

Jean Roudaut

**Le Bien
des aveugles**

Le Chemin

nrf

Gallimard

Qui je suis, je ne le saurai jamais. Tout cela qui se disperse au cours de la vie, et se dissémine en sa fin, il faut pourtant que je l'aie été, puisqu'on le dit. Mais je me suis fait sans mémoire. J'ai vécu sans bien, m'étant choisi absent. Au mieux, je ressens, en me remémorant les moments qui ont constitué des seuils, en les reconstruisant plutôt, à partir des rencontres fondamentales qui ont pu se produire parce qu'elles étaient attendues, je ressens, sans pouvoir la situer dans le temps, la violence du désir qui m'animait. Son exigence. Mais c'est comme un désir impersonnel, créé par son seul objet, orienté par un énigmatique appel, comme une sommation qui laisse sans recours. Une voix, qui paraît étrangère, exige l'attention, car avec évidence elle propose « une dernière chance ». Cela peut se produire devant une œuvre, dans une lumière soudain brisée, sous un regard, croisé comme une flèche. Sitôt que la voix est entendue, on se sait défait de tout passé, car ce qu'énonce cette injonction, c'est qu'il faut advenir. Ma vie est moins marquée par des possessions, qui font

croire qu'on finit par être ce qu'on a, un savoir, un style, une histoire, qu'elle n'est scandée, d'invitation en mandement, par l'abandon et le renoncement. *Ce n'est pas une chose de la terre que l'amour. C'est la première conquête de l'homme qui ressuscite*, écrivait Nodier sans songer à quelque autre Palingénésie que celle qui constitue notre seule et vraie, mais secrète, biographie.

Si j'évoquais le souvenir de seuils franchis, de rupture de soi-même avec l'idée de soi qu'on aurait pu se faire, et à quoi stérilement on s'accordait, c'est que restent vifs ces foudroiements, quand même les circonstances à l'entour ont disparu de la mémoire. C'est que le choix alors se fait en faveur de rien. Ce qui est perdu est connu comme son corps propre. Ce qui est à advenir est à extraire de la nuit. Rien n'est plus terrifiant que cette liberté. Je l'ai connue intensément dans le face-à-face qu'impose le dialogue avec les œuvres. Il émane d'elles un sentiment de nécessité; elles énoncent un ordre, mais il est sans espérance. Cela est du domaine de l'amour : l'oblique de ce visage, jamais plus il ne sera donné de le détourner vers toi, si tu ne sais te faire assez silencieux pour l'accueillir. On ne peut vivre qu'en se défaisant sans cesse. Et s'il me fallait préciser qui je suis à mes yeux, je n'aurais rien d'autre à avouer que cet état de perte. Toute rencontre décisive met à mort.

Je ne me suis jamais reconnu qu'en d'autres images, un cigare quand Mallarmé y résume toute l'âme, un étang à Ermenonville quand Corot le contemple. Et les portraits du Fayoum, où je me suis regardé comme on se perd dans un miroir, revêtant mon inanité de leurs

apparences. Ce que je n'espérais pas m'a été remis en don. Tout ce que l'on reçoit est immérité, c'est ensuite qu'on a à en être digne. Car le don est la forme la plus constante et la plus ordinaire de notre expérience; mais nous vivons en aveugles dans la profusion des biens, nous nous construisons une prison et nous mettons en exil. Le devoir moral est de s'éclairer de la lumière offerte, de s'élaborer jusqu'à être de la même eau que la perle reçue. Toute beauté perçue devient enchantement printanier. Pour peu que rien ne soit convoité, une main qui arrête son vol sur un bras, une promesse déraisonnable, une image abandonnée, la pluie sur les fleurs font de chaque instant un jour des Rois. Comme rien ne peut être retiré à qui a été comblé, le malheur devient sans effet, la mort innocente.

Aimer se confond avec mourir. Ce qui semble se produire dans l'amour porté à la peinture, et par son intercession aux heures de l'aube, pour ne m'en tenir dans ces textes qu'à ces formes de la manifestation des sens dans le monde, c'est une sorte d'anticipation, en l'instant de la contemplation, d'une autre vie rendue présente. Reste à poursuivre. Ce qui apparaît d'œuvre aimée en œuvre aimée, ce ne sont pas des moments isolés, dissociés, mais une véritable histoire du détachement, puisqu'il y a dans la peinture, quoi qu'elle représente, et si rude, si agressif qu'ait été le contact de la brosse et de la toile, quelque chose de soyeux, de délicat au toucher des yeux, une peau si heureusement inhumaine que pour habiter ce monde nouveau (telle sera ma demeure) il convient que le spectateur s'efface, pour participer.

La peinture, comme la littérature, est l'œuvre d'un seul sous des noms divers, qui spécifient des modes d'approche. D'autres peintres auraient pu être convoqués, rien n'empêchant *Le Massacre des Innocents* de Nicolas Poussin et *La Fenêtre, cour Rohan* de Balthus de permettre semblablement l'heureuse absence de celui qui, ici, ne produit ce tracé qu'en vue de disparaître.

Un jeune homme de fortune modeste, de goûts artistes, se promène dans la rue au moment, banal mais émouvant, où les activités diurnes ont cessé d'être préoccupantes, où se lèvent les rideaux de scène. La nuit se creuse.

Le Promeneur du Palais-Royal

1. *La veilleuse*

Dès 1930, l'essentiel de l'univers imaginaire de Paul Delvaux est fixé. Dans le décor des gares et des villes, dans les halls et les jardins, circulent les personnages de son théâtre : le passant, habillé de sombre, coiffé d'un chapeau melon, et souvent représenté de dos ; les figures féminines, vêtues d'une robe qui les enserre de la tête aux pieds, et qui très cintrée fait, des seins forts et des hanches, l'évasement d'un sablier, ou, dénudées, les bras le long du corps, de face, le pubis végétal et orgueilleux (elles ne sont jamais données dans l'attitude des Vénus pudiques), de dos, les fesses fières, allongées, indifférentes aux regards. Elles ont de grands yeux sombres qui, de profil, semblent être vus de face, et la bouche petite des indomptables boudeuses. Elles ont le regard noble des êtres sans crainte. Le savant en redingote, avec ses fines lunettes cerclées, son neveu, qu'il introduit dans ce monde des ombres comme le ferait

Virgile pour Dante, les squelettes, mondainement assis, apparaîtront plus tard.

Plus discrète, comme si elle était hors cadre, une figure semble être témoin du spectacle. Ce serait le créateur, ou le donateur. Dans une gravure aquarellée il est représenté, rêveur et méditant, dans les jardins vides du Palais-Royal. Lui correspondant, une figure féminine, dans l'attitude de quelqu'un à qui serait accordé le don de voir de l'autre côté du regard, peut passer pour une annonciatrice.

Ces représentations, qui illustrent une hiérarchie dans l'illusion de réalité, certaines étant proposées comme plus « vraies » que d'autres, donnent moins l'impression d'association que de disjonction : elles tendent l'une vers l'autre, mais elles ne se touchent pas (ou, seulement, dans la panique qui s'empare de *La Ville inquiète*). Les différentes pièces somnambules de cet échiquier n'ont pas la même valeur : si elles tiennent ensemble sur la toile par un jeu de formes et de rythmes, et par des rimes colorées, elles ne communiquent que par la force qui émane de chacune d'elles. Cette force ne semble pas les porter les unes vers les autres, mais les attirer, en cortège lâche, vers quelque chose qui, non figuré, se trouverait au-delà de l'espace de la toile, et ne serait suggéré que par les figurations de seuils, de portes, de tunnels, de fenêtres, d'arches antiques, qui au sommet des œuvres, au lieu où nous portent les lignes du damier, se closent à notre regard, comme s'ils s'ouvraient à un autre espace. Cet autre espace ne peut être que l'objet d'une figuration différente.

Les « dramatis personae » ainsi distribués, comme s'ils devaient d'une toile à l'autre tenir les mêmes rôles, l'organisation rythmique du tableau tend à devenir fixe : la toile, rectangulaire, est partagée en son milieu par une voie. Toutes les lignes s'ordonnent vers un point de fuite élevé et central. Le jeu insistant de la perspective n'a pas seulement pour objet de rappeler la façon dont, en Occident, nous bâtissons notre représentation de l'espace ; la perspective est utilisée comme une force qui tendrait à nous faire pénétrer dans le spectacle de la toile, à nous assimiler au cortège des figures, à nous absorber.

La représentation de ce monde est rendue plus étrange encore par la lumière qui le baigne. Une lumière donnée pour artificielle entre en concurrence avec la lumière naturelle, à l'heure où, dans une clarté encore suffisante s'allument déjà les réverbères. Des lustres, des globes, des lampes de chevet éclairent les chambres, et sont visibles des rues, à travers les fenêtres. Les vierges sages et les vierges folles se croisent : elles disposent de lampes tempête que les unes ont négligemment posées à terre. Les réverbères, dans les rues désertes, où stationnent des femmes en robes de dentelle, tiennent le rôle de projecteurs de théâtre, isolant des cercles d'apparition. Sont ainsi réunies *Toutes les lumières*. Sur *La Petite Place de gare* le décor est dressé pour une représentation qui serait éclairée de tous côtés, comme si, de gauche à droite, une source lumineuse inaperçue (nous sommes dans une nuit que signale un faible croissant de lune) tournait rapidement, faisant avec les

ombres les aiguilles d'une pendule accélérée qui précipite notre départ.

Les lumières fragiles des chandelles et des lanternes sont les attributs de certains personnages. *La Messagère du soir* a déposé devant elle une lanterne sourde allumée, quand tout le tableau est éclairé par la lumière de midi. Est-elle une vierge sage qui nous rappelle la venue prochaine de la mort et de la nuit ? *La Petite Mariée*, à la taille prise dans une guêpière qui fait saillir ses seins nus sous une batiste, est représentée dans une lumière de plein jour (dans le ciel, cependant, la lune est à son dernier quartier) ; mais il y a près d'elle un guéridon où brûle une chandelle. Ce feu oppose sa chaleur à la clarté glaciale et morte de la lune qui, en un angle du tableau, semble le signe de la violence permanente d'Hécate. Elle couvre *La Nuit sur la mer*.

Les lampes fragiles sont des veilleuses, et les femmes qui les portent semblent des vestales. La lumière de la veilleuse tremble entre mémoire et colère, espérance et angoisse ; sa protection nous maintient l'esprit présent entre l'éveil et la distraction.

Tout est clair, d'une lumière douce et zénithale, sur l'échiquier qui mène à une ville imaginaire et antique. Au-devant de *La Messagère du soir*, une femme, blonde et vêtue de blanc, s'incline en position d'orante vers une lanterne sourde, comme si elle saluait la vie présente en celle qui, solitaire, s'avance sur le proscenium. Cette lumière qui veille, en une lampe sur quoi il nous faut veiller, est la fragilité menacée non point seulement celle de la vie, mais de l'expression et de la poésie. Elle nous

rappelle que nous avons à appliquer notre attention à ce qui se dérobe, à être sensible au cheminement et à l'accord des tons. Elle nous rappelle à la conscience de la nuit qui vient.

2. *Les rideaux écartés*

L'existence de lignes verticales fortes sur les bords du tableau, l'effet souligné de perspective, la figuration des plafonds sur la toile entraînent à assimiler le spectacle peint à la représentation théâtrale où les acteurs tiendraient la pose. Comme cette organisation se répète dans l'œuvre, on a l'impression d'une structure en échos, à la façon des dessins qui, dans les manuels des XVI^e et XVII^e siècles, illustraient les effets d'optique. Les toiles sont construites, avec de multiples variations, sur une suite d'emboîtements ; la représentation des rues antiques, des temples transparents, des maisons à colonnades, indique les étapes successives de notre cheminement. Nous glissons d'ici vers l'au-delà de l'horizon, vers ce que notre rêve tient pour un arrière-pays. Les personnages, hormis celui ou celles qui sur le proscenium, dans *L'Accueil*, ou au sol, dans *Le Chœur*, évoquent ou se remémorent leur destinée, les personnages disposés sur les damiers procèdent en échos d'eux-mêmes vers une porte lointaine, un seuil, sur les pavés de *La Rue*. Ce sont ainsi des états d'être qui sont

indiqués : certaines figures sont le rêve ou le souvenir des autres.

Ces rideaux, qui semblent s'ouvrir progressivement à nos yeux, à mesure que, de spectateur extérieur, nous nous aventurons dans la peinture (jusqu'à un visage un peu triste qu'on voudrait réanimer de l'effleurement des doigts glissant de l'oreille à la main après avoir longé à distance le sein nu et la hanche), ce sont les taies qui nous font prendre les choses pour ce qu'elles sont, quand elles ne sont que les indices d'une représentation. Nous passons de ce que retient l'œil à l'intérieur de la vue, du simulacre à l'image, de l'aspect à la réminiscence. Le rideau s'ouvre sur un autre monde, imaginable.

Si certaines peintures nous donnent l'impression d'avoir été rêvées, cela ne tient pas nécessairement à l'incohérence concertée des objets distribués sur la toile, mais, comme dans *Auguste écoutant la lecture de l'Énéide* d'Ingres, à l'impression que les personnages aux yeux clos voient en aveugles, dormant à notre monde et veillant en esprit. Ainsi vient vers nous *Chrysis*, les paupières baissées pour protéger le feu d'une chandelle. Baignés dans une lumière égale (depuis la remarque de Nerval dans *Aurélia*, il est convenu que le soleil n'apparaît pas dans les rêves), les corps peints semblent ne participer à aucune histoire connue (leurs mains ne désignent pas d'objet désiré, ni ne tendent vers un autre corps); ne correspondant pas à nos gestes utiles, leurs poses paraissent énigmatiques : elles ne s'entendent que dans l'ordre de la gravité, qu'elles soient du domaine des rêves, ou qu'elles figurent les formes glorieuses de nos espoirs d'éternité.

JEAN ROUDAUT

Le Bien des aveugles

Un promeneur innocent entre dans une galerie de peinture. Il pénètre un monde étrange, antique sous les arcades, troublant par les figures. Le voici entraîné dans une aventure curieuse : des parcs s'ouvrent à lui, il s'attarde dans les boudoirs. La peinture n'est pas une surface mais un espace. Il en fait sa maison. Il pourrait ainsi s'établir, si, pour progresser, il ne devait admettre le sacrifice, qui est la figure violente de l'offrande. Alors, s'étant perdu de vue, il peut disparaître en un monde sans fin.

Il s'agit donc d'un récit, et d'une histoire : celle de la vie de l'esprit. Les événements essentiels ont été fixés par Delvaux, Watteau, Chardin. Les dialogues sont écrits par Théophile de Viau, Vivant Denon, Edmond de Goncourt. L'enjeu du voyage est la connaissance des formes du bonheur.



9 782070 726288



92-V A 72628 ISBN 2-07-072628-2

90 FF tc