



Correspondances : Tournier, Dürer, Aelberts

COMMUNICATION DE DANIEL DROIXHE
À LA SEANCE MENSUELLE DU 18 FEVRIER 2016

*À Pol Pierre Gossiaux, mon premier maître,
vraie figure de la Renaissance,
qui éclaire d'aussi loin que je me souviens
certaines lignes de cet exposé.*

La mort récente de Michel Tournier m'a obligé à fouiller dans mes archives pour mettre la main sur un achat réalisé voici quelques années. J'ai acquis à Liège divers documents relatifs à l'auteur du *Roi des Aulnes*. Y figure notamment une correspondance avec l'imprimeur Pierre Aelberts, directeur des Éditions Dynamo, qui tenait domicile et atelier à Liège, rue Reynier.

Ces documents manuscrits remontent à l'époque où l'écrivain recevait pour le *Roi des Aulnes* le prix Goncourt que le jury lui décerne en novembre 1970. La plus ancienne lettre de Tournier, écrite sur un papier à lettre portant la célèbre adresse du « Presbytère », à « Choiseul par Chevreuse », date du 20 décembre de la même année (illustration 1). Tournier écrit à Aelberts :

C'est avec un grand retard dont je vous prie de bien vouloir m'excuser que je répons à votre lettre du 23 XI. Bien entendu, je suis d'accord pour que vous fassiez un tirage limité de mon texte sur l'Allemagne publié par la Galerie. Je vous demande seulement de me préciser le chiffre de tirage que vous envisagez et de bien vouloir m'adresser un exemplaire justificatif.

MICHEL TOURNIER
LE PRESBYTÈRE
CHOISEL PAR CHEVREUSE
SEINE ET OISE
T. 29 CHOISEL

20 XI 70

mon cher,

C'est avec un grand retard dont je vous prie de bien vouloir m'excuser que je réponds à votre lettre du 23 XI. Bien entendu, je suis d'accord pour que vous fassiez un tirage limité de mon texte sur l'Allemagne publié par la galerie. Je vous demande seulement de me préciser la échelle de tirage que vous envisagez et de bien vouloir m'adresser un exemplaire justificatif.

En vous remerciant de votre initiative, je vous prie de croire, cher monsieur, à l'assurance de mes sentiments distingués

votre

M. Tournier.

Illustration 1 (© D. Droixhe).

La réponse du lauréat du Goncourt à un imprimeur de province s'explique par le nombre d'extraits d'écrivains célèbres que republiait Aelberts dans sa collection « Bimborions » depuis au moins une vingtaine d'années. Dans une deuxième lettre, du 31 décembre, Tournier remerciera Aelberts de l'envoi de « deux plaquettes précieuses » qui l'ont « comblé par leur perfection ». Ce courrier comporte aussi certaines considérations concernant les conditions de reproduction.

L'entreprise est menée rondement, car Tournier écrit à l'imprimeur le 26 avril 1971 :

Merci, cher Monsieur, et toutes mes félicitations pour l'élégance et la perfection typographique de la plaquette que vous avez tirée de mon texte. C'est vraiment un bonheur de se lire dans un cadre aussi raffiné et aussi distingué. Quel dommage que vous ne fassiez pas aussi des grands livres !

On doit supposer qu'il s'agit là d'un premier essai de réédition, interrompu par un « lamentable accident » qui frappe l'imprimeur, événement mentionné, sans détail, dans la correspondance de l'écrivain. En effet, le projet va pour ainsi dire être repris sur nouveaux frais au cours de 1971. C'est seulement par un courrier dactylographié du 26 décembre de cette année que l'on apprend l'objet de la réédition. Tournier écrit :

Votre lettre du 2 m'a fait plaisir et m'a donné quelques soucis. Elle m'a fait plaisir parce qu'elle m'a prouvé que vous aviez tout à fait repris votre activité et parce que l'idée d'une plaquette sur A. Dürer me plaît infiniment.

La même lettre nous apprend également, mais de façon assez laconique, que la réédition résultera de la combinaison de deux textes.

Donc en ce qui concerne votre projet de plaquette Dürer, voici ce que je voudrais vous dire :

- le texte publié par la Galerie est partiel. Une autre partie de mon journal de Nuremberg avait paru précédemment dans France-Observateur en aout. Je peux donc vous reconstituer un texte complet.

« France-Observateur » : tel était le titre portait le *Nouvel Observateur* de 1954 à 1964. Quant au texte en question, une autre lettre le désigne comme « mon journal d'images ». Il s'agit évidemment de celui connu sous le titre général de « Petites boîtes de nuit », paru dans le *Nouvel Observateur* du 26 juillet 1971 (illustration 2). C'est le deuxième article publié par l'écrivain dans un journal français autre que le *Figaro* ou le *Figaro Magazine*. Le premier, consacré à Brassens, avait paru en 1966 dans *Les Nouvelles littéraires*¹. « Les petites boîtes de nuit » comportaient une partie centrale intitulée « Journal-images » (illustration 3). Il n'est pas possible d'exposer ici de quelle manière a été emprunté à celui-ci ce qui va constituer chez Aelberts la « plaquette sur Dürer ». Le « Journal-images » offrait — à côté de considérations sur Edouard Boubat, Bill Brandt, les « six mille clichés sur verre faits par Zola » ou le festival d'Arles — ce que Tournier avait retenu de sa visite, en juin 1971, aux « expositions du 500^e anniversaire d'Albert Dürer ».

¹ Fonds Michel Tournier, R 600 011. Le premier article paru dans le *Figaro* date de 1975 et la collaboration, « hors la chronique », s'intensifie surtout à partir des années 1990.

NOTRE ÉPOQUE



MICHEL TOURNIER (AUTOportrait)
Dis-moi ce que tu photographies, je te dirai qui tu es

Michel Tournier



LES PETITES BOITES DE NUIT

par Michel Tournier

* La magie
des images telle
que la vit
au jour le jour
un prix Goncourt
"obsédé de
photographie"

● Jadis le voyageur de l'été emportait une gourde d'eau fraîche. Aujourd'hui il ne se hasarde plus au grand soleil sans une petite boîte remplie de nuit, sa boîte de nuit en somme. Il faut qu'elle soit bien close, car rien ne fuit plus volontiers en plein soleil qu'un peu de nuit. Ce porteur de nuit s'appelle aussi un photographe. Dans cette boîte, il y a un peu de lui-même, de ses rêves, de sa mémoire, de ses goûts. Dis-moi ce que tu photographies et comment, et je te dirai qui tu es.

Le vacancier est d'abord un membre de la société de consommation. La longueur des films qui se consomment chaque année au mois d'août s'évalue en milliers de kilomètres. C'est un phénomène psychologique, social, économique, un phénomène total en somme. Pourtant, il faudrait un bel optimisme pour lui accorder d'emblée une dimension esthétique.

Le vacancier-photographe est un médiocre artiste, ce n'est même pas un artiste du tout. Là n'est d'ailleurs pas sa modeste ambition. Il y a quelques années une publicité pour une marque de pellicules résumait son propos. On voyait une famille heureuse, sur une plage, une piscine (1), ou ailleurs. La légende disait : « Cette scène, grâce au film Z, vous l'emporterez avec vous. » L'emporter avec soi. Nous connaissons, c'est la définition même du shopping. Et voici la société de consommation qui perce. On peut presque tout emporter avec soi. S'agissant d'une scène, d'un instant heureux, du rire d'un enfant, ce serait chose impossible sans la magie photographique. Le touriste consomme du monument historique, du marché oriental, du coucher de soleil, de la danse folklorique... en les photographiant. Si les paysages pouvaient se manger, on les photographierait moins à coup sûr. Cela ne l'empêche pas de jouer aussi au premier degré — je veux dire sans le dédoublement photographique — de ses vacances. Mais la photographie ajoute une dimension supplémentaire à ce plaisir. Grâce à elle, on ne se contente plus de prendre : on garde. Il y a de l'avidité et même de l'avarice dans le touriste photographe.

Et c'est par là qu'il n'est pas artiste. L'artiste est généreux : il crée, il donne. Ce n'est pas un consommateur, c'est un producteur. Le grand photographe fait passer quelque chose de lui-même dans ses images, et il le rend accessible au public. Chaque grand photographe a son domaine de prédilection. Ce sont les plantes — Denis Brihat —, les nus — Lucien Clergue —, les murs-qui-parlent — Brassai —, la guerre — Capa —, les visages — Bill Brandt —, la rue — Doisneau —, les cristaux — Sudre. Dans ce domaine, il

(1) Dans certaines piscines on s'avise maintenant d'interdire de photographier. Espérons que le public fera à cette brimade stupide le sort qu'elle mérite.

Illustration 2.

est semblable à l'enchantement Merlin dans la forêt de Brocéliande : les choses et les êtres lui obéissent. Mieux, par sa seule présence, il les oblige à lui ressembler, partant à se ressembler. Des foules photographiées par William Klein à New York et à Moscou se ressemblent. A dix ans d'intervalle, Charbonnier a vu une femme musulmane voilée portant une machine à coudre sur sa tête : l'une à Casablanca, l'autre au Koweït. Marcher à côté d'un grand photographe dont on connaît l'œuvre est une expérience bouleversante : on voit surgir du pavé des rues ou des allées forestières des personnages, des animaux, des scènes entières qui appartiennent de toute évidence à son œuvre. Son œil met sa marque sur tout ce qu'il voit. Parfois sur une photo d'amateur se dessine au premier plan l'ombre bossue et grotesque de l'opérateur. Ou bien, il a su éviter cette bêtise classique, mais alors il a fait mieux : il a placé habonne entre le pont des Soupirs et lui. C'est qu'il voulait que le paysage ou le monument pris et emporté porte son empreinte indélébile, au risque d'être défiguré. Supposons que cette ombre soit lumière et baigne également toute l'image, la rendant à la fois irremplaçablement personnelle et propre à chacun de nous, c'est qu'on aura à faire à un grand de la photographie.

Journal- images

ARLES, JUIN. La scène se passe en Camargue au bord d'une prairie inondée où divaguent quelques chevaux blancs.

La haute et mince silhouette d'Edouard Boubat se dresse sur le ciel céruléen où paissent quelques gros nuages neigeux... Ses longues mains battent la mesure d'un invisible orchestre. Son œil bleu parcourt avec autorité ses instrumentistes : les chevaux, les nuages, le vent léger, les roseaux. Boubat se tourne vers moi et prononce cette phrase profonde et énigmatique : « J'attends que la photographie s'organise ». Je songe au mot de Cocteau, « Puisque ces merveilles nous dépassent, feignons d'en être les organisateurs ». Cocteau aurait dû faire de la photographie. Boubat, lui, est vraiment l'organisateur des merveilles qu'il photographie. Le monde lui obéit, comme il obéissait à Orphée... Boubat élève à son œil un Leica usé et patiné comme une poignée de porte. Enfin ses mains font un geste comme pour effacer le tableau qui vient de se composer.

CHEVREUSE, JUIN. Des amis viennent me voir. Ecrivains, critiques, journalistes, en somme esprits ouverts par définition et profession. Je leur montre les dernières photos que j'ai reçues. Toutes intéressantes, certaines admirables. Mais je vois bien qu'ils ne voient pas ce que je leur montre. A une certaine matité de leur regard, je comprends qu'ils ne déchiffrent pas le message qui jaillit de ces images avec une force pourtant éclatante. Ils ne savent pas « lire » les photos... Depuis que je m'occupe intensivement de la photographie, je ne vois plus comme auparavant. Et pas seulement les photos, mais les dessins, les tableaux, et même les visages, les paysages. L'habitude du cadrage — en hauteur, en largeur, selon telle ou telle focale — est à elle seule impénétrable. Souffrance presque quotidien-

ne dans les rues, sur les marchés, dans le métro, de devoir laisser échapper tel ou tel visage, telle ou telle silhouette perdus à jamais, et d'elle irremplaçable beauté.

CHEVREUSE, JUIN. Entretien avec un jeune et très enthousiaste assistant de laboratoire. Nous parlons de l'Anglais Bill Brandt, que certains considèrent comme le plus grand photographe actuellement vivant. Pendant quinze années, il a travaillé avec un étonnant et antique Kodak trouvé aux Pucelles londoniennes qui avait servi à Scotland Yard pour photographier les pièces où avait eu lieu un crime. De là ses deux caractéristiques : une profondeur de champ énorme obtenue par un diaphragme minuscule, une ouverture angulaire également fantastique grâce à un objectif si plat qu'il fait à peine saillie sur la paroi intérieure de la boîte.

Dans un ghetto

Comme il s'agissait d'un appareil extrêmement rudimentaire, les déformations qui résultaient de cette ouverture étaient flagrantes. Les policiers n'en avaient cure. Bill Brandt apprit à les maîtriser et à en tirer parti. Plus tard, il eut la surprise, en revenant à un appareil normal, de constater qu'il en tirait involontairement des effets analogues à ceux du vieux Kodak. L'appareil avait déteint sur l'opérateur. De ces quinze années est sorti son livre « Perspectives sur le nu », une sorte d'art de la fugue de la photographie où le thème d'abord exposé dans sa simplicité est développé, enrichi, inversé, fragmenté, reflété, puis il reparait modifié en profondeur par ce jeu et sert de

point de départ à un nouveau développement...

NUREMBERG, JUIN. Arrivé à Nuremberg pour voir les expositions du 500^e anniversaire de Dürer...

On traverse la Breite Gasse et on entre dans une « Boutique du Dr Müller », élément d'une chaîne pornographique qui a essaimé dans toute l'Allemagne. L'an dernier, la vedette allait à un fouet sado-masochiste en merveilleux cuir fauve et parfumé (100 DM), vendu avec un mode d'emploi d'un style cinglant. Cette année, le bon Dr Müller offre à notre appétit de raffinement tout un présentoir d'étuis pénis de caoutchouc, agrémentés de reliefs divers — en stries longitudinales, en anneaux concentriques, en spirales, en petites touffes, en piquants, etc. Ailleurs, choix énorme de « posters », les uns plateaux académiques — des paysages dignes du calendrier des postes —, d'autres résultant de montages sophistiqués et flamboyants. Jusqu'à présent l'industrie des « posters » ignore la grande photographie, celle d'Adams, Brassai ou Clergue, qui s'y prêterait si bien pourtant. Mais la photographie est confinée dans un ghetto dont bien peu songent à la faire sortir...

NUREMBERG, JUIN. C'est littéralement que toute la ville est placée sous le signe de Dürer. Le célèbre monogramme AD est reproduit dans toutes les vitrines, sur tous les murs, je l'ai même vu en saucisses sur fond de saïndoux à l'étal d'un « Metzger ». Dans chaque rue, on se heurte à des agrandissements géants des « Cavaliers de l'Apocalypse », du « Chevalier et la Mort », de « Melancholia », des « Trois Sorcières ».

Ce déluge est certainement moins incongru ici qu'ailleurs. Artiste profondément enraciné dans sa ville et dans sa vieille Franconie, Dürer s'intègre encore parfaitement à ces lieux, un demi-millénaire plus tard...

Ce qui frappe, au premier chef, c'est le réalisme insurpassable de cet art. Cette œuvre sent le feu de bois, l'herbe mouillée, le cuir des harnachements, le lait de chèvre. Ce réalisme a été exploité à fond par les organisateurs, qui n'ont pas hésité à installer en plein musée un atelier de dessin où les enfants peuvent s'exercer — soit à main levée, soit à la chambre claire — à « faire » des Dürer. Ils disposent même d'un livre empalé pour apprécier l'exacitude du fameux lièvre de Dürer...

La casserole du nu

L'artiste qui se dessine ou se peint lui-même est vite suspect de narcissisme, et l'on a présenté à l'esprit le cas du Caravage se figurant avec amour dans un décor de fleurs et de fruits. Des autoportraits de Dürer, on en connaît principalement quatre, mais il y en a bien d'autres moins connus, et même des « autonomes », si l'on peut dire, d'un réalisme et d'une directivité impitoyables. Le plus impressionnant est peut-être celui qui nous montre Dürer en Christ souffrant, l'index droit indiquant un point de son flanc gauche cerné d'un coup de crayon avec au-dessus en écriture gothique ce simple commentaire : « C'est là que j'ai mal ». On pense en effet que... ce dessin était destiné à un médecin pour une consultation à distance.



« LES BOHÉMIENS », PAR EMILE ZOLA
Jaloux des peintres



« NÉE DE LA VAGUE », PAR LUCIEN CLERGUE
Pour des nus sans complaisance

Le 26 février 1972, Tournier écrivait à l'imprimeur : « Cela ajouté au texte de la Galerie forme un tout dans lequel vous prenez ce que voulez, c'est-à-dire je pense ce qui concerne Dürer. » Il répète en mars : « Si vous vouliez avoir le maximum de longueur et donc additionner les 2 textes il y aurait sans doute des parties incompatibles à gommer. Je vous fais confiance. » Les *Petites proses* que publiera Gallimard en 1986 donnent une information sur le « texte de la Galerie », qu'on n'a pu identifier : celui-ci, ou une partie de celui-ci, figure dans le recueil de morceaux choisis, sans indication d'origine, dans la section des « Villes² ». Il n'est pas non plus possible d'exposer ici dans quelle mesure il intervient dans la confection du texte qui sera imprimé par Aelberts.

Le dossier « Dürer » que j'ai acquis comporte par ailleurs un document d'une certaine importance. Tournier informe également le Liégeois, le 1^{er} mai, « retour d'Afrique », qu'il a reçu les épreuves de l'impression : « Il me semble que la page 3 devrait être corrigée comme ci-joint, soit un paragraphe remanié et 7 lignes supprimées. » Une page imprimée, corrigée, numérotée « 3 » est en effet jointe au dossier (illustration 4).

² Paris, Gallimard, 1986, p. 53-58 (communication Muriel Collart). Le service « Archives, Documentation » des Editions Gallimard, sollicitées pour éclairer l'origine du texte des *Petites proses*, n'a pas répondu à ma demande (27-02-2016).

Rentré à l'hôtel, j'ai voulu faire comme les enfants du Kunstmuseum : un Dürer. J'ai voulu imiter de mon mieux l'autonu du bain turc, si poignant dans sa vérité cruelle. Debout face à la fenêtre, je déclenche de la main gauche le Hasselblad posé sur un pied à un mètre du sol environ et braqué sur un petit miroir rond décroché du mur, que je tiens de la main droite. Il me faudra un certain culot pour montrer cette horreur. Mais enfin le nu photographique traîne après lui comme une casserole l'obligation apparemment inéluctable de faire du nu joli, frais, érotique. Le grand mot est lâché. Or la grande peinture, la gravure, le beau dessin ne sont jamais érotiques. Le nu le plus traité dans toute l'histoire de la peinture n'est-il pas d'ailleurs le Christ en croix ? L'érotisme est le domaine des petits maîtres, dont chaque trait de crayon, chaque coup de pinceau est un clin d'œil complice et égrillard. La photographie gagnerait en dignité si elle s'astreignait au nu sans complaisance, au nu déplaisant, celui de la femme âgée, de l'homme, ou même justement à l'autonu, car, après tout, qu'y a-t-il de moins séduisant pour un photographe que son propre corps ? C'est la grande leçon de Dürer, et après lui de Rembrandt, qui lui est si proche et dont la prédilection pour les chairs délabrées est si flagrante.

Je m'avise que l'on peut faire des autoportraits en tenant tout bonnement son appareil à bout de bras. L'expression d'un visage autoportraiture n'est pas la même que celle d'un visage simplement portraiture... Dans un autoportrait, l'expression est celle, non d'un portraiture, mais d'un portraiture, et elle traduit une tension active, une acuité prédatrice qui n'est pas d'un visage pris, mais d'un visage prenant.

26 L'artiste qui se dessine ou se peint lui-même est vite suspect de narcissisme, et l'on a présent à l'esprit le cas du Caravage se figurant avec amour dans un décor de fleurs et de fruits. Des autoportraits de Dürer, on en connaît principalement quatre, dont le plus beau est au Louvre, mais il y en a bien d'autres moins connus, et même des *autonus*, si l'on peut dire, d'un réalisme et d'une dureté impitoyables.

19 juin. Y a-t-il un autre artiste qui non content de ses autoportraits ait réalisé également plusieurs *autonus* ? Ceux-ci paraissent d'ailleurs se situer à la fin de la vie de Dürer, comme si son corps avait attendu pour entrer dans son œuvre de n'être plus chose admirable, instrument de plaisir et objet de complaisance, mais chose pitoyable, instrument de souffrance et objet de répulsion. Le nu du bain turc — ainsi appelé en raison du filet qui retient la longue chevelure de l'artiste — penche vers nous un visage émacié et fané, les membres sont osseux, la poitrine creusée, le ventre ridé, le sexe sénile. Plus émouvant encore est celui où Dürer semblable à un Christ supplicié montre du doigt un point de son flanc gauche cerné d'un coup de crayon, avec ce commentaire « c'est là que j'ai mal ». Il s'agit sans doute d'un dessin destiné à un médecin pour une sorte de consultation à distance...

122 20 juin. Je citais mercredi les artistes contemporains de Dürer. Il faudrait également évoquer ses autres contemporains, princes, hommes de guerre, penseurs, théologiens, François Ier, Maximilien Ier, le pape Jules II, Luther, Erasme, Melancton... En équilibre instable entre le gothique allemand, la Renaissance et la Réforme, Dürer s'interroge. Il respecte Luther en qui il se reconnaît comme Allemand, mais il consacre le plus lumineux de son œuvre à la vierge Marie. Il reproduit avec une scrupuleuse exactitude un crabe-tourteau, un sanglier, un veau à six pattes ou le cheval harnaché d'un reître, mais il mêle comme par mégarde à ce bestiaire une licorne et un homme à queue de poisson. Devant tant de certitudes coupées de tant d'incertitude, Dürer s'interroge. Il s'interroge en peintre, penché sur un miroir et le pinceau à la main. Rarement peintre aura laissé autant d'autoportraits. Le plus ancien — l'artiste avait huit ans — a brûlé il y a deux siècles à Munich. On le revoit ensuite à treize ans, à vingt-deux ans (le portrait au chardon), à vingt-sept ans (en prince de la Renaissance), à vingt-neuf ans (en Christ avec comme signature *Albertus Durrus Noricus*, Albert le dur Norique), puis ce sont des dessins, des esquisses où la complaisance le cède de plus en plus au doute, à l'angoisse. Dürer ne s'incline plus sur sa propre image pour s'admirer, mais pour se demander — et nous demander à travers un demi-millénaire — qui suis-je ?

3

Illustration 4

(© D. Droixhe).

Un autre point important de la lettre dactylographiée du 26 décembre 1971 concerne l'illustration. Tournier avait écrit: « Je vous enverrai même — sans obligation pour vous de reproduire bien entendu — un “auto-nu” photographique réalisé par moi à Nuremberg sur le modèle d'un auto-nu de Dürer qui pourrait figurer en regard. »

Les premiers mois de 1972 verront s'accumuler les contretemps dus aux retards qu'occasionne le Cabinet des Estampes de la Bibliothèque nationale, auquel ont été demandées « 2 reproductions de Dürer ». L'entreprise progresse cependant assez rapidement, puisque, le 22 mai, Tournier remercie l'imprimeur pour la réception « des exemplaires du Dürer ». L'impression « paraît une réussite complète ». L'écrivain marque juste un regret. « Nous avons joué de malchance avec les reproductions des autos-nus. Je les avais commandées au Cabinet des Estampes. Ils ont mis 3 mois à me les fournir. Je vous les ai envoyées aussitôt (il doit y avoir 1 mois). » Une carte de Tournier non datée mais postée le 19 avril, à « 17h 45 », confirme en effet l'expédition à l'imprimeur. Tournier poursuit : « Quel acharnement du mauvais sort ! Enfin qu'importe puisque la plaquette est là et très remarquable. Bravo et merci ! »

Ainsi paraît, en tant que numéro 194 des « Brimborions », une plaquette de 14 pages intitulée *Albert Dürer. Génie Talent Métier*, tirée à 51 exemplaires (illustration 5). Le titre est tout à fait accordé à la définition par laquelle Tournier caractérise l'artiste supérieur, et en particulier Jean-Sébastien Bach, dans ses *Célébrations* et dans le *Journal extime*. Bach est censé avoir dit : « Quiconque s'appliquerait autant que moi ferait aussi bien. » « Oui », commente Tournier, « tout n'était qu'une question de métier et de soin. Mais le mot de génie s'impose pourtant à nous quand nous voyons comment il sut le premier trouver l'unité profonde de la musique profane et de la musique religieuse³ ».

³ *Célébrations. Edition revue et augmentée*, Paris, Gallimard, « Folio » 2002, p. 319. Tournier découvre chez Valéry un « texte magnifique », un « sommet littéraire », intitulé *Louanges de l'eau*. « Or une note nous apprend qu'il s'agit d'un texte publicitaire commandé à Valéry par la source Perrier » : remarquable illustration d'une « occurrence totalement commerciale ». « J.S. Bach ne répondait pas autrement à une commande de sonate ou de cantate par un chef-d'œuvre immortel. Les mots “génie” et même “talent” ne faisaient pas partie de son vocabulaire. Il ne connaissait

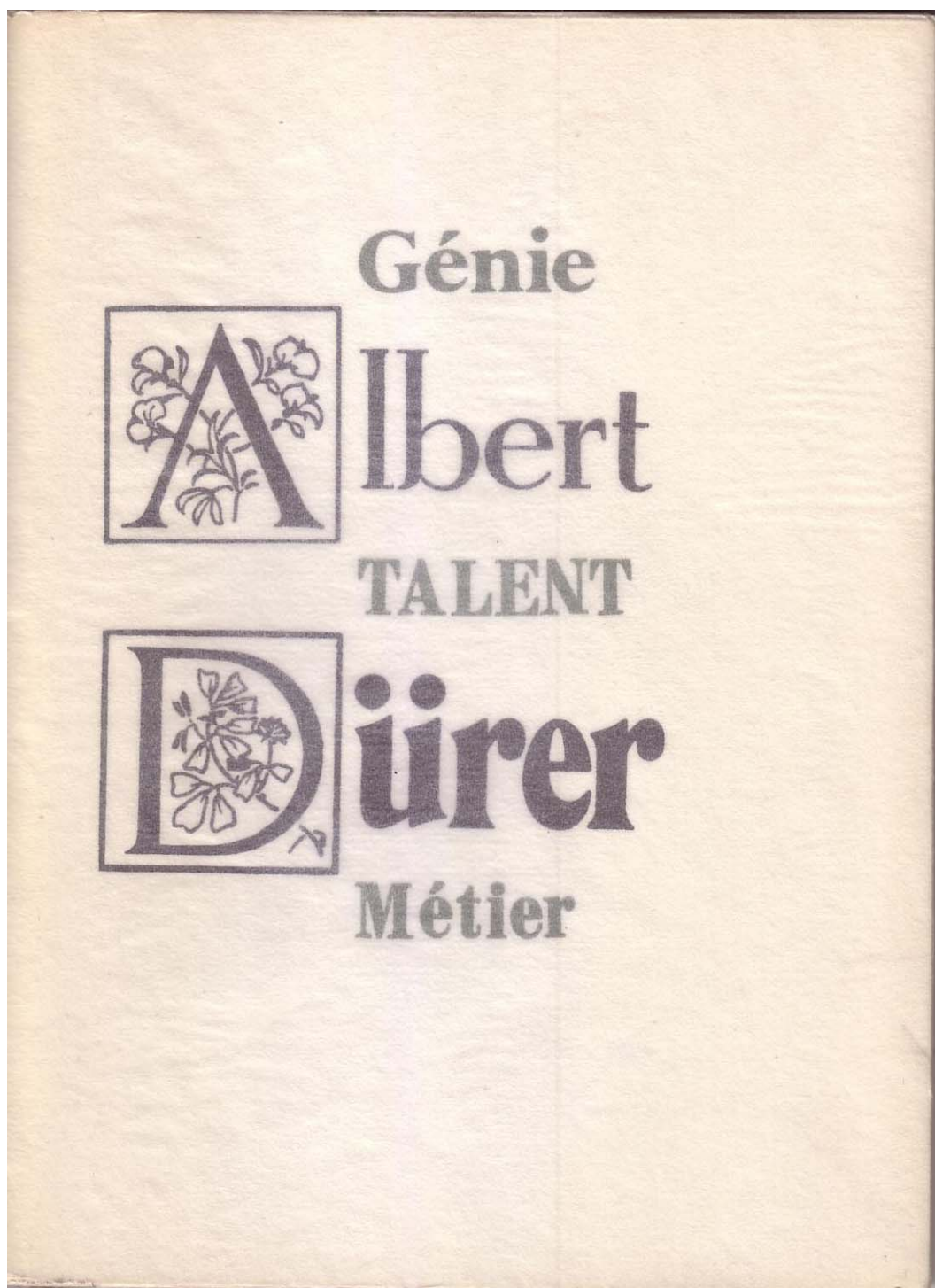


Illustration 5.

que le savoir-faire de l'artisanat le plus humble » (*Journal extime*, Paris, La Musardine, 2002, p. 72-73).

C'est le moment de préciser que, dans l'analyse qui suit, je me bornerai essentiellement à comparer le texte sur Dürer au *Roi des Aulnes* ainsi qu'à deux recueils : ces *Célébrations* de 1999-2000, sorte de contrepoint aux *Mythologies* de Barthes, et le *Journal extime* de 2002. Une telle limitation se justifierait couramment par une pirouette, tant l'œuvre protéiforme de Tournier entremêle et répète les thèmes favoris de l'écrivain. On sait qu'y prolifèrent les « métamorphoses » chères à Goethe, par des procédés de recyclage qu'une partie de la critique post-moderne a qualifiés de « bricolage », en un savant emprunt à Lévi-Strauss⁴.

La plaquette compte six reproductions de planches de Dürer, parmi lesquelles ne figurent donc pas celles, à priori, qu'avait envoyées Tournier. La plaquette, en dehors de la question de l'autoportrait, mentionne d'autres œuvres de Dürer, les artistes qui furent ses contemporains, le procès de Nuremberg, etc. Elle reprend même la provocation par laquelle commençaient le « Journal-images » du *Nouvel Observateur* et le texte pour la « Galerie » : « On traverse la Breite Gasse et on entre dans une “ Boutique du Dr Müller ”, élément d'une chaîne pornographique qui a essaimé dans toute l'Allemagne. L'an dernier, la vedette allait à un fouet

⁴ Voir Paul J. Smith, *Réécrire la Renaissance, de Marcel Proust à Michel Tournier. Exercices de lecture rapprochée*, Amsterdam/New York, Rodopi, (Faux Titre 330), 2009, p. 172-173. On pourrait dire que ces réécritures limitent elles-mêmes, d'une certaine manière, la lecture comparative. L'exercice tend à s'identifier à ce déshabillage quelque peu répétitif dont parle Tournier dans le *Journal extime* à propos de son conte *Pierrot ou les Secrets de la nuit* (p. 109-110). Alors que « Pierrot-le mitron travaillant au fournil est nu sous son ample vêtement », offrant une chair « immédiatement donnée », en quoi lui vaut la qualification de « *substantiel* Pierrot », Arlequin se définit comme un « homme-oignon » qu'on « cherche à déshabiller sans y parvenir, car sous chaque collant en apparaît un autre ». Tournier écrit, à l'instar de cet « homme-oignon », une œuvre qui présente en de nombreux développements, en de nombreuses reprises un autre revêtement du même motif. Comme Arlequin, son manteau textuel est « accumulation d'*accidents* » dont le critique devient comptable en un bordereau qui peut être fastidieux. On est conscient de ne pas y avoir échappé. Mireille Rosello aborde la même question de la répétition dans « *La Goutte d'or* : le peep-show, la vitrine et le miroir sans tain » (*Études françaises* 24/3, 1988, p. 83-96 : « Réduire les romans de Tournier aux grands axes mythiques qui semblent donner vie à la fiction » est insuffisant et « ne rend pas justice au texte » : son écriture « prête un corps aux 'thèmes' qu'une analyse sémantique peut isoler à loisir (sans grande difficulté ou imagination), donne un souffle aux développements abstraits des narrateurs (qui confirment la mise en parallèle ou l'opposition des grands axes thématiques ou mythiques) et justifie la structure narrative (qui équilibre soigneusement les positions en donnant la parole à plusieurs personnages, à plusieurs voix) » (<http://id.erudit.org/iderudit/035763ae>)

sado-masochiste en merveilleux cuir fauve et parfumé (100 DM). » On voit à quel point Tournier illustre le genre du « journal extime », selon un néologisme qu'on sait créé par Lacan, par opposition au journal intime.

Dans le texte pour la « Galerie » étaient indiquées des dates correspondant à certains groupes de considérations. Celles-ci sont omises dans les morceaux choisis par le *Nouvel Observateur* et sont restituées dans l'édition d'Aelberts, qui en change l'ordre dans une certaine mesure, conformément aux recommandations de la page « 3 » jointe au dossier « Dürer ».

Les observations du « 30 juin » sur l'artiste traitent de ses autoportraits en général. « Rarement », écrit Tournier, un peintre en aura « laissé autant ».

Le plus ancien — l'artiste avait huit ans — a brûlé il y a deux siècles à Munich. On le revoit ensuite à treize ans, à vingt-deux ans (le portrait au chardon), à vingt-sept ans (en prince de la Renaissance), à vingt-neuf ans (en Christ avec comme signature *Albertus Durrus Noricus*, Albert le dur Norique)...

Tournier a pu voir les originaux de plusieurs de ces œuvres à la grande *Exposition du Musée National Germanique* de Nuremberg, qui se tint du 21 mai au 1^{er} août et dont on possède le catalogue⁵. Le portrait « à treize ans » est celui dit *au bandeau* (*Selbstbildnis mit Binde*) qui figure sous le n° 65, avec reproduction (l'artiste ferait déjà usage d'un « miroir convexe » en « rapprochant les mains de la tête », pour « éviter des distorsions excessives⁶ »). Le « portrait au chardon » (*Selbstbildnis mit Eryngium*) était tout à côté, sous le n° 66, de même que les deux autres peintures mentionnées par Tournier⁷. Celui-ci reviendra sur le *Portrait au chardon* dans un

⁵ 1471 *Albrecht Dürer 1971. Ausstellung des Germanischen Nationalmuseum. Nürnberg 21. Mai bis 1. August 1971*, München, Prestel Verlag, 1971, 2. Auflage, 414 p.

⁶ *Catalogue* de Nuremberg, p.45 sv : Peter Strieder, « Albrecht Dürer und seine Familie : Bildnisse », notices.

⁷ Les *Selbstbildnis mit Landschaft* et *Selbstbildnis im Pelzrock* portaient les n° 69 et 70. Tournier a aussi pu y voir d'autres pièces originales, telles que le dessin du « crabe-tourteau » (*Die Krabbe*, n° 561) qu'il cite parmi les éléments du « bestiaire » de Dürer avec « un sanglier, un veau à six pattes » ou « une licorne et un homme à queue de poisson », reproduits « avec une scrupuleuse exactitude » (éd. Aelberts, p. 13). La mention, dans le même passage, du « cheval harnaché d'un reître » se réfère-t-elle à la célèbre gravure intitulée *Le chevalier, la mort et le diable*, que ne manquait pas de reproduire le catalogue de Nuremberg (n° 503) et que Tournier a pu revoir peu après lors de l'exposition *Albert Dürer* qui s'est tenue à la Bibliothèque nationale du 12 octobre 1971 au 30 janvier 1972 (*Catalogue*, n° 136).

article des *Célébrations* — « Défense et illustration des mauvaises herbes » : le « panicaut, chardon aux feuilles bleuâtres particulièrement acérées, symbole des fidélité conjugale⁸ ». Aelberts a reproduit en frontispice une gravure tirée de l'*Autoportrait à la fourrure*. Mais les autres reproductions n'ont pas de rapport avec les références de Tournier au texte de Dürer ici en question. L'imprimeur a placé au centre *Samson et le lion*, tiré de la « Collection de l'éditeur⁹ ».

Après les peintures viennent les dessins de Dürer, « où la complaisance le cède de plus en plus au doute, à l'angoisse » : ceci semble ajouté, par rapport au *Nouvel Observateur*. L'artiste, ajoute Tournier, « ne s'incline plus sur sa propre image pour s'admirer, mais pour se demander — et nous demander à travers un demi-millénaire — qui suis-je ? ». Ainsi est introduit le thème central du texte qui nous occupe.

Y a-t-il un autre artiste qui non content de ses autoportraits ait réalisé également plusieurs autonomes ? Ceux-ci paraissent d'ailleurs se situer à la fin de la vie de Dürer, comme si son corps avait attendu pour entrer dans son œuvre de n'être plus chose admirable, instrument de plaisir et objet de complaisance, mais chose pitoyable, instrument de souffrance et objet de répulsion.

Cette dernière phrase était empruntée à la « Galerie¹⁰ ». Dans le *Nouvel Observateur*, Tournier soulignait plus brièvement à quel point les *autonomes* s'avèrent, « si l'on peut dire, d'un réalisme et d'une dureté impitoyables ».

Tournier détache d'abord le « nu du bain turc — ainsi appelé en raison du filet qui retient la longue chevelure de l'artiste ». Il s'agit manifestement du nu dit « de Weimar » (illustration 6). Ce dessin à l'encre et au pinceau blanc, sur papier vert, a suscité de nombreux commentaires. Les études de Christine Demele (2012) et Erwin Pokorny, qui discute la précédente, ont souligné le caractère indicatif du « filet de tête » comme référence à une image de bain¹¹. C'est seulement en 1906

⁸ *Célébrations*, p. 25.

⁹ Par rapport à l'édition du *Nouvel Observateur*, celle d'Aelberts supprimera, selon les vœux de l'auteur, le passage où il avait écrit d'abord que « l'artiste qui se dessine ou se peint lui-même est vite suspect de narcissisme ».

¹⁰ Ed. 1986, p. 57.

¹¹ Respectivement *Dürers Nacktheit. Das Weimarer Selbstbildnis*, Münster Rhema, 2012 ; *Dürers Selbstporträt als Akt*, Universität Wien, Institut für Kunstgeschichte.

que l'œuvre fut reconnue comme un autoportrait de Dürer, après qu'elle ait évoqué
« une étude de la flagellation du Christ ».



Illustration 6.

Tournier la commente comme suit : Dürer « penche vers nous un visage émacié et fané, les membres sont osseux, la poitrine creusée, le ventre ridé, le sexe sénile. » Ce dernier, écrit Pokorny, ajoute un élément qui « fait sens » par rapport au filet dans la mesure où Dürer, en « une représentation sans fard », « laisse le scrotum s'affaisser dans un état profondément détendu », « comme dans la chaleur d'un bain de vapeur ».

L'interprétation générale que donne Tournier du dessin ne s'impose pas, car il n'est pas sûr qu'il s'agisse d'une œuvre réalisée « à la fin de la vie de Dürer », témoignage d'une dégradation « sénile ». Si une datation extrême du dessin a été étendue jusque 1521, c'est-à-dire à un moment où Dürer avait cinquante ans, une autre hypothèse explique l'état physique de l'artiste — yeux saillants, « creux des joues », genoux noueux, « cuisses maigres » — par « la maladie ou la malnutrition » et Pokorny peut invoquer sur cette base une date bien antérieure¹². Il propose de remonter aux « trois dernières années du XV^e siècle », c'est-à-dire à une époque où l'artiste n'avait pas trente ans. Anne-Sophie Pellé fait par ailleurs référence à « la maladie sexuelle qui affecte Dürer et que ce dernier décrit avec le réalisme le plus cru dans ce dessin¹³ ». Dans le célèbre bois gravé des *Hommes au bain*, l'observateur qui considère — morose ou contrit — les personnages du premier plan voit son sexe occulté par un robinet portant ce qui semble un petit coq : symbole de la « maladie française » dont la syphilis portait le nom dans les pays germaniques (illustration 7¹⁴) ? On a rappelé ailleurs comment Dürer traite, selon Robert E. Hallowel¹⁵, le thème de l'Hercule gaulois en dénonciateur luthérien des « artifices oratoires » du français, en inversant les traits du dieu, mâtiné de Mercure, dans *Hercule au carrefour* (*Die Entscheidung des Herkules*,

¹² « Während (...) lassen sich die eingefallene Wange und die grossen Augen nicht so einfach erklären », « man könnte sie auf Krankheit bzw. Unterernährung zurückführen » (Pokorny, p. 1005).

¹³ Courriel du 8 février 2016. Anne-Sophie Pellé, « Mesurer l'excès : Albrecht Dürer et la figure obèse », *Histoire de l'art* 70, 2012 - <http://blog.apahau.org/anne-sophie-pelle-mesurer-lexces-albrecht-durer-et-la-figure-obese-histoire-de-lart-n-70-2012/>.

¹⁴ *Catalogue* de Nuremberg, n° 462.

¹⁵ « L'Hercule gallique. Expression et image politique », *Lumières de la Pléiade*, éd. R. Antonioli et al., Paris, Vrin, 1966, p. 243-253.

*Hercules at the Crossroads*¹⁶). Le dieu suggérerait ainsi chez l'Allemand, « la couardise, le caractère verbeux et même la pédérastie », conformément à une tradition bien ancrée par la découverte de la *Germanie* de Tacite¹⁷.

Tournier mentionne par ailleurs un autre *autonu* de l'artiste, qualifié d'abord de « plus impressionnant », puis de « plus émouvant ». « Dürer semblable à un Christ supplicié montre du doigt un point de son flanc gauche cerné d'un coup de crayon, avec ce commentaire “ C'est là que j'ai mal ” » (illustration 7). Tournier a pu voir au Musée de Nuremberg ce dessin à la plume et encre, légèrement relevé d'aquarelle¹⁸. Couramment intitulée *L'homme des douleurs* ou *Dürer malade* (*Der kranke Dürer*), l'oeuvre est datée dans le catalogue de 1512/13, c'est-à-dire que Dürer avait alors une quarantaine d'années. Tournier ajoute : « Il s'agit sans doute d'un dessin destiné à un médecin pour une sorte de consultation à distance... » Il reprend ainsi une hypothèse effectivement qualifiée de « discutable » dans le catalogue, qui émet par ailleurs la possibilité que l'artiste, en semblant désigner la rate, se réfère à la mélancolie dont cet organe est le siège, ainsi que l'observe Panofsky. Ce type d'allusion à un état psychique ne représentait pas un cas isolé, dans l'art du début du XVI^e siècle¹⁹.

¹⁶ *Catalogue* de Nuremberg, n° 517. Droixhe, Daniel, *L'étymon des dieux. Mythologie gauloise, archéologie et linguistique à l'âge classique*, Genève, Droz, (Titre courant 21), 2002, p. 24.

¹⁷ Voir les notices 281-283 du *Catalogue* de Nuremberg, sur Aeneas Silvius et la première édition de la *Germanie* par Conrad Celtis.

¹⁸ *Catalogue* de Nuremberg, n° 72.

¹⁹ Le catalogue signale une statuette de Vénus des années 1520-1530, attribuée à un maître de Nuremberg avec la mention VNI MANVS IBI DOLOR.

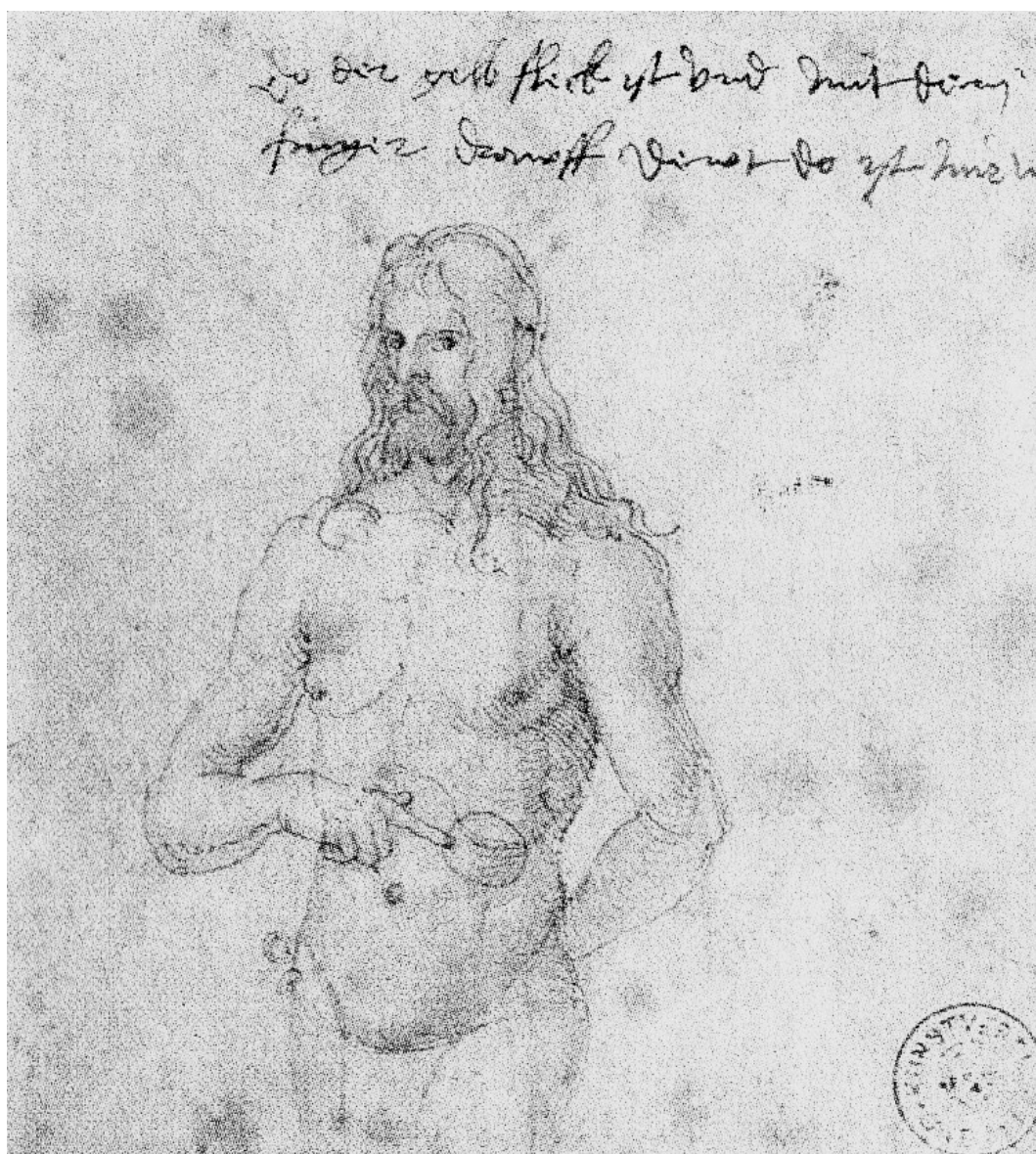


Illustration 7.

Dans la « Défense et illustration des mauvaises herbes », l'écrivain apporte un souvenir concernant la déchéance physique, à propos de « ces tableaux du Moyen Âge figurant le Jugement dernier ». « Enfant, je trouvais plus prestigieux les corps bruns et contorsionnés des réprouvés que le fade et anémique troupeau des élus en tunique blanche²⁰ ». Dans le « Journal-images » du *Nouvel Observateur*, Tournier

²⁰ *Op. cit.*, p. 22.

fait reproduire une photo de Boubat intitulée *La vieille dame*, avec ce commentaire : « Du ridicule, de la laideur, de l'expression de méditation concentrée de cette vieille femme oubliée au bord d'un banc se dégagent une détresse et une solitude presque insupportables » (illustration 8)²¹.



Illustration 8.

Une expérience qui se situe après la visite à l'exposition de Nuremberg va permettre d'amplifier la valorisation du « corps pitoyable ».

²¹ On notera, en vue de correspondances éventuelles plus précises entre Tournier et des contemporains: *Edouard Boubat : Miroirs-Autoportraits. Photographies d'Edouard Boubat ; [Textes de Marcel Arland, Arrabal, Dominique Aury, René Barjavel, André Pieyre de Mandiargues]*, Paris, Denoël, 1973.

Rentré à l'hôtel, j'ai voulu faire comme les enfants du Kunstmuseum : un Dürer. J'ai voulu imiter de mon mieux l'*autonu* du bain turc, si poignant dans sa vérité cruelle. Debout face à la fenêtre, je déclenche de la main gauche le Hasselblad posé sur un pied à un mètre du sol environ et braqué sur un petit miroir rond décroché du mur, que je tiens de la main droite.

Telle est donc la photo que Tournier se proposait d'envoyer à Aelberts. On convient que l'imprimeur, pour le cas où il l'aurait effectivement reçue, ait rechigné à la reproduire. L'écrivain en convient d'avance : « Il me faudra un certain culot pour montrer cette horreur. » La suite du texte s'en prend à une pratique du « nu photographique » qui « traîne après lui comme une casserole l'obligation apparemment inéluctable de faire du nu joli, frais, érotique ». « Le grand mot est lâché. » « Or la grande peinture, la gravure, le beau dessin ne sont jamais érotiques. Le nu le plus traité dans toute l'histoire de la peinture n'est-il d'ailleurs pas le Christ en croix ? » Il n'est pas étonnant qu'à la charge de Tournier contre une peinture, plutôt française, où « chaque coup de pinceau est un clin d'œil complice et égrillard », répondent les lignes de Goethe où celui-ci dit détester « nos peintures de poupées sur leur trente-et-un » avec « leurs poses théâtrales, leurs fausses complexions et leurs vêtements voyants »²². Ces lignes s'achevaient du reste sur un vibrant: « Votre visage de bois sculpté dont se moquent les débutants, Ô viril Dürer, m'est bien plus cher ».

Tournier poursuit: « La photographie gagnerait en dignité si elle s'astreignait au nu sans complaisance, au nu déplaisant, celui de la femme âgée, de l'homme, ou même justement à l'*autonu*, car, après tout, qu'y a-t-il de moins séduisant pour un photographe que son propre corps ? ». La correspondance entre l'attention portée au « nu déplaisant » chez Tournier et chez Dürer est flagrante». A.-S. Pellé montre par ailleurs, comment l'artiste allemand, « le premier à définir les

²² « Wie sehr unsre geschminkte Puppenmaler mir verhasst sind, mag ich deklamieren . Sie haben durch theatralische Stellungen, erlogne Teints und bunte Kleider die Augen der Weiber Gefangen. Männlicher Albrecht Dürer den die Neulinge anspötteln, deine holzgeschnitzteste Gestalt ist mir willkommen » (*Goethes Werke. Band XII. Schriften zur Kunst, Schriften zur Literatur, Maximen und Reflexionen*. Textkritisch durchgesehen von Erich Trunz und Hans Joachim Schrimpf, kommentiert von Herbert von Einem und Hans Joachim Schrimpf, München: Beck, 1994, p. 14); cité dans *Goethe on Art*, Selected, edited and translated by John Cage, Berkeley/Los Angeles, University of California Press, 1980, p. 103 sv. : « On German Architecture, 1772 ».

proportions du corps obèse », intègre pour ainsi dire celui-ci dans le canon chargé de définir l'objet de l'art²³. La difformité s'inscrit désormais mathématiquement dans la représentation de la difformité sous sa forme la plus pure, c'est-à-dire la nudité.

On sait comment cette dignité de l'obésité s'incarne dans le *Roi des Aulnes* et particulièrement à travers le personnage de Nestor, alter ego sublimé d'Abel Tiffauges. « Il était très gros, obèse à vrai dire, ce qui donnait à tous ses gestes, à sa démarche même une lenteur majestueuse, et le rendait redoutable par sa masse même dans les échauffourées²⁴. » La légitimation prend place dans un code de l'esthétique couplée à la morale. À son niveau pour ainsi dire le plus bas, le respect de la déformation corporelle transcende celle-ci, comme il apparaît dans la scène de défécation de Nestor. « Je ne voyais de lui que ses fesses exorbitées par l'effort. C'était moins leur énormité qui me frappait d'étonnement — elle répondait à mon attente — que leur expression en quelque sorte morale. » Dans la « demi-lune déformée par les bourrelets de graisse », Abel Tiffauges découvre « quelque chose » comme « de la bonté²⁵ ». C'est aussi la « bonté » que Tournier reconnaît dans l'autoportrait de Marguerite Duras au début de *L'Amant*. « J'ai un visage lacéré de rides sèches et profondes, à la peau cassée » — « un visage détruit »²⁶.

Le déplaisir que peuvent comporter de telles représentations se retrouve dans l'autoportrait de l'artiste. Abel Tiffauge connaît la « déception du miroir » : « je n'ai jamais pu renoncer au secret espoir qu'à la faveur de la nuit un visage de chair neuve pourrait remplacer mon masque habituel ».

Mais c'était toujours moi, plus jeune, plus ténébreux encore qu'à l'ordinaire, avec mes yeux profondément enfoncés dans les orbites, mes gros sourcils charbonneux, mon front bas, buté, sans inspiration et ces deux grandes rides qui sillonnent mes joues et qui paraissent avoir été creusées par un ruisseau de larmes corrosives et intarissables.

²³ *Loc. cit.* Voir également le chapitre « Das Werk : Die konstruierte und proportionierte Figur » par Wulf Schadendorf dans le catalogue de Nuremberg, p. 240 sv., particulièrement n° 484 sv.

²⁴ Paris, Gallimard, 1970, p. 27.

²⁵ *Ibid.*, p. 65.

²⁶ « Visages de Marguerite Duras », dans *Célébrations*, p. 390.

Tournier rapporte dans le *Journal extime* comment il a découvert que ses yeux « sont exceptionnellement écartés, détail bestial auquel je dois sans doute une partie de ma laideur²⁷ ».

Au-delà de la « déception du miroir », l'auto-représentation comporte en général chez l'artiste un autre type d'épreuve. « L'expression d'un visage autoportraiture », écrit Tournier dans le texte sur Dürer, « n'est pas la même que celle d'un visage simplement portraiture... Dans un autoportrait, l'expression est celle, non d'un portraiture, mais d'un portraitureur, et elle traduit une tension active, une acuité prédatrice qui n'est pas d'un visage pris, mais d'un visage prenant ». Mais en s'emparant de son sujet, celui qui se voit au miroir y projette la part la plus faible, la plus coupable de lui-même — celle qu'il nie être sienne. Tel est bien le sens d'une fable que Tournier, dans le *Journal sextime*, dit porter avec lui « depuis des années sans pouvoir achever son histoire²⁸ ». Un couple de paysans découvre dans un petit sac un miroir laissé par un voyageur. L'homme s'y regarde et découvre, bouleversé, « le visage vivant de son propre père, mort depuis dix ans », du chagrin causé par une brouille avec le fils. La mère s'y regarde à son tour. « Un froid désespoir l'envahit : “ C'est ce que je craignais, dit-elle. Il me trompe. Et en plus elle est vieille et laide ! ”. » L'un et l'autre n'ont vu que la part d'eux-mêmes qui les accuse, de dureté filiale ou de décrépitude. Une autre réponse du miroir est fournie par les enfants du couple, « un petit garçon et une adolescente ». Qu'y verront-ils ? Tournier : « Ne me le demandez pas, je n'en sais encore rien. Mais je le saurai un jour, j'en suis sûr ! » Le reflet, la *réflexion*, ramènent finalement au rien.

On ne s'attardera pas ici à ce long passage du *Roi des Aulnes* où Tournier confesse comment s'exerce son « acuité prédatrice » en matière de photographie et notamment de « saisie » photographique des enfants. On peut être rebuté, même si elle est puissante, par l'image de l'écrivain divaguant par les rues de Paris, le rollei « bien calé » entre les cuisses. On est obligé de prosaïquement rapporter ceci à une double image. D'une part, Abel Tiffauges, passant au conseil de révision en 1938, se trouve poussé « nu et aveugle dans la “ salle d'honneur ” de la mairie ». Il soulève des rires : « Ce qui les amusait le plus, c'était que mon sexe n'était rien

²⁷ *Op. cit.*, p. 24-25.

²⁸ *Ibid.*, p. 81-82.

moins que proportionné à ma taille, un sexe d'enfant impubère²⁹. » D'autre part, le narrateur « n'échappe pas à la fascination plus ou moins consciente de l'Adam archaïque, bardé de tout son attirail reproductif ». Tournier se dit touché « par sa plénitude même », qui la place « au-dessus des vicissitudes du temps et du vieillissement ». On sait comment l'écrivain dramatise « cette dislocation qui brisa en trois l'Adam originel, faisant choir de l'homme la femme, puis l'enfant, créant d'un coup ces trois malheureux ». L'éclatement devait produire trois êtres foncièrement différents mais qui semblent solidairement condamnés par la fatalité : « l'enfant éternel orphelin, la femme esseulée, apeurée, toujours à la recherche d'un protecteur, l'homme léger, alerte, mais comme un roi qu'on aurait dépouillé de tous ses attributs pour le soumettre à des travaux serviles ». On laisse de côté la question de savoir jusqu'à quel point sa conception traditionaliste de la femme s'enracine, comme celle de Huysmans, dans l'angoisse de Kierkegaard³⁰.

L'autoportrait peut-il, dans ces conditions, devenir autre chose que le masque par lequel l'auteur se déguise « en son propre mythe » Le texte sur Dürer invite à regarder à nouveau l'*autonu* de Weimar. Il n'est pas besoin d'invoquer la maladie sexuelle dont souffre le peintre pour voir la menace de la mort dans la gravure au noir. Tournier, dans une des *Célébrations* intitulée « Disparaître ou les sandales d'Empédocle », cite pour terminer « ces lignes de Marcel Jouhandeau écrites en

²⁹ *Ibid.*, p. 75.

³⁰ La culpabilité du péché original, décrite par le philosophe allemand, fonde bien sûr le « tourment » de la manie photographique chez Tournier. Sans doute l'écrivain trouvera-t-il — « quoi que l'avenir me réserve », s'enhardit-il à écrire — « l'amour de ces images brillantes et profondes comme des lacs où je fais certains soirs solitaires des plongées éperdues ». Éperdues et perdues. Car le « piège photographique » se retourne contre l'observateur comme dans l'illustration accompagnant en 1971 les « Petites boîtes de nuit ». Le rite de « la possession mi-amoureuse mi-meurtrière du photographié par le photographe » peut aussi cacher un « esclavage » : le mot échappe dans une asyndète, dans le *Roi des Aulnes*, comme l'aveu d'un impossible assouvissement. Si « la vie est là, souriante, charnue, offerte, emprisonnée par le papier magique », l'auteur écrit aussi : le cliché ne restitue que « l'ultime survivance de ce paradis perdu que je n'ai pas fini de pleurer » (*ibid.*, p. 114-115). Dans *La goutte d'or*, écrit M. Rosello (*loc. cit.*, p. 86), le « voyage dévoile à Idriss un Occident surpeuplé d'images utilisées comme instruments d'asservissements ». D'une part, une « opposition binaire » entre l'image, que privilégie l'Occident, et le signe, que valorise « la sagesse arabe traditionnelle », « structure le texte dans son ensemble » en ce qu'elle « est un *point de vue*, une *optique* (au sens spatial et visuel du terme) ». D'autre part, « le fait que le récit attire sans cesse l'attention du lecteur sur les dangers d'un regard déformant ne peut plus être assimilé à une attaque thématique contre l'image ». Cependant : « Tous les personnages que rencontre Idriss sont des prisonniers de l'imaginaire, de leur regard (et non nécessairement de l'image). »

marge d'un des derniers portraits de lui : *La vieillesse suscite un masque derrière lequel on se dérobe peu à peu avant de s'effacer tout à fait*³¹ ». Ce sont bien quatre masques par lesquels l'identité de l'artiste s'efface que dessine Picasso en juin et juillet 1972, quelques mois avant sa mort. Dans ces autoportraits, que l'on reproduit (illustration 9), l'éclatement même des styles et des formes exprime autant l'angoisse de la disparition qu'un défi du peintre « « faisant le mort » avec « une énergie, une puissance » tendant à « prouver que la mort n'est... rien »³² ».



Illustration 9.

Dans une des *Célébrations* qui rappelle le séjour de Mozart, à quinze ans, au carnaval de Venise, Tournier prête à Da Ponte les propos suivants : « Venise est un île imaginaire, surgie des brumes paludéennes de la lagune. Personne à Venise n'est bien sûr d'exister. Savez-vous pourquoi les Vénitiens affectionnent tant les masques ? C'est parce qu'ils doutent de leur visage de chair »³³ . »

³¹ *Op. cit.*, p.136.

³² Philippe Sollers, *13 journées dans la vie de Pablo Picasso*, Arte, 2000. On connaît le débat qui l'a opposé à Houellebecq, déclarant que « Picasso, c'est laid, il n'y a chez lui aucune lumière, aucune innovation dans l'organisation des couleurs ou des formes, rien qui mérite d'être signalé, d'une stupidité extrême » (Émission « Répliques d'Alain Finkielkraut », cité par Michel Crépu, « Quand Houellebecq flingue Picasso », *Libération*, 14 octobre 2010 - http://www.gentside.com/insolite/un-autoportrait-de-van-gogh-donne-naissance-a-une-publicite-pour-l-alliance-francaise_pic58600.html). Sollers commente les propos de son rival en rappelant le « critique anglais, officiellement homosexuel », qui écrivait à propos du peintre : « Ces tableaux sont des gribouillages incohérents exécutés par un vieillard frénétique dans l'antichambre de la mort. »

³³ *Op. cit.*, p. 143 : « Ce 26 janvier 1786 à Prague. »

En *Préface* au *Portrait de Dorian Gray*, Oscar Wilde écrit, en référence au personnage sauvage et monstrueux de *La tempête* de Shakespeare : « Le dédain du XIX^e siècle pour le réalisme est tout pareil à la rage de Caliban apercevant sa face dans un miroir. » La répugnance de Caliban ne serait-elle pas du même ordre que celle, plus générale, de l'artiste pour son autoportrait? Mais Wilde continue : « Le dédain du XIX^e siècle pour le Romantisme est semblable à la rage de Caliban n'apercevant pas sa face dans un miroir. » Ne peut-on dire que l'artiste en général, ainsi que le romantique, dont l'autosatisfaction lyrique est également récusée par le décadentisme, a beau se chercher dans son portrait. Il n'aperçoit que la dégradation de sa personnalité, dans l'irréel de ses fantasmes. J'ignore quel type de lien serait éventuellement à établir avec un passage du début d'*Ulysse*³⁴ : « Stephen se pencha et scruta le miroir qu'on lui tendait, traversé par une fêlure en zigzag, le cheveu dressé sur la tête. Tel que lui et les autres me voient. Qui m'a choisi ce visage ? Ce corniaud qu'il faut épucer. Il me le demande aussi ». Buck Mulligan « éloigna le miroir des yeux scrutateurs de Stephen. – La rage qui s'empare de Caliban quand il ne voit pas son visage dans le miroir. Si Wilde était seulement en vie pour voir³⁵ ».

*

Post-scriptum. Lors du débat qui a suivi, Jean-Baptiste Baronian évoque la personnalité de Pierre Aelberts, entrepreneur avisé qui éditait ou réimprimait avec

³⁴ Je remercie Muriel Collart d'avoir attiré mon attention sur celui-ci.

³⁵ James Joyce, *Ulysse*, traduction et édition sous la direction de Jacques Aubert, Paris, Gallimard, coll « Folio classique », 2013. L'éditeur fournit par ailleurs cette autre piste de réflexion, propos de l'aveu de Joyce concernant son manque d'imagination (*Préface*, p. 21) : « Plutôt que d'imagination, il conviendrait de parler de cet élément de la structure psychique qu'est l'imaginaire : c'est là que se situerait la faille, la défaillance du rapport de ce sujet au monde. Jacques Lacan le rappelle : “ L'homme est capté par l'image de son corps [...]. Son monde, si tant est que le mot ait un sens, son *Umwelt*, ce qu'il y a autour de lui, il le corpo-réfie, il le fait chose à l'image de son corps ”. » Les disparitions de l'image de soi trouvent chez Tournier, selon M. Rosello, une autre illustration, dans un roman que l'écrivain considérait comme un de ses meilleurs livres, *La goutte d'or*. « Idriss voit son visage reflété dans toutes les vitres, dans tous les puits, dans tous les regards mais il n'a lui-même « qu'une idée vague de son propre visage (GO, 106). La quête d'Idriss sera donc une tentative pour combler ce manque, ce vide ouvert par l'absence de la photo. A la fin du livre, les lecteurs (et peut-être Idriss) auront appris que l'ambition du jeune berger de Tabelbala était vaine, que l'on ne supprime pas la différence entre soi-même et la photographie, qu'il y aura toujours un écart (que l'on pourrait s'amuser à appeler « différence ») entre soi-même et son image » (*loc. cit.*, p. 88)

un gain appréciable, comme il a été dit, de courts textes de divers auteurs. J'ai rédigé à une date indéterminée un article intitulé « L'archipel Brasillach », qui concernait le compte rendu, paru dans le *Bulletin semestriel 1/1990-91* de la liégeoise Société Libre d'Émulation, de l'ouvrage d'Alain Aelberts et de Jean-Jacques Auquier sur *Pierre Aelberts (1899-1983), éditeur d'art et bibliophile éclectique* (Anhée, Dismas, 1990). L'article a pu être publié dans le journal *La Wallonie*. Seuls quelques fragments ont été conservés, dont celui-ci :

On a pratiqué deux coupes dans le catalogue de la collection « Brimborions » : l'une allant des numéros 82 à 110bis, les années 1962-63 ; l'autre couvrant les numéros 174-186, pour 1968-71. Robert Brasillach y est partout à l'honneur. P. Aelberts publie son éloge d'*Abel Bonnard*, ministre de l'éducation sous Pétain et grand admirateur des *Décombres* de Rebatet (1969, 184). L'éditeur avait déjà donné, de Brasillach, la *Nouvelle prière sur l'Acropole* (1963, 110bis). Robert Poulet y va de son *Robert Brasillach, critique complet* (1971, 186). Le *Souvenir* de celui-ci, avec un portrait en deux exemplaires, est également évoqué par Henri Massis (1963, 106), qui avait écrit avec Brasillach les *Cadets de l'Alcazar*, sur le siège de la citadelle de Tolède pendant la guerre d'Espagne. De Massis, les « Brimborions » reproduisent précisément une « conférence prononcée par l'auteur le 10 juin 1961 à l'Ateneo de Madrid » sur *La guerre d'Espagne et la défense de l'Occident* (1962, 84). Il est vrai que Massis y prend soigneusement ses distances envers le « paganisme hitlérien ». Mais c'est dans une pose très neutraliste, qui se veut également éloignée de « l'oppression capitaliste » et de « l'étatisme démocrate universel ». Les étudiants qui eurent à suivre dans les années 1960, à l'Université de Liège, les cours dits « de philosophie » de Marcel De Corte y reconnaîtront une dualité qui s'exprimait parfois de la manière la plus prosaïque. Il arrivait au maître, fulminant également contre le communisme et contre la trop libérale société de consommation à l'américaine, de jeter une bouteille de Coca Cola par la fenêtre d'un des grands auditoriums de l'Université, place Cockerill, à titre de symbole.

Le *Tombeau de Robert Brasillach* par « Saint-Paulien » (1969, 177) nous introduit à un personnage central. On sait que le pseudonyme déguise un Maurice-Ivan Sicard, issu de l'extrême-gauche. On lira dans *l'Anti-sémitisme de plume. 1940-1944* dirigé par Pierre-André Taguieff (Berg International Editeurs, 1999), le portrait de celui qui reçut en 1944 le prix de la « France aryenne ». Sicard, préfacier, en 1936, d'un ouvrage intitulé *Adolf Hitler, Dr Goebbels, A.*

Rosenberg, J. von Ribbentrop. *L'avenir de l'Allemagne*, publiait encore en 1999, un an avant sa mort, une *Bataille de Berlin* — aux « Editions de l'Homme libre » — et un *Napoléon, Hitler : deux époques, un destin* — à l'adresse de « Gergovie »! « Saint-Paulien » signera également un *Tombeau d'Abel Bonnard* (1968, 175, édition originale), ainsi qu'une *Histoire de la collaboration* (L'Esprit nouveau, 1964).

Des saluts fraternels plus ou moins appuyés, à partir de là, se suivent et s'emboîtent en tables gigognes. Marcel Aymé fête un *Anniversaire : Robert Brasillach 6 février 45 – 6 février 69*, précédé d'un texte de Roger Nimier (1969, 176, éd. originale). La collection « Brimborions » avait donné auparavant, de Marcel Aymé, *L'« épuration » et le délit d'opinion*, avec une *préface de Lucien Rebatet* (1968, 164, éd. originale). Le texte de Rebatet sur Aymé sera reproduit en 1969 (184). De Rebatet lui-même, la collection procure une adresse *À Jean Paulhan* (1968, 172, éd. originale). Celui-ci reçoit l'*Adieu* de Franz Hellens (1968, 170) et l'hommage de Poulet (*Jean Paulhan l'écrivain*, 1968, 171). *Jean Paulhan : histoire d'une amitié* était signée de Claude Elsen, qui fit une grande carrière de traducteur, notamment de Ian Fleming, Peter Ustinov, etc. (1968, 173). Faut-il noter que le provignement attaché au nom de Franz Hellens est riche, dans la collection ? On y publie sa *Prière à saint Littré ou renoncement au dictionnaire* (1963, 115), son *Mythe de la fleur fécondée*, avec illustration d'Elisabeth Hellens (1965, 140) et ses *Souvenirs universitaires* (1967, 158).

On n'avait pas relevé dans « L'archipel Brasillach » le nom de Michel Tournier aux côtés des auteurs — fortement marqués idéologiquement ou, au contraire, éloignés de tout soupçon d'appartenance extrême-droitière — que comporte le catalogue Dynamo. On se doit de signaler aujourd'hui, concernant M.-I. Sicard, *Un paradoxe français : antiracistes dans la Collaboration, antisémites dans la Résistance* de Simon Epstein (Albin Michel, 2008).

Copyright © 2016 Académie royale de langue et de littérature françaises de Belgique. Tous droits réservés.

Pour citer cette communication :

Daniel Droixhe, *Correspondances : Tournier, Dürer, Aelberts [en ligne]*, Bruxelles, Académie royale de langue et de littérature françaises de Belgique, 2016. Disponible sur : <www.arlffb.be>