



La reconversion des images

COMMUNICATION DE GUY VAES

A LA SEANCE MENSUELLE DU 10 MARS 2001

À quand remonte l'origine du texte que voici ? Je devais avoir trente ans lorsque je lus, dans le rez-de-chaussée d'un quotidien français, la recension d'un roman dont, pour avoir omis de les noter, le titre et le nom de l'auteur à présent m'échappent. En revanche, le sujet imprégna ma mémoire, et il revint me solliciter à diverses reprises. Il me suggérait des variations aboutissant tantôt à un essai, tantôt à une fiction. Le sujet éclairait l'influence de *À la recherche du temps perdu* sur un lecteur qui n'était pas un écrivain, ne pratiquait aucune discipline artistique. Bref, un lecteur anonyme, ayant succombé au sortilège proustien, et cela jusqu'au terme de son existence. Objet d'un « choix » l'ayant pris au dépourvu, il devait — passez-moi la supposition — se croire soumis à un processus alchimique, point déplaisant, ne s'exerçant d'ailleurs que sur un plan intime de son être.

En dehors d'un besoin irrépressible, fondement d'une vocation déployée au grand jour : littérature ou musique, par exemple, il peut y avoir un autre besoin qui, de façon plus discrète, en coulisse comme les personnages et les lieux de Proust chez notre lecteur anonyme, a secrètement enrichi la perception, mais sans réclamer de mise en forme. Je pense à ce qui, dans une large mesure, a nuancé mes jours : la peinture.

C'est en relisant l'étude de Svetlana Alpers sur la peinture hollandaise du dix-septième siècle : *L'Art de dépeindre*, que m'a pris l'envie d'esquisser un bilan succinct de cette emprise, mais uniquement sous l'angle de sa contribution à ce que j'ai écrit, aurais pu écrire, écrirai peut-être. À l'encontre de leurs confrères italiens de la Renaissance, lesquels, brassant l'allégorie, le symbole et la référence philosophique, renvoient à une culture textuelle, les peintres hollandais approfondissent une culture visuelle. Qu'on ne se fie pas à la modestie de leurs

motifs ! Ces étendues terraquées qui refoulent l'horizon ; ces tables surchargées de victuailles, où la goutte d'eau sur un verre enferme la réplique d'un salon ; ces intérieurs qui, chez De Witte ou Pieter De Hooch, multiplient les plans, font se succéder salle de séjour, antichambre et porte ouverte sur un canal, scellent un lien avec une étude rationalisée des phénomènes naturels, de la perspective, de la cartographie, des mécanismes rétiniens, et ainsi de suite. Ah ! ce scarabée sorti d'un burin méticuleux, ces graines de thym que détaille une pointe d'argent (grâce à des esprits analytiques, ils occupent dorénavant les avant-postes de la recherche), ne font-ils pas écho à l'observation empirique de Roger Bacon ? Il faut, avant tout, affranchir « la réalité de la confusion des sens ». Ce qui ne doit pas nous inciter à négliger, vu l'aura qu'ils prêtent à l'image, les bibelots de luxe que dispose le peintre — voyez Vermeer — et qui font rêver le bourgeois.

Ce que Svetlana Alpers marque ainsi, ce n'est pas seulement la distinction entre l'anecdote et la picturalité pure — laquelle n'existe que dans notre esprit —, mais ce que l'anecdote illustre dès qu'on l'isole : les disciplines auxquelles se prête la peinture, ainsi que les tremplins qu'elle offre à la fabulation, aux reconversions formant l'objet de ce texte. Et je n'oublie pas ces artistes-là qui excluent, ou paraissent le faire, toute appropriation autre que picturale : Cézanne, Braque le cubiste ou Morandi, dont le recul, quasiment radical envers le sujet, a dû ne pas laisser indifférent Robbe-Grillet et ses suiveurs.

Et puisqu'on parle de l'emprise de la peinture sur l'écrivain, comment ne pas insister sur l'exemple que livre Alain Bosquet de Thoran avec les *Deux personnages sur un chemin de ronde* ? Ici, on est en présence d'une mosaïque de genres littéraires, de modes d'approche sans cesse diversifiés. Réflexions, coups d'œil historique, iconographie que nourrit la vision poétique, imaginations où l'on appréhende le conteur à l'œuvre, tout vient en aide à l'exploration des coulisses de l'image : en l'occurrence la copie d'un tableau de Rogier Van der Weyden : *Saint Luc dessinant le portrait de la Vierge* qui se trouve au Groeninge à Bruges ; exploration qui mène à ce que Bonnefoy a nommé l'arrière-pays.

J'ai été élevé dans un milieu où la peinture était un aliment vital. Les premiers tableaux qui m'impressionnèrent furent des paysages bretons, datés de 1909, enracinés dans le cubisme. Ils ornaient la salle de séjour. Leur auteur, Le Fauconnier, avait peint le portrait de Pierre-Jean Jouve figurant au Centre

Pompidou. Sans doute étaient-ce les vertus coloristiques de ces paysages, leurs rythmes bannissant le hasard qui durent me séduire. L'analyse proprement dite n'interviendrait que plus tard. Il en alla de même pour la lecture. Si, tout comme les contes de Marcel Schwob, les récits de Robert Louis Stevenson, découverts juste avant 1940, m'enchantèrent, ce fut pour l'intrigue, le bondissant enchaînement des épisodes et l'autonomie des personnages.

Ce n'est que plus tard, au cours de relectures, que l'art du romancier écossais, son génie des voltes caractérielles s'imposèrent. Ainsi, comme pour la peinture où j'avais évolué de l'attrait exercé par l'image à l'attention portée au savoir-faire, j'étais passé, dans le roman, d'une lecture que dominait le seul plaisir à l'interrogation des techniques. Mais cette évolution, qu'on peut hardiment généraliser, n'éliminait pas un paradoxe dans mon goût pour la peinture : le retour sporadique, mais en plus sophistiqué, en plus fécond, de l'image — d'une représentation servant de tremplin au romanesque.

Durant l'Occupation, qui me cloîtra à Anvers, la peinture offrait les tons sépia, plus rarement noir et blanc, des albums d'art des années vingt et trente de la bibliothèque de mon père. Toute reproduction en couleurs y occultait les dons de l'artiste, quand elle ne les défigurait pas. Néanmoins des indices subsistaient, signaux exigeant d'être interprétés : qualité du graphisme, distribution des masses, et ainsi de suite. C'était peu, mais ce peu stimula mon appétit.

Le premier peintre moderne, internationalement connu à l'époque, dont je vis des œuvres authentiques, fut Magritte. Cela se passe en 1941, rempart aux Tartelettes, nœud de venelles à deux pas des quais, où logeait Marcel Mariën. Celui-ci, de temps à autre, rendait visite à mon père. Sur un mur chaulé, deux Magritte focalisaient l'attention. D'instinct, je me dis : c'est médiocrement peint. L'instant suivant (l'intervalle entre mes réactions dut être minime), la singularité des sujets me retint, mais sans beaucoup m'émouvoir. Il peut sembler présomptueux de la part d'un jeune garçon, encore ignare en peinture, d'ébaucher un jugement fondé sur une évaluation du métier. En fait, c'était là un rejet spontané dans lequel se manifesta mon éducation. Je crois que Mariën perçut mon recul, recul plus que réserve. En fut-il surpris ? Il connaissait mon goût de l'insolite. L'embarras que j'éprouvais en présence des Magritte devait se lire sur mon visage. « Seul importe le choc poétique, me dit-il, non la peinture pour la

peinture. » Je voulus bien le croire, du moins en ce cas-ci, mais que restait-il du choc poétique, l'exécution du tableau l'ayant amorti ?

Il a deux ans, je feuilletais chez un libraire la réédition d'un roman de Daphné Du Maurier. Je conservais envers celle-ci une méfiance d'autant plus sottise que je n'en avais rien lu. La description qui ouvre *La Maison sur le rivage* possède la netteté caractérisant les détails d'un daguerréotype. On a le sentiment que tout brin d'herbe y affirme son autonomie. Le personnage qu'on se prépare à croiser possède un relief, une lisibilité qui surprennent comme des anomalies. Je me revis à l'instant, au cours de l'hiver 1942, en train d'examiner les reproductions aérant un essai de Robert de la Sizeranne sur la peinture anglaise. On y découvrait, entre autres, des œuvres d'Edward Burne-Jones — que la critique française éreinta, en 1998, au cours de la rétrospective à Orsay — et dont, la guerre terminée, je pus voir des tableaux dans les musées anglais. Malgré une qualité déplorable, les reproductions me permirent d'imaginer ce que ces tableaux pouvaient être en réalité. D'emblée vous y frappe, comme chez la plupart des préraphaélites, une déliquescence agressive côtoyant le grotesque. Burne-Jones applique ses figures sur le décor champêtre ou architectural selon un procédé qui rappelle le photomontage. Cette absence d'atmosphère, cette rupture entre les plans, voilà qui provoque un effet dérangent, soit de flottement (la figure est prête à léviter), soit d'autonomie radicale à l'égard de l'environnement. Je crus y entrevoir l'amorce d'une petite innovation romanesque. Le paysage, privé de tous rapports avec les personnages, déshumanisé jusqu'à exclure le moindre soupçon de complicité, se dessinerait dans une clarté analytique.

Si je ne m'attardai pas à l'origine de ma fascination pour les préraphaélites, c'est qu'un phénomène plus urgent me retint. Ne venais-je pas de scinder, comme jamais auparavant, la figuration de la picturalité ? Opération qu'il m'arrive de pratiquer encore spontanément (lequel d'entre nous n'y a pas cédé ?) devant un Burne-Jones, voire en présence des nocturnes d'un autre victorien : Atkinson Grimshaw, bien que, à plus d'une reprise, la singularité de ses tons — je pense à ses fins d'après-midi d'automne — fasse oublier le sujet au profit de la palette. Dans le cas de ces deux artistes, auxquels j'ajouterais volontiers le mortifère Augustus Léopold Egg, l'idée me vint qu'un texte pourrait découler de leur atmosphère oppressante. Je devais le ressentir intensément, à Paris, en 1994, à

l'exposition *La Ville*, en contemplant un grand nocturne de Grimshaw. Il représente l'Embankment qui, longeant la Tamise, borde le cœur de Londres. Une balustrade de pierre, hérissée de lampadaires, surveillée par des sphinx, y sépare le fleuve d'un large trottoir. Hommes et femmes, vêtus comme dans *Le Jardin des modes*, vous y communiquent le rythme posé, ralenti, de la promenade ou du retour chez soi, crépusculaire. Ces mouvements qui, de façon plus impressionnante que l'immobilité, trahissent la solennité de ces androïdes, annoncent, en plus naturel dans leur aspect d'apparition, les femmes nues et les bourgeois coiffés d'un melon que Paul Delvaux lâcha sur des esplanades lunaires. Comment ne pas vouloir détourner ce motif à des fins littéraires ? Ce sont moins, chez Grimshaw, des privilégiés s'adonnant au plaisir de la flânerie que des créatures déléguées par les ténèbres.

On aura depuis longtemps compris qu'il ne faut pas, de ma part, attendre une réflexion sur des auteurs que mobilise l'écrit sur la peinture, qu'il soit critique ou spéculatif. Rien n'éclaire mieux mon souci que les circonstances que rapporte, dans sa volumineuse et apoplectique biographie de Samuel Beckett, James Knowlson. On peut avancer que la passion de la peinture a largement servi l'inspiration de notre auteur : « Selon un de ses proches, le peintre Arikha, Beckett est capable de rester planté une heure devant un tableau pour l'examiner avec une intense concentration, en savourer les formes et les couleurs, l'étudier dans ses moindres détails. Il y repère généralement l'amorce d'un récit ténu ou des attitudes humaines qu'il est ensuite en mesure d'associer à une composition précise. » Et Knowlson de conclure par une réflexion qui, se serait-elle adressée à un certain type d'écrivain, définit à la perfection le projet difficilement réalisable auquel je pense : « Si d'ailleurs il était possible de radiographier ses dernières pièces comme on passe des tableaux aux rayons X, on y décèlerait sûrement, dissimulées sous la surface, les traces fantomatiques des grands maîtres. »

Oui, c'est cela qui trouble et enracine ma curiosité : ce que devient, dans la conscience et dans le subconscient d'un écrivain amateur de peinture, la constellation des œuvres qu'il s'est appropriées. Œuvres tantôt demeurées en mémoire pour le sujet, tantôt pour le sujet et la picturalité, et enfin, exclusivement, pour la picturalité. Dans les deux premiers cas, le détournement à des fins littéraires, réfléchi ou spontané, s'effectuera sans heurts ou problèmes excessifs ; il

restera apparent au regard attentif d'un lecteur plus ou moins initié à la peinture. Mais, dans le troisième cas, celui d'une qualité artistique oublieuse de toute figuration, quel usage autre que la délectation sans mélange pourrait en tirer l'auteur de fictions ?

Il existe un témoignage sur ledit usage. Sur la leçon à tirer de ce qui, apparemment, s'oppose à toute approche narrative. Que l'écrivain qui porte ce témoignage — il s'agit encore de Beckett — n'envisage pas ouvertement cette fin ne doit pas nous arrêter. À l'un de ses correspondants, note James Knowlson, Beckett écrit : « Cézanne est, semble-t-il, le premier à avoir vu et posé le paysage comme matériau d'un ordre rigoureusement étrange, incommensurable avec toute forme d'expression humaine quelle qu'elle soit. » Il ajoutera : « Ce que je sens chez Cézanne, c'est précisément l'absence d'un rapport convenant fort bien à Rosa ou à Ruysdael, pour qui " l'animation " était valable... »

Plus tard, Beckett prolongera cette réflexion en s'attardant à l'œuvre de Jack Yeats, le frère du poète : « Dieu sait qu'il ne faut pas tant de sensibilité que ça pour saisir qu'en Irlande la nature [est] presque toujours aussi inhumaine et inorganique qu'un décor de théâtre. Peut-être est-ce là la qualité suprême de la peinture de Jack Yaets, le sentiment de l'ultime inorganisme de tout. »

Pareille approche du sujet aurait fort bien servi les théoriciens du Nouveau Roman, du moins la tendance Robbe-Grillet. On est ici en présence de ce qui, de prime abord, annule toute idée de lien affectif avec le personnage. Que l'imagination du romancier, toujours attentive aux analogies, s'empare du phénomène, qu'elle consente à ne pas l'expulser comme étant étranger à ses préoccupations, elle aura tôt fait de graviter autour des notions d'incommunicabilité, de solitude (recherchée ou imposée), d'aliénation qui détériore toute espèce de rapport. La sidération mâtinée de rejet qu'éprouve le narrateur de *La Nausée* à la vue des racines d'un arbre, n'est-ce pas l'un des derniers liens qui peuvent subsister sursaut plutôt que lien — avant la rupture définitive entre l'homme et le non-humain ?

Il arrive au peintre de vouloir rivaliser à son tour avec ce que l'écriture réussit, en des moments de grâce plutôt rares, à nous transmettre (songez à Proust) : la suggestion d'une voix, les inflexions qui la personnalisent, ce qui fait que le silence écoute avec nous. Aussi est-ce en créateur fidèle à l'essence de son art, lequel se

tient à grande distance de l'illustration, que Rembrandt triomphe dans le stupéfiant portrait du *Prédicateur mennonite Cornelis Claesz Anslo conversant avec une femme* des Staatliche Museen de Berlin. C'est Vondel qui incita Rembrandt à « reproduire » la voix du pasteur, d'en rendre le timbre. Si l'on a, effectivement, l'impression de surprendre cette voix, ses intonations de prêche où l'on s'écoute plus ou moins soi-même, les précautions dont elle se nourrit, c'est à cause de l'accompagnement du regard, du dessin de la bouche, de la mine résolue de l'homme, de la pénombre qui prête relief aux mots et de l'attention respectueuse de la femme. Ne sommes-nous pas, nous, visiteurs de la collection berlinoise, enclins à nous rapprocher de ces deux-là ? À essayer de surprendre ce qui, visiblement, mêle un semblant de tirade à la retenue de l'aparté ? C'est par l'ouïe que nous pénétrons dans le tableau.

Des sollicitations transmises au romancier par la peinture, beaucoup ne trouveront pas à se loger dans un texte, à servir de levain à un épisode. Elles grossiront une réserve, non de souvenirs aux détails immuables, mais de rappels voilés, d'atmosphères rebelles à la définition précise. C'est dire qu'elles ne seront pas nécessairement exploitées, sinon inconsciemment, comme il en va pour des réminiscences de pays autrefois traversés ou d'un type de femme auquel on est resté sensible malgré le vague des traits. Mais c'est de façon plus évidente que, écrivant le début de *L'Envers*, je me suis senti porté par une image. Il s'agit d'une photographie en noir et blanc dont la conception rappelle un tableau victorien. Dans la partie inférieure se découpe un profil de jeune fille, profil androgyne occupant la totalité du premier plan. La tête doit reposer sur un coussin que Bill Brandt, l'auteur de la photographie, a eu soin d'escamoter. Au second plan, au fond d'un salon, de hautes fenêtres ouvrent sur des façades d'un géorgien tardif.

Par le traitement des gris, la profondeur des noirs (je néglige les tirages récents, trop durs et moins raffinés), Brandt, tout comme dans ses reportages sur les grèves du nord de l'Angleterre et, plus tard, dans le Londres théâtral du Blitz, a su perpétuer une inspiration plastique ainsi qu'un climat empreint de morbidité. De la solitude et de la désespérance opaque d'Emily Brontë ; des errances londoniennes d'Arthur Machen le long de l'impie cimetière de Kenzal Green ; des fabulations crispées de Walter de la Mare aux tableaux d'Algernon Newton, lequel exploita, dès avant la guerre de 14, l'aspect cinématographique des faubourgs de

Londres, nombreuses sont les affinités qu'impose le travail de notre chasseur d'images.

Il y a une nouvelle de Ray Bradbury (sans doute sa plus poétique et déroutante) : *Broderie*, qui paraît étroitement s'inspirer des tableaux qu'élabora Salvador Dali au cours des années trente. On dirait la description *animée* de l'un d'entre eux ; description dont procède un sentiment de durée. Bradbury, que cette période n'a pu laisser indifférent, a dû entrevoir le scénario qui s'en dégage, si allusif soit-il. Il a suffi qu'il lui communique, outre un semblant de mobilité, la tension propice aux signes précurseurs d'un désastre, à savoir la fin du monde, pour que la reconversion du tableau s'accomplisse. Ainsi l'auteur a-t-il vu des brodeuses exercer leur artisanat devant un site nu, et cela jusqu'à ce que, grondant à l'horizon, un cataclysme — son origine nucléaire ne laisse aucun doute vienne les réduire en cendres. Si je me suis arrêté à cette lecture, c'est qu'elle prend en charge un des fantasmes de l'Espagnol.

Retour en arrière. Sous l'angle de la sollicitation littéraire (qui va, dans ce cas-ci, de pair avec le plaisir pictural), *Le Débarquement* de Michiel Sweerts (1624-1664), figurant au Louvre, est un des tableaux dont le sujet ne cesse pas d'affleurer la surface de mon imaginaire. « Figure insolite dans le panorama de son temps », Sweerts a su tirer profit, à Amsterdam comme à Utrecht où l'entraîna sa carrière, de la leçon des caravagesques. Le titre de son tableau, ne connaîtrait-on que lui, ne peut laisser soupçonner la multiplicité des suggestions qu'il recouvre, ni cette atmosphère de conspiration qui prête, à une circonstance combien quotidienne, la force d'une entrée en matière dramatique, d'un lever de rideau anticipant la vision d'un cinéaste, tant par la dynamique de ces inconnus fraîchement débarqués, que par le jeu réduit des éclairages. Trois silhouettes à contre-jour, escaladant à la file un talus, réclament donc notre attention. Sur le manteau de la première, ce qui reste de jour imprime un triangle ocre gris. De la deuxième silhouette, un portefaix, on ne peut que détailler le coffre en équilibre sur l'épaule, ainsi que le bras gauche. Quant au troisième arrivant, c'est une masse un peu confuse, en train d'émerger des ténèbres en contrebas, là où s'ébauche l'encombrement d'un port. Est-ce du navire dont on n'aperçoit qu'un mât qu'ils sont descendus ? Ayons enfin un coup d'œil pour la statue qui domine la scène et que la lumière n'abandonne pas encore. Par le mouvement qui les porte de l'avant, les trois hommes organisent

la composition, ils lui insufflent le rythme d'une action en cours. Pour déborder de la sorte le cadre entourant l'œuvre, ne fallait-il pas que les limites du sujet, les virtualités qu'il contient, correspondent à celles de notre imagination ? Car c'est bien ici un début de roman. De Robert Louis Stevenson, Pierre Mac Orlan, Robert Margerit ou Joseph Conrad... Si je n'ai pas su en tirer parti, il ne m'a cependant pas quitté, germe destiné à éclore ou à mourir. Pourquoi ce tableau m'est-il précieux ? Moins pour telle ou telle de ses qualités, que ce soient l'inattendu du traitement, la densité de l'atmosphère, le mystère spontané, que pour un phénomène plus saisissant : la naissance d'un nouveau sujet en peinture, le débarquement. Il n'en est sans doute rien, mais comment éliminer le doute lorsqu'on se voit soumis à un *premier regard*, celui de l'artiste flamand ; et quand je dis *premier regard* — façon de jumeler l'historique à l'individuel —, c'est parce qu'il découvre à l'imagination éprise d'aventures, non pas une arrivée dans un lieu dépaysant, mais la promesse, inscrite ici dans l'élan de la composition, d'un nouveau départ vers des horizons que multiplie la curiosité.

Les Primitifs ont souvent peint des villes que miniaturise l'éloignement sans que s'en altère le détail. Inscrit dans une fenêtre près de laquelle est agenouillé un riche notable, un labyrinthe urbain impose sa complexité. C'est une ruche vouée au troc et à l'affairement, étrangère à ce qui se déroule au premier plan du tableau, c'est-à-dire la présentation de l'enfant Jésus, le jugement de Salomon, l'annonce à la Vierge du destin qui l'attend. J'ai toujours cru que veillaient dans ces ruelles, fines comme des rainures, des prétextes à fabulations. Aux miniaturistes, dressant de leur pinceau d'insecte croix d'églises et crénelures de remparts, une attention exacerbée a dû être exigée, la réduction touchant à la prouesse. La volonté de Rotkho, partagée par d'autres artistes américains, de faire vaste en vue d'intégrer le regardeur au tableau, ne m'a jamais convaincu. Combien plus saisissante m'apparaît, au cours d'un examen ne souffrant aucune relâche, la cité de la taille d'un ongle, laquelle, le regard s'adaptant à ses dimensions, semble subir un changement d'échelle. Jamais ce qui est petit ne m'aura paru aussi grand. S'ajoute à ce phénomène la satisfaction de saisir d'un coup d'œil une totalité. Si j'ai poussé cette mainmise à l'extrême dans mon roman *L'Usurpateur*, y faisant appel à un plan d'Anvers du quinzième siècle, à un tableau panoramique d'un artiste actuel imaginaire, ainsi qu'à un multiple du sculpteur américain Charles Simonds, qui

représente une cité qui tient dans le creux de la main, c'est que m'est restée en mémoire la leçon des Primitifs.

Insisterais-je sur l'apport de Monsu Desiderio ? Il travailla à Naples à la fin du dix-huitième siècle, et son nom, en réalité un pseudonyme, recouvre deux artistes. Ils peignirent des églises en train de s'effondrer au cours d'un séisme, des rangées de façades d'apparat qu'agresse la crue d'un fleuve. Ces visions, toutes nocturnes, ont dû imprégner le cauchemar qui, dans mon roman *L'Envers*, nous transporte dans les ruines de la cathédrale d'Anvers.

Je pourrais ouvrir d'autres sections de mes réserves. Mais je m'en garderai bien. La peinture forme, en ce qui me concerne, une trame que tisse la mémoire en accord avec la fréquentation régulière des œuvres. Elle m'est une seconde existence quotidienne — ou presque. C'est un territoire élu dont les urbanistes et les architectes s'appellent Canaletto, Monsu Desiderio, Poussin, Algernon Newton, Chirico et j'en passe. Sans doute, traitant d'un aspect de ma passion, ai-je parlé d'un phénomène très partagé, certains diront : banal, quoique les « usages » qui en découlent peuvent être fort différents. Mais, comme en tout ce qui touche à l'essentiel, à ce qui nous permet de vivre, l'originalité n'est pas de mise. Elle friserait la vulgarité.

Copyright © 2001 Académie royale de langue et de littérature françaises de Belgique. Tous droits réservés.

Référence bibliographique à reproduire :

Guy Vaes, *La reconversion des images* [en ligne], Bruxelles, Académie royale de langue et de littérature françaises de Belgique, 2008. Disponible sur :
<<http://www.arllfb.be/ebibliotheque/communications/vaes100301.pdf>>