille par nous à la forme qu'elle ne modifiera plus. C'est bien ce mouvement que détermine « l'esprit de l'utopie », et cette progressive apparition de la réalité sans plus d'inconstance, remplie d'elle-même et qui nous traverse. Rien de ces possibles, latents mais déjà là, qui attendaient leur accomplissement. La réalité n'est pas incomplète ; elle est seulement inférieure à l'espoir. Elle aboutit en lui, comme en la seule réalité.

La forme de l'espoir

Les utopies sont tristes, comme tous les constructivismes⁴. Leur danger, maintes fois souligné, provient de leurs figures trop nettes. Sans doute leur nature admet-elle la fiction du nombre pour mieux dénoncer les manquements actuels, et leur rigueur a-t-elle l'efficacité d'un amendement ; sans doute aussi enjolivent-elles la forme austère de leurs espoirs des fantaisies qui leur donnent, en attendant, une consistance plus assurée parce qu'elle est plus facilement imaginable (tant il est difficile de faire taire le bruit du sensible, du tout proche, qui se répercute dans le lointain). Les détails arbitraires y foisonnent souvent, les éléments les plus incongrus jouent avec les aspects d'une liberté toute nouvelle — ils ne présentent que l'envers du déjà connu, pour qu'il serve d'écrin à la rigueur fraîchement lavée du système qu'il faut décrire. La fantaisie veut y être native⁵, mais elle ne traduit que des obsessions : ou bien celle de la pesanteur qui accable la réalité que l'on entend quitter, ou bien celle d'une *géométrie* à observer. Ici, il s'en faut seulement du placement de l'accent pour que l'utopie bascule dans son contraire : que les détails prennent le pas sur la visée d'ensemble, qu'ils se mettent à exister pour eux-mêmes, dans un ballet parodique ou tout simplement gratuit, c'en est fait du sérieux de l'utopie⁶, et l'objet qu'on nous présente, de quelque matière qu'il soit, a la nature rassurante des comédies, critiques sans doute, mais heureuses, celle plus troublante des dénonciations par l'absurde, ou celle encore, remplie d'égarements et d'impasses, des fictions angoissées⁷. Il reste que l'utopie, pour demeurer telle — et c'est là son danger —, exige de prendre corps, et de convertir le réel aux formes qu'elle invente. Il lui faut *exister* : sortir enfin de son cocon d'hypothèses, et au contact d'un air véritable tâcher de ne pas s'évanouir comme la décevante virtualité de l'ailleurs. Les mondes d'invention doivent mettre beaucoup de brutalité à cesser d'être imaginaires. C'est comme si, entre les libres assemblages de l'esprit et les contraintes du réel, aucun moyen terme ne pouvait se glisser : parce que la liberté de l'imagination n'est que le nom avouable mais trompeur des exigences de la raison — une raison avare, qui transforme l'espoir et la force de l'avenir en des plans sans au-delà, en des avenues sous la pleine lumière — une geôle où se tient, tout entière désormais, la réalité⁸. En même temps qu'elles servent à faire porter sur le réel le pressentiment d'une altérité, les utopies travaillent à sa réalisation : faire d'un ailleurs non la figuration (qui supposerait encore l'écart,

les hasards et la vie), mais la *simulation* de la perfection, c'est toujours vouloir *soumettre* la réalité — car cette perfection n'est que par défaut, distillat d'une raison qui a besoin d'acteurs et de manœuvres pour veiller à l'épuration. C'est en cela que les utopies sont nécessairement, et exclusivement, politiques — ce qu'elles doivent moins à leur projet de société idéale qu'à la nature de leur formalisation : ici, le thème qu'elles se proposent ne se distingue pas du traitement qu'il reçoit ; mais le seul critère de validité demeure la réalité qu'elles voulaient transfigurer, sorte d'utopie en retour, qui affirme les droits d'un lieu véritable. L'utopie errante, les planètes de l'idéalité, pour ne pas perdre la seule fonction qui les rende acceptables, c'est-à-dire celle qui les relie efficacement à ce que l'on vit, doivent traiter avec le réel et aborder aux rivages d'où elles s'étaient d'abord détachées. Il ne saurait y avoir d'utopie inutile, suspendue dans sa propre contemplation, aux plus lointains confins du jeu et de l'imagination. L'adieu qu'elles signifiaient à l'état actuel de la réalité porte secrètement en lui le goût d'un retour terrible, sorte de parousie formelle à laquelle plier ce qui est. L'utopie prétend donner forme à l'accomplissement, elle réquisitionne l'espoir et l'enregistre pour le temps de sa propre révélation — elle n'admet la réalité qu'à la condition d'être répressive.

Voici le réel amputé de la vie informe ; voici surtout la forme d'une raison appauvrie⁹. Que vous manque-t-il, sous sa haute surveillance ? — seulement de pouvoir affirmer que je ne suis pas la somme de mes désirs ; — de pouvoir être *réellement*, dans la condition qui me fait, et sans cette liberté conditionnelle que fabrique ce que je sais ; — de pouvoir croire que la faute et le temps ne sont pas de l'ordre de l'erreur. Dans l'utopie, écrit Ernst Bloch, et singulièrement dans celle de More¹⁰, « le nulle-part est pensé, sous forme de postulat, en tant que le quelque-part où les hommes se trouvent réellement »¹¹ : c'est sans doute caricaturer la nature de l'incarnation, c'est rappeler la dimension critique de l'utopie, mais c'est surtout souligner la menace aveugle que ce nulle-part, de plus haute teneur, fait peser sur le pays que j'habite et sur ce que je suis. C'est bien ici que je me trouve, et l'espoir travaillant les corps n'a rien d'une chimère qui les précipite sur l'idéalité. En un tout autre sens, il faut partir de la réalité, et reprendre au commencement : non pas aux figures dépassées de l'Éden, mais ici même.

L'attente et l'image

Ce sont des passages, des états et de brusques changements, d'autres états, des mots d'un instant, ou encore le jour, la nuit, ce qu'on voudra — et cela non plus ne suffit pas. D'elle-même, que demande la réalité ? A-t-elle une voix, qui appellerait une issue vers encore plus réel, ou parmi les bruits et les hasards, les apparences étreignant le vrai dans la mêlée des corps, est-ce moi seul que j'entends, et ici et là toujours le même écho ? Mais le doute n'est pas une posture psychologique ; d'abord il habite les choses pour les arracher à la condamnation de l'identité et au repliement du même, qui sont la véritable figure de la mort. Vers une telle identité l'utopie nous achemine, il s'en faut d'un bras de mer à traverser, d'un voyage sans retour et sans passé, d'un voyage sans images — les yeux rivés sur la terre proche, fascinante, achevée : et non le repos du port, mais celui de la mort ;

bientôt je coïnciderai avec ce que je sais, bientôt je disparaîtrai. Si les utopies n'ont pas de pensée de la mort, c'est qu'elles sont la mort grimée, et l'éternité décomposée ; si elles ont la figure d'une prison ou d'une île avec alentour la noyade et le temps, et au loin le brouhaha de ceux qui ne *savent* pas, c'est, comme dit Montaigne, qu'il n'y a pas de liberté sans préméditation de la mort ¹². Elles trahissent le réel, parce qu'elles le travestissent.

Et nous voyons ceci : le réel costumé, se débattant dans l'engoncement des dimanches — mais aussi l'ailleurs défiguré ¹³. L'utopie manque au réel comme elle manque à son image, et comme elle manque à ce qui doit se figurer ; île des demi-mesures et des ambitions bornées, indigentes et par défaut. Avec une souveraineté pourtant qui s'étend à tous les corps et à tous les sujets, ceux qui ont un nom et ceux qui pour moi n'en ont pas, existent le pressentiment du lointain comme la certitude du proche, et la patience de l'ailleurs qui travaille de sa présence l'immédiateté la plus obtuse. De cela, nous avons besoin, il suffit d'en faire l'expérience commune et simple ; quelle forme ne la trahira pas, et laquelle lui donnera d'être au cœur du réel ? Ce ne saurait être la supposition de l'envers, qui reconstruit au-delà de l'horizon, et avec une application plus grande, la prison d'où l'on rêvait de s'évader. Dans ce goût d'autre chose, ou du moins d'un « autrement », n'y a-t-il que la vaine appréhension d'un mal secret qui rongerait le réel ? — la crainte que la vie suffoque par trop de beauté mais d'éparpillement des choses, et donc, rivée à elle, l'aspiration profonde qui nous maintienne un temps, jusqu'aux termes de hasard où tout se dissout ? Ou cela provient-il d'une santé au corps trop vaste pour être seulement le mien, qui porterait plus loin la fascination de l'impossible, peut-être déjà la présence dans la forme inconstructible, et ferait que pendant ce temps il y ait « vivre » ? L'utopie répond à l'inquiétude du temps beaucoup plus encore qu'à celle du lieu : elle appartient tout entière à la réalité. Sans doute modalise-t-elle les formes du temps pour qu'elles deviennent paysage. De la réalité pourtant elle n'est pas l'autre nom, elle n'est pas l'image, mais la puissance d'étrangeté. Cette étrangeté n'a pas de figure — elle n'en a pas qui ne soit d'abord celles que je connais, et cela jusqu'à leur accomplissement : non pas la lente déperdition de ce qui est là, sous mes mains, non pas le douloureux arrachement de la forme à la chair que j'aime, mais la même vie *poursuivie*, et crue parce qu'elle est la vie. Non le bannissement de l'ombre, mais le corps tel qu'il est, avec l'ombre où il apparaîtrait, et qui le fait. La forme véritable de l'utopie est sans forme. Et sans doute faut-il en maintenir l'idée, se faire sensible à sa présence et à la séparation patiente et infime, qu'elle signifie, de la réalité d'avec elle-même — ce que nous ne pouvons traduire que par la rêverie des lieux, par le temps complet précipité ou répandu dans le bleu d'une fresque, et par quelques espoirs accrochés à des riens, dans l'attente de l'image ¹⁴. Cette attente prend forme, c'est vrai, et nous appelons mosaïque, tableau, mélodie peut-être, cette forme-là. Mais elle ne prétend à rien d'autre qu'à être, ainsi figée mais disparaissant dans le regard, attente, pressentiment, et prochain désœuvrement ; elle ne convainc pas et n'assourdit pas le réel avec la figure qu'elle lui donne — et si son projet fut parfois celui-là, le temps l'a ruiné, et elle demeure parmi d'autres comme la promesse de leur fin commune. A ce qui est, la forme ne met pas fin, pas plus qu'elle n'en présente le reflet flatteur ou attristé. Elle existe autrement, légèrement séparée des choses, et revient à elles comme à la source de l'altérité pressentie : utopique sans doute,

mais avec plus de vérité, parce qu'elle exige pour être perçue que l'on ne croie pas quitter le monde réel, et parce que c'est en lui qu'œuvrent pour nous l'inquiétude et la délectation qu'elle provoque. Peut-être, entre l'idée du commencement et la certitude de la disparition, se contente-t-elle de croire possible une autre fin, qu'elle présente à sa manière, en voulant qu'elle soit en effet celle de la réalité et de son espoir. Mais c'est un monde médian, un monde *discret*¹⁵ — et, sans rien oublier des soucis du réel, comme le confident de l'incarnation.

Il est difficile de parler généralement des images, et de ne pas voir la fin à quoi l'on rêve pour elles, devant la diversité de leurs présences effectives, se craqueler comme une terre desséchée. Du moins leur multiplicité les sauve-t-elle du désir trop violent d'attirer la réalité vers l'image toujours singulière et toujours ultime. Ce n'est pas la réalité qui met fin à l'image : ce sont les autres images, qui dénoncent en celle qui les précède son insuffisance à être la réalité (puisqu'il importe de la dire, de l'exprimer, de la figurer ?), ou du moins à se porter vers elle. En sorte que nous ne pouvons y voir que le refuge momentané où loge, ici puis là, l'excès de la réalité sur elle-même. L'informe, ici, c'est la multiplicité des formes ; et quand demeure la réalité, c'est l'attente et le goût éperdu du sensible, face à l'urgence abstraite des constructions utopiques. Il n'y a pas de temps sans image ; les utopies, elles, n'ont pas d'artistes. Si l'art est long, comme le dit l'adage célèbre, ce n'est pas seulement qu'il est difficile, et que l'apprentissage, l'initiation peut-être, s'y trouvent une autre définition de la vie — mais c'est qu'il s'étire dans le temps du réel, qu'il tâche d'atteindre la disparition qu'il pressent et que dans l'attente il confie à l'état des choses. En sorte que l'idée de conservation est en un sens celle qui s'oppose le plus à la nature des images¹⁶. Faire corps avec le réel, là où l'utopie demandait au réel d'apparaître dans sa figure déchirante ; perdre cette royauté qui l'égalait aux rêves, ne pas jalousement la garder pour lui, mais la remonter transformée de la mer du temps, et endosser la réalité comme le seul vêtement et la seule protection.

L'état des formes

Du désir d'« autre chose », du pressentiment d'un *meilleur*, il y a donc ces truchements jusqu'au réel, aussi mouvants et aussi changeants que la réalité même. Ce que l'on pourrait appeler la fonction esthétique, et qui est plus que toute autre celle que nécessite l'incarnation, peut-elle dire sans trouble, d'image en image, dans l'anticipation de l'apparence, la vérité de l'utopie ? Il le faut, parce que seule cette fonction attache le lieu à son mal, et aggrave les figures que découvre chaque jour qui se lève du temps qui les tire du réel — puis les laisse inutiles, séparées des choses pour avoir trop désiré leur terme, épuisées, remplies d'ombres et de possibles enchevêtrés, dans l'état splendide et lugubre des corps cirés des saints que l'on voit sous les châsses, et à travers le temps flottant par la peau, comme le disait Gide des tableaux de Poussin et comme le figure si bien la dépouille de ce qui fut un visage et un corps dans le bleu sinistre et fatigué du *Jugement* de Michel-Ange. Les formes consentent à la réalité, elles passent par tous les états de l'incarnation, sans que personne puisse en décider le terme ; que l'on songe aux eaux-fortes de Rembrandt, à ses Calvaires, aux *Prisons* de Piranèse qui égarent les dimen-

sions, entassent les obstacles et multiplient les faux-fuyants pour que s'accroisse le vertige de l'issue, à quel état des gravures s'arrêter, à quel degré de noirceur de l'encre, quand l'acide a porté ses morsures qu'il eût fallu peut-être plus profondes ? Ce qui donne l'existence aux formes, une existence sans sujet qui affirme et sans voix pour héler le présent, juste un état apaisé un temps et que le temps remet en friche, cela ne ressemble pas à l'autarcie de la perfection ou du rêve, et pas davantage aux conserveries de l'utopie où patiente l'avenir tassé sur lui-même ; ce qui les fait vivre, c'est le passage et la disparition, c'est l'évidence de la réalité dont la puissance les mine, jusqu'à l'accomplissement. Pourtant cet accomplissement, elles ne figurent que lui, du Parnasse de Raphaël aux tavernes de Téniers, des escaliers célestes de l'Angelico aux bêtes, aux hommes et aux végétaux ivrognes de Jordaens. Il ne s'agit pas de prétendre que tout cela se ressemble, et l'on s'est étripé pour des différences bien moindres — puis l'histoire apprend, si elle apprend quelque chose, que les « visions du monde » se succèdent ou se chevauchent, en tout cas se combattent. Mais que ces « visions » dans la peinture organisent le monde d'une manière ou d'une autre, qu'elles le réfléchissent diversement, ou bien encore qu'elles lui refusent de se composer en une forme, bien sûr c'est essentiel, mais c'est aussi très partiel : à quelle figure la réalité va-t-elle finalement consentir, et à la ressemblance de quoi, le dernier jour, toute chose touchant toute autre dans la promiscuité divine, va-t-elle s'arrêter ? Ou faut-il se satisfaire que chacun ait œuvré, de quelle façon n'important plus, et qu'à tous indistinctement, peintres du Fayoum et graffitistes des catacombes, antiques de tous les siècles et pleinairistes du dernier, il soit solennellement remis la palette véritable où s'ordonnent d'elles-mêmes les couleurs du monde ? Ni peintres ni sculpteurs, ni caravagesques ni minimalistes, comme il y avait déjà ni Juifs ni Grecs : et dans ce bonheur nouveau, que certains qualifient d'utopique parce qu'ils n'osent pas y croire, la question des formes, avec toutes les interrogations préoccupantes, s'évanouira dans un silence pas même gêné. Mais nous n'en sommes pas là, et il serait vain d'imaginer ce qui accomplit l'image et lui donnant sa parfaite ressemblance la range dans les souvenirs, encore chers à quelques-uns, de l'humanité fautive. Peut-être se trouvera-t-il quelques peintres pour murmurer que c'était bien, *dans le temps* : les couleurs étaient plus vives, parce qu'elles allaient disparaître, et qu'au crépuscule les choses se gorgeant d'elles s'emparaient de la dernière lumière. Ils auront raison, car les formes n'envisagent que la fin, l'extrême fin, au moment où l'on ne les distingue plus parce qu'elles-mêmes ne se distinguent plus des choses, et que l'incertitude unit les corps dans l'hésitation parfaite qui n'a rien figé. La lumière de la peinture est celle du dernier rougeoiement des soirs, celle de l'utopie prétend à l'innocence éclatante de l'aurore ; ce qui les sépare, et qui fait que celle-ci est mensongère et l'autre pas, c'est le temps de l'incarnation qui accueille en lui les formes les plus diverses et les plus opposées, et, dans le chaos des hypothèses peintes, une belle gésine. Pourtant il faut croire que ces figures si différentes sont tour à tour pour nous qui ne saisissons les choses qu'une à une, mais toutes ensemble au su de la même fin poursuivie, de la même disparition, l'anticipation de ce qui va venir, la présence sourde du dernier jour vers lequel se précipite le temps — et qu'elles le sont *parce qu'elles* sont diverses et informulables : parce qu'elles sont la réalité même. Ni mieux, ni plus mal — à l'opposé de ce qu'affirmaient les catégories de la *Poétique*¹⁷ ; et si l'on peut se plaire à l'idée d'un mieux (car l'idée

d'un plus mal, mettons la caricature, a toujours en vue l'amendement, ou du moins le désespoir comme vertu), comme doit être par exemple le paysage peint (un paysage *feint*) par rapport au paysage « réel » dans les théories classiques de la peinture, c'est qu'il faut attirer jusqu'ici son ultime figure, lui donner d'être cet arbre, ce ruisseau, et même, à l'image de l'humanité entière, ce Midas altéré que n'apaise plus l'or de ses rêves. Tout ce qu'il y a de mieux, et Dieu même, soumis au temps.

« Une lumière perdue, et qui se confond par l'épaisseur de l'air ¹⁸ »

Ce qui rend certaines formes plus attachantes que d'autres, c'est la facilité, peut-être trompeuse, avec laquelle elles se glissent dans nos modes ordinaires de perception ; elles ne s'érigent pas en monuments très rares, mais prennent évidemment place et se diffusent parmi les choses. Ainsi par exemple des tableaux de natures mortes, ainsi des photographies ¹⁹. Qu'allons-nous voir en ces formes, qui ne soit d'abord réalité ? Rien ici ne se perd dans l'imagination, et même l'accumulation somptueuse des substances (des fleurs, des coupes remplies de vin, des fruits, et les « bêtes et bestioles » en tout genre de la création), qui semblent si souvent crouler sous le poids de leur décomposition prochaine, n'échappe pas à ce qui est — au point que l'on pourrait dire au contraire que cela y *demeure*, et bientôt s'y confond après les derniers soubresauts de l'effondrement. Ici, la splendeur est le signe de la mort, et la plénitude intime, devenue incertaine et troublante, fait craquer l'enveloppe des apparences ; on ne sait si elle dévoile une fin qui est l'inanité même, ou ce fonds noir de l'espérance qui refuse d'apparaître. Les choses *cèdent* ; la réalité a enfin son poids, parce qu'elle va cesser d'avoir une forme. « Comme une femme lubrique », elle s'ouvre à de grouillants espoirs. L'inverse d'un rêve de profusion : l'accumulation se résout en écoulement, la chair en liquéfaction, et la présence devient une maladie mortelle. Jamais exigence de salut ne s'est faite tout ensemble plus belle, plus pressante et plus obscène ; les objets se transmettent par contact, avec leur éclat voluptueux, les atteintes de la disparition, et la voilà par contagion qui se répand tout autour de nous. C'est pourquoi le mouvement se fige, les papillons s'arrêtent dans leur dernière brillance, mais occupés à l'ordinaire quand le temps de la peinture survient comme un voleur, et ne leur accorde plus que d'être symboles de l'éphémère : contre la chair vivante, un sens — contre l'égarement du sensible, une leçon. Mais ce n'est pas cela, pourtant, que la nature morte nous montre. Sans doute, comme le rappelle Ernst Bloch ²⁰, « aucune soie n'est plus douce au toucher ni plus brillante que celle peinte avec talent, aucun acier n'est plus viril ni plus scintillant que celui qui est travaillé par le bleu » ; tout nous indique une intensité singulière, que les « vanités » font imminente, les libertins, plaisir. Mais cette intensité est insuffisante, et elle n'est pas seule valeur ; elle ne saurait se confondre, d'ailleurs, avec le *rendu* ²¹, encore que l'on puisse voir en lui, par l'équivalence exquise qu'il se propose d'établir avec la réalité, une des modalités les plus subtiles de la disparition — répondant, dans l'ordre de la qualité, à la menace qui pèse sur l'équilibre fragile des pyramides où s'assemblent les fruits les plus mûrs. Intensité qui ne s'obtient que par chimère, au prix de cette syntaxe, utopique en effet, et que le temps ruinera : le gris de l'acier « travaillé par le bleu ». Car c'est en un autre sens que l'image rend au monde ce qui lui appar-

tient : en montrant que les objets, comme chez Sánchez Cotán, n'existent vraiment que sur une éternité sans fond²². Posés sur le rebord d'une fenêtre — plutôt un cadre nu, froid et implacable comme la pierre, qui n'ouvre que sur une redoutable obscurité — ou bien suspendus par un filin, des légumes, des fruits, parfois déjà coupés et donc décrits avec une netteté brutale, des cailles ou des perdrix sur lesquelles tombe une ombre tout aussi tranchante, se tiennent, avec le mutisme et la tension de leur immobilité, à l'exacte frontière de ce que nous croyons savoir et de ce que nous ignorons : rien, pas le moindre souffle de vent, pas même cette « haleine de la profondeur » qui derrière eux menace sourdement les personnages du *Balcon* de Manet²³, ne vient déterminer l'éventuel mouvement de ces objets, et ils semblent demeurer dans une éternité sans lieu. Pourtant c'est bien notre espace qui s'échange avec le noir intense de l'au-delà, il s'en faut d'une peinture qu'ils ne communiquent — et c'est cette reconnaissance que le tableau appelle : une identité traversée par la disparition, appelée par elle, pour que se constitue la figure finale des choses, suspendues dans le calme d'un temps sauvé.

Dans une nature morte, l'essentiel ne cesse de disparaître, comme à proportion de la teneur de présence à laquelle accèdent les objets ; anticipation, peut-être, de leur figure finale, et appel de la fin. Si la nature morte, bien qu'il faille évidemment apporter à cette idée les nuances que ne manquent pas de déterminer les œuvres effectives, s'inscrit sur fond d'éternité, et à cette éternité demande, presque éperdument, d'apparaître à la surface des choses et de se glisser dans leur corps, ce n'est pas que la hante jusqu'à l'obsession l'imminence de la dissolution, ni qu'elle veuille opposer à la fugacité du monde l'illusoire pérennité d'un tableau ou l'impureté secret de l'âme et de sa méditation ; mais c'est qu'elle appelle une reconnaissance où se rencontrent ce qui est et ce qui sera — un « ce qui sera » à la fois déjà présent et informulable. Rencontre qui, pour ainsi dire, fait signe de part et d'autre du point où échoue le temps, et devient pour cette raison peinture : c'est cela, rien qu'un pichet sur une table, une pipe ou un livre, et la réalité même. Car c'est à elle que revient finalement le tableau où concourent le plus de symboles et le plus d'allégories, tout comme les choses les plus muettes de Chardin donnent l'issue avec la présence, et la vérité avec son poids. Au milieu d'autres causes, par exemple « sociologiques », c'est aussi ce qui explique que beaucoup de natures mortes, à la fin du XIX^e siècle et au début de celui-ci, soient des « natures mortes à l'atelier » : l'image finale, en effet, peut-être ne doit-elle montrer qu'un atelier — et se faire la figure du commencement. Cela demeure peinture, honnêteté de la peinture, et non pas utopie. Dans ce qui est sans doute son plus beau tableau, *Le déjeuner dans l'atelier* (Munich, Neue Pinakothek), Manet entrelace incomparemment ces différentes figures, il les fait se joindre, sans plus la déhiscence du temps, en ces corps vains peut-être mais comme étaient, comme seront les nôtres, et à ces figures il donne une puissance unique, définitive. Elles ne sauraient avoir d'autre issue qu'informulable, toute peinture vaine désormais pour avoir montré à quoi s'équivalent l'image et la réalité ; dans l'épars et le vide du présent, là même où jouent le sentiment de la plénitude des instants et celui de l'abandon tout proche, comme un perpétuel dimanche, où un chat sur un fauteuil fait sa toilette, où la fumée d'une cigarette est tout le ciel et tout l'horizon, nous ne portons l'éternité que comme machinalement s'accomplit un geste, nous l'endosserons peut-être, mais comme ce noir profond qui au premier plan vêt un garçon hagard²⁴.

Ni rêve, ni imaginaire, ni construction idéale, et ce que ces images suscitent, c'est bien la réalité — et non point encore telle qu'elle est, mais telle qu'elle sera, et visible, sourdement présente dans l'ici inchangé, avec la patience d'une sorte de sacrement. On admettra pour les images toutes les fonctions qu'on voudra, et tous les errements, tous les désirs : à condition de ne pas les y réduire, de ne pas les faire métamorphoses ; à condition de les voir comme l'exacte réalité, dans un temps sans prise. Car c'est leur multiplication qui signifie la réalité. Plus que tout autre, ou plus simplement, la photographie est investie pour nous d'une telle mission — sans doute parce qu'il lui est plus aisé de se multiplier : son apparente objectivité ne suffirait pas à elle seule à lui valoir ce privilège. Qu'elle permette d'établir l'inventaire des objets, le cadastre des lieux, qu'elle garde en son infime et fragile épaisseur le souvenir des visages, cela n'importe pas essentiellement ; — ni qu'elle désigne avec obstination ce « point », dont parlait Roland Barthes dans un beau texte²⁵, répétant pour on ne sait quel besoin de consolation ce « tel », ce « là », qu'elle arrache à l'écoulement du réel parce que du réel elle a saisi la substance ; — ni qu'elle tâche de recomposer, au moins par l'intensité et l'acuité de sa demande, ce « Paradis dispersé sur toute la terre » dont Novalis souhaitait qu'on réunît les traits épars. La photographie n'est pas nostalgique, ni ne figure l'acmé où se donnerait à saisir la réalité intensifiée²⁶. Sans doute sauve-t-elle les apparences (et l'on songe à la belle image qui vient à Benjamin lorsqu'il considère les photographies d'Atget, une image où le monde lui-même semble sombrer dans une mer polaire : « elles aspirent l'aura de la réalité comme un navire qui s'emplit d'eau²⁷ »), elle en sauve la saveur temporelle, mais c'est parce qu'elle restaure l'image plus qu'elle ne préserve le réel. Photographie après photographie, ce n'est pas une mosaïque qui s'achève, le tout recomposé, vaste, profond. On peut se plaire à croire qu'un jour, on ne sait en quel lieu, toutes ces images seront compatibles, composables, avec cette dernière pièce qui révélera la secrète splendeur de l'ensemble ; ou l'on peut rêver à la dimension utopique, mais en un tout autre sens, de la photographie, elle qui, avec plus d'*humilité*, de présence à la terre, reproduit des possibles qui ne furent que réels. De tout ce qu'elle montre, l'on peut dire au moins que cela a eu lieu. Mais elle le montre pour susciter ce qui va venir, non pour appeler des images heureuses ; non pour offrir au réel l'assomption ou la « représentation du présent²⁸ », ni pour nous donner le grain des choses et prolongeant le passé en étirer jusqu'ici la fausse éternité — mais pour arrimer à l'image du monde final celle de ce qui est ; elle compromet l'avenir dans ce réel qui s'est déversé en elle. Si elle s'arrête, si elle se fige, elle ne tend pas pour autant les pièges de l'utopie, qui doit demeurer imaginaire sous peine de brutaliser le temps ; elle est pour nous, sous le mode de l'image, mais aussi comme image présence et plénitude, la figure parfaite qui ne cesse pas. Par elle, la réalité se confondra avec l'image qu'elle a su donner d'elle-même — et ce sera le moment, comme le fait l'ange de l'Apocalypse, de replier les coins du ciel, et d'en rouler l'étendue sur elle-même. La photographie nous montre que l'utopie la plus féconde — celle qui indique que la réalité a la maladie de l'image, et que c'est pour cela qu'elle vit — est au plus près de ce qui existe déjà, et, dénonçant dans la réalité sa capacité à devenir image véritable, elle appelle l'accomplissement qui ne soit plus état, ni politique, ni esthétique, ou du moins cet état qui ne s'atteint qu'en suspens — mais passage.

L'Incarnation présente et supposée

La réalité ne coïncide pas avec sa forme parfaite, ou ne le fait qu'en image. Supposer une telle forme n'est pas se déprendre de l'état des choses, ni se détourner de leur présence. Peut-être ne faut-il pas songer au moment, au lieu où *convendraient* image et réalité, ni à la conformité de l'une et de l'autre, pour laisser les choses telles qu'elles sont, et, avec encore quelques espoirs désabusés, se satisfaire du temps qui passe — attendre l'étrangement du nôtre qui passe un peu plus vite mais un peu plus mal. Prétendre hisser la réalité jusqu'à la fixité de l'image, échafauder le plan du futur et en établir la maçonnerie avec une ardeur militante, cela ne mérite en effet qu'un haussement d'épaules. Croire que la forme de l'accomplissement sortira des rêves laborieux de l'humanité comme le lapin du chapeau d'un thaumaturge de foire, que comme lui nous la tiendrons par les oreilles, sage, un peu niaise, mais surtout surprise de se trouver là, cela relève de la farce la plus incongrue et la plus tragique²⁹. L'image est invivable, c'est pour cela qu'elle est vraie. Elle seule œuvre sans mensonge à une promesse que la réalité, pour être vraiment elle-même, devra tenir ; ni réduplication, ni témoignage, ni construction planifiée, mais ce que Mercanton, commentant un texte de Massignon, « Méditations d'un passant aux Bois sacrés d'Isé », appelle « le tiers-inclus »³⁰ : cela qui est à la fois infigurable et présent, appel et reflet, manque et accomplissement ; qui redresse l'image parce que la réalité s'y prend, et apaise le réel par l'image qu'elle lui donne. La forme parfaite n'est pas à construire, et pas davantage elle n'habite un autre monde ; mais elle est dans ce que nous saisissons dès maintenant, peu importe de dire cette pierre, ce visage parce qu'il fait nuit, cette voix, même si cela ne demeure plus devant nous que dans la morne fixité de l'image. Forme parfaite, déjà là — mais seulement parce que l'Incarnation nous est déjà donnée, et parce qu'en effet, d'une *façon* qui est pour nous si simple et si obscure, le « verbe pour la révélation » est : « réussit ».

Si la vérité de l'utopie s'accomplit dans l'esthétique, celle-ci à son tour n'a de sens que théologique³¹. Mais ce sont alors d'autres questions qui se posent, où s'entremettent à nouveau le réel et le temps.

NOTES

1. S'ajoute à cet aspect l'effet de flou que produit l'usage croissant et souvent arbitraire qui est fait du mot d'utopie ; toutes les activités qui n'ont pas de fin spécifiquement utilitaire y deviennent sans discernement « utopiques » — c'est que le mot offre les plus grandes commodités, et l'usage tend à effacer le sens de construction rigoureuse, rationnelle et nombrée qu'il pouvait avoir, au profit du désir indistinct et inconstructible qui motivait un tel projet ; il ne s'équivaut pas à « imaginaire », mais plutôt à « corps de l'imagination », avec ce

que le mot « corps » suppose à la fois de présence, de vie, de fragilité et de hasard — corps rêvé, aimé, enserré dans des formes. Important glissement de sens, dû sans doute au pressentiment du danger que portaient avec elles les utopies rationnelles et à l'apport désabusé des anti-utopies qui les dénoncent, et dont il faut percevoir l'éventuelle fécondité. Il ne serait pas étonnant que l'utopie eût une nature contradictoire, que l'histoire se fût chargée de diffracter en différents aspects, et qu'elle désignât, sans cesser d'être elle-même, les termes les plus oppo-

sés. Pour la clarification de son histoire littéraire, consulter l'ouvrage de Raymond Trousson, *Voyages aux pays de Nulle Part. Histoire littéraire de la pensée utopique*, Bruxelles, 1975.

2. Ernst Bloch, *Le Principe espérance*, I, p. 13 : « Le phénomène gigantesque de l'utopie dans le monde (...) » ; voir plus généralement les livres importants, malgré leur obédience un peu lassante, que sont *L'Esprit de l'utopie* (trad. fr. Gallimard, 1977) et *Le Principe espérance* (vol. I, trad. fr. Gallimard, 1976 ; vol. II, trad. fr. Gallimard, 1982 ; vol. III, trad. fr. Gallimard, 1991). Il va de soi que les lignes qui suivent ne prétendent rendre compte ni des recherches monumentales ni de la fécondité de ce dernier ouvrage.

3. Lénine parlait, avec moins de mélancolie, de « rêve vers l'avant » (cité par Bloch, *P.E.*, I, p. 12). Une utopie, en effet, que Freud n'avait pas prévue.

4. Tous les constructivismes sont sinistres, et le sont autant, pour prendre une valeur sûre, que l'activisme catholique. Ils nous rappellent, comme le faisait Charles Trénet avant de calmer dans les coulisses les battements de son cœur, qu'« y a d'la joie ». Puissent-ils avoir raison, évidemment ; mourir sur un air de guitare, rien de plus gai. Sans parler de l'architecture, celle par exemple des *Cités radieuses* de Le Corbusier — où chacun accède en fait aux mensurations du bonheur —, peinture et sculpture, au vingtième siècle, furent tentées par cette volonté de *construction*, lorsque des époques antérieures ne cherchaient que des *compositions* ; la différence est d'importance, et ses enjeux et ses effets sont considérables. Ce qui sauve le suprématisme de Malevich, c'est que les carrés qu'il peint ne sont pas rigoureux, et qu'ils ne prétendent pas à la forme qu'ils pressentent. En cela « inconstructibles », et assez proches de l'idée d'espoir chez Bloch (beaucoup plus proches en tout cas qu'ils ne le sont d'une quelconque « icône », comme on le prétend souvent). Notons par ailleurs que le constructivisme fut nécessairement plus sensible et plus violent en sculpture qu'en peinture.

5. On pourrait rappeler ici, moyennant la différence des domaines envisagés, le processus de la terreur que décrivait Paulhan, en 1941, dans *Les Fleurs de Tarbes* : « L'on appelle *Terreurs* ces passages, dans l'histoire des nations (qui succèdent souvent à quelque famine), où il semble soudain qu'il faille à la conduite de l'État, non pas l'astuce et la méthode, ni même la science et la technique — de tout cela l'on n'a plus que faire — mais bien plutôt une extrême pureté de l'âme, et la fraîcheur de l'innocence commune. » Qu'elles soient scientifiques, comme au XIX^e siècle, ou qu'elles cherchent la figure d'un bonheur à capturer dans les filets de la raison humaine, comme au XVIII^e, les utopies sont souvent sans passé, et elles accueillent d'autant plus mal la mémoire (sauf à titre de somme de connaissances *positives*) qu'elles entendent régler la vie avec plus de perfection.

6. On trouvera un bon exemple d'utopie volontairement exsangue chez Voltaire, aux dix-septième et dix-huitième chapitres de *Candide*.

7. Pensons aux bâtiments parfaits, désolés, inutiles et inhabités de Ledoux, à la végétation et aux arabesques envahissantes de Gaudi, aux fleurs trop belles des natures mortes hollandaises (qui mériteraient à cet égard une analyse attentive) ou aux paysages d'amoncellements infimes et d'aplats des primitifs modernes, à l'enfermement où s'accomplissent les circonvolutions littéraires de *L'autre côté (Die andere Seite)* de Kubin.

8. L'architecture utopique (réalisée ou sur plans) s'accomplit dans la construction de prisons, et l'on peut noter par ailleurs l'importance inquiétante que la littérature utopique accorde à celles-ci (consulter sur ce sujet les travaux importants de Michel Foucault, et particu-

lièrement *Surveiller et punir*, Gallimard) ; ce n'est pas seulement que la perfection planifiée admette encore les aléas de la conscience humaine, et qu'elle n'ait pas mis fin aux errements et aux fautes qu'elle rend seulement probables et statistiques : mais la prison est en effet son modèle, le carcan raisonnable incarcère mieux ce qu'il a réduit à des termes simples. Ainsi du prisonnier, que son crime, quel qu'il soit, simplifie à l'extrême : tout son être étant désormais *fonction* de son acte, psychologie et sociabilité peuvent se ramener à des problèmes d'espace et de circulation. Les utopies ne dilatent pas les dimensions de la finitude, bien au contraire ; toujours elles en affirment la rigueur, elles redressent ce qui était dévié. La fantaisie elle-même y devient une qualité superlative et sans ombre. Mais c'est alors que les spectres géométriques et médicaux les hantent, et que les déviances de la vie appellent, croit-on, la thérapie de la raison. Il est difficile de voir en cette raison-là le commencement de la sagesse.

9. Un tel appauvrissement ne saurait avoir de caractère prospectif ; en sorte que la volonté répressive de l'utopie semble provenir d'une identité, sinon régressive, du moins involutive.

10. Ce qui, d'ailleurs, pourrait être sujet à discussion. La citation de Bloch se lit dans *Le Principe espérance*, deuxième volume, p. 88.

11. On comprend que de l'utopie au sentiment de l'exil (qui suppose l'éclaircissement de notre condition bien plus qu'il n'autorise la fadeur des rêves ou le repli sur une subjectivité malheureuse) il n'y ait en effet qu'un pas, pour ainsi dire, et que ce passage s'accomplisse avec tant d'évidence chez nombre de poètes du XIX^e siècle, et chez Baudelaire notamment dans sa forme la plus riche. Hugo donne à la « fonction esthétique » un caractère qui toujours est politique — mais sans l'entrelacs tragique que l'on déchiffre chez Baudelaire ; dans le projet *scientif* de Hugo, utopie, idéal, image et poésie coexistent dans la pire et la plus consternante des confusions. Voir par exemple « Fonction du poète », dans *Les Rayons et les Ombres* :

« Le poète en des jours impies
Vient préparer des jours meilleurs.
Il est l'homme des utopies ! »

Contresens portés à leur point extrême dans le poème des *Contemplations* intitulé « Les Mages ».

12. Montaigne, *Essais*, I, 20, « Que philosophe c'est apprendre à mourir », éd. Villey p. 87, S. de Sacy p. 91.

13. Sur la porte de l'Enfer, chez Dante, on peut lire : « Lasciate ogni speranza, voi ch'entrate » (« Quittez toute espérance, vous qui entrez », *Enfer*, III, 9) ; avec l'utopie de la raison et sa morne perfection s'accomplit définitivement le renversement qu'imaginait Chamfort, même si c'était pour lui donner un autre sens, et l'on peut appliquer à ce type d'utopie ce qu'il dit du Paradis : « Je mettrais volontiers sur la porte du Paradis le vers que Dante a mis sur celle de l'Enfer. » Ici, l'utopie est du côté de l'ennui, le réel, du côté de l'acédie. Ce qu'illustre à sa façon un fort joli conte letton, cité par Muriel Bloch (*365 contes pour tous les âges*, Hatier, 1989 ; les pages correspondent aux jours : 24 avril), « Le hérisson » :

« (...) Le hérisson a ramassé son petit sou percé, verdi, mois. Il s'est dit : "Maintenant que me voilà si tellement riche, il me faut trouver un endroit où je vivrai en bonne compagnie." Il est parti, il a marché, il est arrivé au paradis. Le paradis, c'est vraiment bien. Il y a tout ce qu'il faut, on a tout ce qu'on veut et les gens semblent convenables. Le hérisson s'est installé, s'est mis à vivre là. Il est resté un bout de temps et encore un peu. Puis il a dit : "Voilà une bonne chose de faite. Là-dessus, je m'en vais. Bonsoir tout le monde et la compagnie." On lui a dit : "Comment ça, tu t'en vas ? Pourquoi tu t'en vas ? Tu n'es pas heureux ici, tu n'ennuies ?" "Je ne m'ennuie pas. Mais il est temps que je rentre dans la forêt. Dans

mon petit chez moi sous les racines." On lui a dit encore : "Mais voyons, c'est le paradis, ici ! On ne peut pas trouver mieux, nulle part." "Je sais, il a répondu. Seulement dans mon petit chez moi sous les racines je fais ce que je veux — si je veux, j'étends les pattes, si je veux, je me mets en boule. Tout comme je veux." "Et alors ? on lui a dit. Ici, tu peux en faire autant. C'est tout pareil !" Le hérissien a réfléchi. Il a dit : "C'est vrai, c'est tout pareil. Alors puisque c'est tout pareil, j'aime mieux mon petit chez moi sous les racines." Et il est parti. »

14. Le grand montagnard qu'était Gaston Rebuffat parlait d'« horizons gagnés », d'une façon qui n'avait rien d'hugolien. Il n'avait pas tort : ce que l'on voit se gagne toujours, et se découvre à nouveau, plus loin, plus vaste. Nous ne cessons pourtant d'y être.

15. La discrétion : peu importe, ici, le sens de « séparation » que le mot possède parfois — une séparation qui indique aussi bien ce tri des apparences auquel se livre la peinture, par exemple, que la volonté de faire retraite du réel, tout en restant sensible à ses bruits et à ses appels ; du moins ce sens, essentiel pour la constitution d'une esthétique, n'est-il pas celui qui s'oppose le plus aux prétentions de l'utopie. Car il en est un autre, le plus évident, le plus simple : ne pas hausser la voix, se tenir aux confins de l'inexistence pour qu'existent avec plus d'intensité les présences alentour. Être au second plan, pour que le premier, la réalité, soit pour ainsi dire plus capable de lui-même. Sans doute pouvons-nous penser à des formes tonitruantes qui ne témoignaient pas d'une telle humilité — et l'on s'apercevra qu'elles sont en effet utopiques et politiques tout ensemble. Mais il est fécond, aussi, de croire que la peinture *n'est pas* plus éminemment visible que les choses, qu'une mélodie qui s'élève *n'atteint pas* à la souveraine polyphonie du monde — et que c'est pour cette raison que ces formes en appellent à nous, et à l'idée d'une fin. Malgré ce que ce propos peut avoir de trop général, l'on sent bien par exemple que les modifications que l'art contemporain a apportées à la notion et à la matière de l'œuvre ne se comprennent pas sans cette volonté, parfois errante, de discrétion et même de disparition. Quoi de plus *discret* qu'un tableau de Klee ?

16. La vie des œuvres a peu de rapports avec les exigences de leur conservation. Là aussi, il est difficile de parler généralement, et il va de soi que la conservation d'une forme littéraire ou musicale n'est pas du même ordre que celle de la *matière* d'une œuvre plastique — et d'abord parce que l'on peut assez légitimement opposer à la conservation la fécondité imprévisible de la tradition. On transmet des objets quand on n'a rien d'autre à proposer : lorsque le fétichisme des formes en lesquelles on ne croit pas *jusqu'au bout* paraît la seule garantie acceptable à opposer à l'invasion de l'avenir. Qu'il faille prolonger désespérément ce que l'on nomme, à tort peut-être, la vie d'une œuvre, nul ne le met en doute, mais à condition de faire sa place à l'idée que le domaine esthétique ne se réduit pas à l'état actuel et quantifié de ses témoignages sensibles ; des peintures de Zeuxis, Philstrate ou Pliny nous donnent l'essentiel, c'est-à-dire l'évidence de leur disparition, comme aujourd'hui, trop brutalement, le font les artistes de l'éphémère. Le reste, qui est le grain d'une pierre, la lumière colorée des tableaux, n'indique que l'état mortel du présent : sans issue, comme n'importe quel corps. Les amants du patrimoine légèment leur manie entomologique : l'avenir est pour eux la puissance qui seule peut mettre fin à l'indifférenciation du présent. Forme vide à laquelle ils convoquent le passé, parce que leurs désirs sont tronqués de la force qui les fait disparaître. Ils ont raison par ce qu'ils n'avouent pas : tout doit être sauvé, pas seulement les formes de la culture qu'ils inventent par défaut, mais tous les corps, c'est-à-dire la réalité même. Mais à cela ils ne

donnent que l'espace d'un musée ; ils opposent aux couleurs du temps le gris des scénographies. Pourtant, leur seul travail devrait être d'accepter la disparition — un peu de cette terre que Poussin prenait dans ses mains, en disant : « Voici Rome antique. »

17. Aristote, *Poétique*, 1448a.

18. André Félien, *Entretiens sur les vies et sur les ouvrages des plus excellents peintres*, Quatrième Partie (VIII^e *Entretien*), Paris, Mabre-Cramoisy, 1685, p. 383.

19. Quelle est au juste la nature d'une telle conformité, il est difficile de le préciser ; on pourra dire qu'elle est seulement optique, que ce que nous voyons dans ce type d'images ressemble (parfois à s'y *méprendre*, il est vrai) à ce que nous voyons sans elles — et que cette restriction en indique aussitôt une autre, celle de l'historicité de notre regard : témoins les débats sur la photographie aux environs de 1850, où il n'apparaissait guère évident à la plupart que le monde qu'ils avaient l'habitude de voir fût *comme* une photographie. Même le trompe-l'œil a une histoire, et, fait plus troublant, il admet des formes très différentes ; c'est dire qu'on ne peut résoudre la question de la conformité par le postulat d'un *a priori* formel et objectif. Les choses se mettent *pour nous* à ressembler aux images des choses, et c'est à cette condition seulement qu'elles sont visibles. Qu'est-ce pourtant qu'une conformité qui admet toutes les formes (qui par exemple peut dire que le visage du Christ est davantage chez Guido Reni que chez Giotto, chez Arnulf Rainer que chez Cranach ?), et comment se débrouiller avec ce qui m'apparaît dans le temps assez décisif pour que l'image vive et s'imprègne de mon propre espoir ? Ainsi peut-on être amené à accorder à la nature morte et à la photographie un privilège qui n'a peut-être, *sub specie aeternitatis*, aucune valeur ; reste qu'il aura duré, et qu'il partage ce fait avec notre incarnation comme avec celle du Christ. C'est en cela aussi que l'esthétique est la vérité de l'utopie — de même que le type est vérité du modèle.

20. Ernst Bloch, *Le Principe espérance*, II, p. 419. L'auteur range cela sous la rubrique « la représentation du paysage du souhait » ; il va de soi que telle nature morte peut flatter telle ou telle valeur inégalement présente dans la réalité, et témoigne à ce titre de la fécondité de la « fonction utopique ». Mais c'est réduire la peinture à ne figurer que l'état de désir qu'elle fige, reflet idéalisé — du moins différencié — du réel que le réel ne travaille plus guère, et lui ôter sa propre capacité à figurer la fin qui l'excède. De même, lorsque Bloch parle des utopies architectoniques, il s'agit plutôt des modèles auxquels l'architecture obéit (ou qu'elle crée pour porter plus avant la forme de ses constructions), du cristal égyptien à la floraison gothique, et vers lesquels elle tend par le même mouvement. Mais on peut trouver que les arts en général ne sont pas « la mathésis d'un espace magique » — pas plus que l'utopie ne saurait être (Ex. 25, 9) « modèle de la demeure » ; en *formalisant* de tels espaces, ils tâchent seulement de les assigner à leur fin. En ce sens, une scène de genre hollandaise n'est pas l'expression utopique de valeurs déterminées, mais désigne à nouveau la forme non discernable vers laquelle tendent les valeurs qu'elle met en jeu. « Paysage du souhait » que montre un tableau, sans doute : mais il n'est pas utopique pour autant ; il se satisfait, dans un premier temps, d'offrir au regard les *isotopies* qui le mènent ensuite vers l'issue de la peinture.

21. Sur cette question du « rendu », voir Charles Du Bos, *Approximations*, Fayard, 1965, p. 325 : « Le rendu strict des objets — et j'entends par là, non point cette suggestion grâce à laquelle les artistes du rang le plus haut peut-être obtiennent que l'objet se recompose irrémédiablement dans la vision du lecteur, mais bien l'acte qui pose l'objet lui-même devant nous à la façon dont on le pose sur une table » ; notons que cette définition apparaît chez Du Bos dans un texte sur les Goncourt, qui

représentent assez bien pour lui l'effort des contorsions, des « trépidations » nerveuses se résolvant bientôt en une mort grimaçante et fardée; que le premier qui dans la littérature française s'y soit appliqué, Du Bos nous dit que c'est Gautier, et donc, assurément, le zéléteur de ce que l'on pourrait appeler l'utopie matérielle; qu'enfin le désir du « rendu » témoigne assez bien du mouvement tout à la fois de snobisme et de raréfaction que nombre d'utopies entretiennent avec le réel. Mot par ailleurs désagréable que celui de rendu : laborieuse ruminatio du réel, qui décompose de ses acides ce que ce réel offrait dans la simplicité. La gloire des formes, en ce cas, serait d'amener le regard à faire retour sur la beauté de la réalité, en lui interdisant de séparer désormais l'apparence de l'être qu'elle recouvre; mais à elles seules, ces formes ont le même goût que l'utopie, ce remâché de l'idéal.

22. Sur Cotán (mais il faudrait parler aussi de ce que montre, dans une autre sphère, la peinture de Saenredam), voir le chapitre intitulé « La présence » (particulièrement les p. 89-90), dans Jean Mouton, *Du silence au mutisme dans la peinture*, DDB, 1959.

23. L'expression est de Gaëtan Picon, 1863 : *naissance de la peinture moderne*, Skira, 1974, p. 107 : « (...) il ne s'agit certes pas d'éliminer le fond, l'essentiel aux yeux de Manet : "Si le fond est opaque, mort, plus rien !" Il s'agit de capter sa force à la surface. Dans des toiles aussi différentes par le sujet, le format et la date que : *En bateau*, *L'Asperge* ou *Le Balcon*, le fond, qu'il s'appelle ciel, nappe ou pénombre d'un intérieur, apparaît comme la réserve qui délègue vers nous les messagers du visible; il n'est pas annulé, mais retourné; loin d'être ce vers quoi nous allons, et où nous ne pouvons que perdre de vue peu à peu les objets qu'il retire à mesure que progresse notre marche, il est ce qui vient vers nous. Dans *Le Balcon*, nous n'allons pas du vert de la ferronnerie à la lampe : le fond n'est plus le lointain, il est l'affleurement, l'haleine de la profondeur. » Rappelons, à titre de brève suggestion, l'expression de Baudelaire, si proche du problème de l'utopie qui nous préoccupe ici, à propos des fonds de Manet, de ces fonds qui ne datent pas : « des fonds de nulle part ».

24. Les tableaux de Manet renouent souvent avec les représentations morales (et leur arsenal iconographique) qui, au cœur de la description précise du réel, hantent

par exemple la peinture de genre du XVII^e siècle hollandais. Comment ne pas se souvenir ici de ces fumeurs dans les salles basses des auberges, de ces jeunes garçons faisant des bulles au milieu du travail des corps — de tout ce qui évoque la destinée mortelle de l'homme ?

25. Roland Barthes, *La Chambre claire*, Éditions de l'Étoile, Gallimard, Le Seuil, 1980. Remarquons que ce texte fut écrit « en hommage à *L'Imaginaire* de Sartre ».

26. On pourra trouver que la photographie n'existe pas, qu'il n'y a que des photographies, aux aspects et aux « stratégies » fort différents, ou à la rigueur ce que Rosalind Krauss nomme « le photographique » (cf. le livre du même titre, Macula, 1990). Querelle sans importance, et qui peut se résoudre, mais par malheur longuement. Considérons pendant quelques pages l'hypothèse, uniquement sociologique peut-être, selon laquelle la photographie comme *medium* nous est d'abord l'instrument de plus grande présence de la réalité — tout simplement.

27. Walter Benjamin, *Essais 1*, trad. fr. (modifiée) M. de Gandillac, Denoël-Gonthier, 1983, p. 161. Voir plus généralement les pages sur l'« aura » (pp. 160-161 et *Essais 2*, p. 94-95).

28. L'expression est de Baudelaire, dans *Le Peintre de la vie moderne*, OC, Pléiade, 1971, p. 1153. Même dans le texte de 1859, « Le Public moderne et la Photographie », Baudelaire n'a pas vis-à-vis de cet « art » l'hostilité un peu sommaire qu'on prétend.

29. Il faudrait rappeler, même si c'est pour ne pas s'en tenir à ses « conclusions », la fin du chapitre des *Essais* intitulé « De la vanité » (*Essais*, III, 9, éd. Villey p. 1001, S. de Sacy p. 1085) : « C'est toujours vanité pour toi, dedans et dehors, mais elle est moins vanité quand elle est moins étendue. Sauf toi, ô homme, disait ce Dieu, chaque chose s'étudie la première et a, selon son besoin, des limites à ses travaux et desirs. Il n'en est une seule si vide et nécessaire que toi, qui embrasses l'univers; tu es le scrutateur sans connaissance, le magistrat sans juridiction, et, après tout, le badin de la farce. »

30. Jacques Mercanton, « Le miroir des fiancés », dans *Œuvres complètes*, XI, Éditions de l'Aire, 1986, p. 153.

31. Voir Hans-Urs von Balthasar, *Herrlichkeit* (trad. fr. *La Gloire et la Croix*, Aubier, 8 vol., 1975-1988).