

Le deviselement du monde
ou l'erreur d'appréciation

Nous quittons Venise pour Constantinople. Cette escale courte nous permet de faire nos adieux à Ponte (vous trouverez assez facilement son sourire dans un livre d'images). Je suis minuscule sous cette main immense au point que ma vue se brouille dans les narines buissonneuses de Ponte; à mon retour, je serai plus grand que lui. Les chênes se plieront sous mon poids quand j'attacherai mes lacets en prenant appui sur la courbure de l'un d'entre eux. Les murailles roses de Constantinople y gagneront la part de vérité que je compte bien ramener d'Orient pour corriger toute cette peinture si idéale qu'on s'y noie de lassitude, lassante d'être idéale et rose toujours à n'en plus finir ⁽¹⁾. Saletés de merveilles gagnées en dormant. Cette couche rêveuse je la repeindrai. Après Constantinople une escale à Soudak, puis nous poursuivrons sur terre. Puis Boukarah, la meilleure de toute la Perse. Allons maintenant à l'extrémité de la Terre. s'il y a des dragons, j'en ferai graver un pour te montrer qu'ils peuvent rentrer dans une gravure, c'est-à-dire disparaître et réapparaître selon mon humeur.

De nos jours, n'importe où en Occident, un début de récit populaire légèrement dérégulé par une présence grecque.

C'est l'angoisse de Galathée au moment où elle sent deux filets d'air forcer ses narines de marbre : le sculpteur l'a saisie dans un moment d'apprentissage de la vie, elle vient à la respiration. Elle change d'état ; et la prise de conscience de ce changement d'état est également une manifestation de ce changement d'état. La conscience force toute la pierre que Galathée EST. Elle se conduit lentement vers la chair dont elle n'a pour l'instant ni la souplesse, ni la fragilité, ni la mobilité. Elle laisse sur les doigts une poussière froide et brillante quand je la touche. La finesse d'exécution du sculpteur n'imité pas la finesse des traits de Galathée mais la finesse d'exécution de Pygmalion. De la pierre qui imite la pierre, donc. La statue dont j'observe le devenir chair est une charnière entre la vérité et sa dislocation. Quelle différence pourrais-je établir entre ce moment qui n'a pas encore arraché Galathée au marbre et sa représentation dont la respiration est encore tenue à l'état d'extériorité hostile, intrusive?

M. s'est émerveillée devant elle en la croyant antique (impossible d'imaginer que cette propulsion spontanée et vive - M. avait poussé un petit cri de joie - de notre Galathée dans le couloir des siècles tienne pour rien dans cette admiration ; elle la motive, l'enrobe, la poursuit, la commente, la gonfle, lui tient lieu d'épine dorsale). Je me suis opposé à cette joie en jugeant la statue tardive (je pense que c'est une coquet-

terie, une coquetterie néoclassique perdue dans une galaxie de louanges faites à l'histoire, voilà ce que c'est ; c'est ce que j'ai dit à M. en prenant un plaisir idiotement cruel à bousiller son enthousiasme). Mais M. aurait sans difficulté renoncé à son admiration parce qu'elle avait été saisie par elle sans travail, parce qu'elle se fondait également sur la confiance déposée en la sagesse du patrimoine. Une sagesse qui se scèle d'être muséifiée et encadrée de sagesse en réplétion. L'histoire sans faille puisque sans jugement. Un ordre naturel si on veut. Mais moi? Moi si je m'étais trompé dans mon ironie, dans mon attribution tellement rapide et tellement motivée par le désir de m'y opposer - après tout, quelques millions de bricoles antiques ont échappé à mon attention - aurais-je pu aimer cette statue rejetée? aurais-je pu commencer à l'aimer? Aurais-je simplement pu la voir? Sans doute, je me l'étais définitivement interdit, du moins m'étais-je interdit de la voir vraiment. Et si je ne l'avais pas vue à ce moment-là, on peut en conclure que je n'avais rien vu du tout. Ni un marbre antique, ni un caprice du XVIIIème siècle.

Galathée est encore une coque trop dure pour que la respiration déforme sa poitrine. Le ressac de l'air s'arrête à cette peau et se maintient dans le secret du musée. Déjà, Galathée s'évoque avec amertume, elle regrette son ventre vide d'organes. Attentif à tout ce qui pourrait trahir l'apparition du mouvement, Bureau-Deslandes guette les signes ; je guette les signes. Nous ne voulons pour rien au monde rater la transcription du premier battement de cils, battement pour lequel nous voulons une phrase et pour le second battement une seconde phrase qui découpe l'air pareillement en mince résille aussitôt refermée, et qui fasse pareillement s'ouvrir à la violente clarté du jour l'œil effrayé d'une statue grecque perdue sans espoir de retour dans une époque confuse, brutale, où les machines volantes sont des machines passées.

C'était il y a dix ans. Aujourd'hui, dans le musée du Palazzo dei diamanti ⁽²⁾ de Ferrara, il y a une porte dérobée ; entre elle et ce qu'elle cache, un rideau. Celui-là, c'est un brocard, il change tous les jours de couleurs, il change de temps, de motif, de brodeuse, de carton, de tissu. Mais il a toujours le même nom. En général, on ne l'écarte pas. Mais comme je n'ai pas la carte de membre qui m'autoriserait à rester ici et partager les archives avec ceux qui travaillent de ce côté, je peux écarter le rideau : ça ne sera pas pire ni meilleur pour ma sociabilité. De l'autre côté se trouve la pièce où je vais penser ; faible lumière, petite bibliothèque faite essentiellement des pages arrachées aux livres rangés du côté de la bonne histoire. Mais je suis têtue et j'aime l'échec au moins autant que la solitude.

Je suis devant les œuvres d'art par le jeu d'une effraction temporelle. J'ys suis plus encore dans leur

souvenir. Une collection hollandaise du XVIII^e siècle, rangée sur le côté en attendant de rejoindre la réserve⁽³⁾, féconde un retable italien du XVI^e. Ce qui me remplit n'est pas le jeu ni le trucage. Il n'y a pas plus de jeu que de trucage dans ces va-et-vient, la question de l'anachronisme n'est d'aucun intérêt pour qui aime regarder autant que penser devant la peinture. C'est la condition même des mouvements du savoir et de l'amour, le flux par lequel je me souviens de tout et qui me submerge. Regarder accompagné par une histoire, de Wolflin ou de Tapies, est encore un vol affolé entre des points perdus : ces histoires ne sont ni plus ni moins des objets pour l'histoire que les tableaux eux-même, de l'angle de vue qui est le mien dans la petite salle dérobée du musée.

Ce côté-ci de la beauté est plombé d'une terrible pesanteur, toujours, rien ne vient l'altérer. Même aujourd'hui où le soleil dur et frontal efface les saillies du Palazzo dei diamanti et jette une tête noire dix mètres devant moi. C'est quoi, cette lourdeur? C'est le poids de l'idéologie au moins autant que celui d'une volonté de santé fiévreuse, celle des histoires de l'art du XVIII^e siècle qui fait de larges taches lumineuses au devant des tableaux et qui en brouille la vue. Winckelmann n'est jamais venu se glisser sous vos draps pour vous arracher le livre auquel vous vous donniez sans contrainte ni méthode? il n'a jamais cherché à vous initier à l'art de ressentir le beau? si ce n'est pas lui, je serais étonné qu'il ne soit pas venu vous emmerder sous un autre nom. Et quoi encore de cette volonté, de cette santé et de cette beauté-là? Il ne s'agit même pas de mérite... Ni du vôtre à toucher à la clarté d'une lecture idéale de l'histoire... Ni du mérite des œuvres elles-mêmes à accéder au statut de pièces irréprochables de la machine; il s'agit de tout emporter dans une perspective transcendante qui, étrangement, ignore que l'errance conduit au paradis. Tout ce qui déroge à cette vision est invalidé, détruit, voué à la barbarie, l'erreur, ou à l'enfantillage. Il y a des vêtements particuliers à porter, des petites babioles grecques pour vous protéger de la barbarie - pour vous guérir *d'être barbare* -, des phrases conjuratoires qui développent dans le temps une forme de colle singulière ; elle a le pouvoir d'unifier les généalogies confuses, de dégager de la masse en les faisant fondre les petits picots qui accidentent la lissité infinie de la beauté. Elle assemble les différents os de la jambe dans un bloc de marbre parfait qui sert d'axe au globe.

Oui, cette anatomie de l'histoire embarque même ses contradictions apparentes dans un dictionnaire pathologique fait lui-même de chair, de tendons. Ce qui s'y inscrit est une organisation plus précise des réseaux de nerfs ou de veines, c'est tout. Et ça fait écriture, lexicale, inventaire des déviations imprimées dans le corps parfait : au pire l'erreur passagère ou la grimace barbare ; au mieux c'est une esquisse, la promesse attendrissante de ce qui survivra, de ce qui ne

peut que suivre la cicatrisation des tissus.

C'est un adulte qui se revérifie dans l'enfance ; anxieusement, il traque la puissance imaginaire d'une destinée, une légitimité à n'être que ce qu'il est, mouvement qui fait ouvrir son histoire comme un animal dont on regarde les entrailles comme une proposition de devenir à déchiffrer ; tout entier à l'automancie qui retourne le scalpel contre sa propre vitalité, l'historien écarte la pluralité des mondes ; le schiste du Burgess en révéla la tenace beauté accidentelle, pourtant, qui n'était pas la vie *moins la vie à venir*. Mais nous sommes là pour compter les points et personne d'autre pour mettre son nez dans nos sales affaires.

Il faut avoir postulé l'éternité et l'autorité du beau idéal pour destituer tout ce qui s'écarte du projet et de la norme qu'il est censé fonder; mais comment l'éternité pourrait-elle avoir des enfants et des barbares pour origine? Et si les historiens fondent les catégories de cette beauté par l'inventaire qu'ils font de ses appartenances, qu'allons nous faire d'une éternité qui commence et s'arrête aux limites établies par ses archivistes? il y a là-dedans trop d'amour pour la mort. On le retrouve dans le désamour puissant de tout ce qui a eu le malheur de survivre contre les grandes fatalités qui étrangement finissent toujours par ponctuer les positivités têtues, qui font charpente et mur autour des projets idéaux. La fragilité des colosses qu'on supplie de garder le temple désarme tous ceux qui n'ont que le malheur de survivre à leurs errances : elles qui les ont maintenus juste un peu trop longtemps éloignés de ces couloirs surchargés de reliques qui conduisent au mausolée de la beauté éternelle. Les dragons sont difficiles à tuer parce qu'ils n'existent pas, et quel peintre peut rivaliser avec la beauté grecque? Les héros sont des morts terribles dont voici l'instruction : il faudrait mourir pour être aimés comme eux. Mais ce qui paraît nous condamner à trainer les pieds éternellement nous-aussi derrière Héraklès est également ce qui nous offre une porte de sortie : les dragons sont d'autant plus faciles à tuer qu'ils n'existent pas. Nous commencer à y voir mieux, c'est à dire moins clair.

C. et moi préparons maintenant le voyage. La Galathée de M. se fond depuis avec les contours de M. elle-même, et quand je la revois, impossible de faire vibrer à la surface de son visage les lèvres de pierre de la statue. Il ne reste rien. Pourtant, chaque voyage est précédé du moment troublant au cours duquel j' imagine qu'un pays entier peut être avalé dans le nom d'un autre et disparaître comme une statue mal évaluée dans les terres désertiques du rendez-vous manqué. Des steppes dans un silence épais qui fait suffoquer et un bal ralenti d'objets sans nom, sans âge, sans lien entre eux, sans lien avec quoi que ce soit de possible.

Un voyage est bien peu s'il n'est éclairé que du déplacement qu'il suppose : qu'est-ce qui différencie le grand écart apparent qui fait les traversées du monde des récits de salle de bain? Rien de sérieux. Un renversement de l'échelle, mais une égale sanctuarisation de la distance. Trembler de tenir enfin l'atome épiphanique, le ramassement de toute description sur une tête d'épingle fichée dans son cul ou ramener le seul spécimen d'oranger inuit, secouer les fétiches de la première personne dans son lit ou l'offrir aux baleines à bosse, se tenir comme une lame de rasage à la courbe du monde ou enjamber des océans à la con, ce sont autant de moments sans aucune transformation. Le voyage pour objet est une garantie sans faille d'immobilité. D'immobilité dans la chair. Et d'un épouvantable bavardage. Peut-il être autre chose qu'un cadeau à la mort? Oui, il peut être autre chose qu'un cadeau à la mort. Est-ce vraiment lui? non, ce n'est pas vraiment lui, mais il est pris dans la chaîne des événements et sans lui, elle se rompt : il peut ouvrir, parfois, une rencontre. Sans laquelle il n'est pas, au fond, un voyage. De longs parcours, des déplacements éprouvants, n'ont pas été pour moi des voyages tant que je n'y ai rencontré que moi-même, exactement semblable dans son équipement à celui que j'avais laissé dans son fauteuil un livre ouvert sur les genoux. Le chemin, aussi épuisant soit-il, ne détient pas le pouvoir de vous extraire de l'intacte identité du départ.

Et lorsque la rencontre a eu lieu, il reste encore à évaluer la réussite du voyage (la réussite est un costume qui pousse sous la peau) : certaines rencontres ont la fadeur éternelle du même masqué sous la dorure du neuf. Il me faut à ce voyage réussi, pour qu'il soit réussi, un ensemble de circonstances auxquelles rien ne m'a préparé, une réalisation résistant même à toutes mes préparations car je ne suis pas un aventurier, évidemment, et je prépare mes déplacements dans un but que je n'atteins jamais ; il me faut la découverte de formulations, d'œuvres dont la puissance ruine d'une certaine manière toutes les autres rencontres ; qu'elle ridiculise en tout cas ma prétention à aller plus droit grâce aux œuvres déjà rencontrées. C'est d'une brutale perception inédite dont je parle ; soit , au fond, l'opportunité offerte au sujet que je suis d'une recomposition complète : c'est l'intériorisation d'un moment qui va faire bouillonner physiquement mes yeux de chair et brouiller irréparablement ma vue. Et je verrai avec un autre verbe voir, et je m'en accommoderai, et tout ça recommencera. Sinon à quoi bon? il ne s'agit pas d'une façon de parler. La peinture fait mon corps ; car je parlais de peinture. Je vais inlassablement vers la peinture. Le lait bouillant sous sa peau blanche agitée, c'est là que je me tiens. Sous la peinture comme dans le monde qui naît, ni plus, ni moins. Avec à mes côtés ma chère boussole affolée, C. qui dérègle mes prévisions, gribouille mes cartes pour des tracés imprévus et m'entraîne régulièrement

dans la pièce à côté de celle que je visais. Elle est un des premiers foyer d'inconnues précédant chacune de mes rencontres. Elle en sera également un pour la façon dont ces rencontres m'accompagneront par la suite. Car nous parlerons devant les œuvres et ces paroles me prendront également au dépourvu.

La rencontre est une affaire concernant les œuvres d'art bien plus que les sujets, c'est là que je veux en venir ; mais peut-être en tant que l'œuvre d'art est, elle-aussi, un sujet. Qu'elle devienne ; il ne tient qu'à nous de nous arrêter un moment pour cesser de prendre ça aussi pour une image. Le tableau étend à son champ d'action les propriétés du sujet. Les essais de phénomènes, usés d'avoir clignoté et bouilli et réduit et tinté comme de médiocres copies de lucioles raisonnables, ont disparu. Une étendue de sujet absolument nous sépare du tableau où tout, dans le cycle d'une marée terrible et sourde, ne cesse d'engendrer. C'est la rencontre offerte par un voyage. Trop de systèmes, de protocoles, encore beaucoup trop de biographie, font obstacle à la rencontre entre des hommes ; il faut au moins le temps, la prudence et la patience d'une amitié pour qu'elle ait lieu (des notions aussi écrites que le *sauvage*, le *spontané*, y sont des temps courts de préparation et d'aménagement de la patience, des signaux lumineux autour desquels on décide de se naufrager ou de s'asseoir).

C'est sans doute une question de dimension... Entre les hommes, les dimensions ne sont pas disponibles, le voyage n'aménage que des surfaces de projection où glissent des figures de convention. À vous de vous y laisser prendre ou pas, tant que vous ne perdez pas de vue leur caractère de conventions. Mais la rencontre d'une œuvre, voilà qui me semble, disons, *possible* ; voilà, au moins, qui mérite d'être tenté par le voyage.

La rencontre d'une nouvelle image qui sera le socle d'une nouvelle possibilité de l'image, de toutes les images, la rencontre d'une dimension préparatoire à une nouvelle expérience de l'image, etc. : une image rencontrée devenue instantanément inédite, arrachée à l'archéologie et à la connaissance, aux décombres des milliers d'autres regards sur elle, pour être connue à nouveau. Un léger pas de côté face à sa source et tout serait à recommencer, inlassablement, si l'Histoire existait vraiment comme histoire ... la nouvelle possibilité de l'image rentre dans ma vie et c'est l'invention d'un nouveau champ spéculatif qui viendra féconder toutes les autres images, irréparablement, tous les autres moments (car on ne peut apprendre à oublier) et qui fait de son apparition subite son éternité. La décollation de Holopherne est peinte par Artemisia Gentileschi ⁽⁴⁾ dans l'atelier du Lorrain, les *Amants trépassés* ⁽⁵⁾ invitent à franchir la trouée d'une porte blanche pour se plonger dans *L'arrestation de Saint Jacques le Majeur* ⁽⁶⁾, Josse Lieferinxe ⁽⁷⁾ est le peintre de la pénombre indéchiffrable de Milan, Carpaccio ⁽⁸⁾ tire l'arc décharné d'un pont de pierre dans

une grande salle silencieuse d'Avignon. Nous avons toujours croisé le *Christ assis sur la pierre froide*. Voici pour l'éternité. La rencontre des œuvres d'art nous soumet au temps des hypostases, c'est le rythme. Nous pouvons commencer à dépoussiérer la carte stellaire de ces milliers de chiures inventoriées ; ne rien garder de cette trame désordonnée ni des bestioles surannées — leurs contours en gèlent l'organisation pour notre mémoire d'enfant — que l'étendue silencieuse, noire, qu'elles souillaient.

Les conditions favorables à une de ces rencontres semblent bien rares : un inventaire des disponibilités nécessaires de part et d'autre du plan coloré ne peut être établi qu'une fois la rencontre consommée. Cet inventaire ne sert qu'une fois. Mais, tout de même, elles ont été jusqu'ici assez souvent réunies pour que chacun de nos voyages devienne le premier chapitre d'un voyage à faire.

Voici les dix-huit dernières cartes trouvées dans le grand sac bleu aux pieds de la banquette arrière : Bruxelles de Dirk Bouts puis Firenze de Bronzino puis Londres de Holbein puis Avignon de Carpaccio puis Paris de Bellechose puis Milan de Luini puis Bruxelles de Bellegambe puis Firenze de Duccio puis Londres de Crivelli puis Avignon de Lieferinx puis Paris de Fouquet puis Milan de Bergognone puis Bruxelles de Gysbrechts puis Firenze de Taddeo di Bartolo ⁽⁹⁾ puis Londres de Turner puis Avignon de Lorenzo Monaco ⁽¹⁰⁾ puis Paris du Titien puis Milan de Piero Della Francesca

Chacune de ces cartes est tiquetée à divers endroits de gouttes diluées aux contours imprécis; une tache marque un de ces moments de turbulence charnelle et intellectuelle. C'est un moment de ravissement, de vertige, un moment tendu au-dessus du sol, peu importe la description qui conviendra pour vous le mieux à cet état particulier où l'on cède par abandon volontaire à une situation inédite, un saisissement que rien ne préparait et qui vous brûle les joues (qui vous les rougit comme vous rougit le sentiment d'incongruité ou l'embarras). Ce sont des vacuoles pulsatives à la surface du papier qui marquent chacune ce que l'on pourra enfin appeler une rencontre. Avant d'enfourner les bagages dans le coffre, C. rassemble les cartes, plie celles que j'ai chiffonnées, les serre dans le sac de toile au point que j'ai la fugace impression de ne voir qu'une seule carte, composant un monde tiré entre six ou sept pays avec des musées pour capitales, reliés entre eux par des axes émaillés d'autres musées, églises peintes, cathédrales gothiques, palais baroques, chartreuses, jardins ; j'écarte de la liasse celle qui nous guidera à Leuven malgré le sourire de C. qui sait qu'une carte est inutile en Belgique. Je le sais également, mais suivre les filets rouges numérotés m'aide à voir au bord de la route les arbres comme arbres, l'herbe comme herbe.

Les pointillés qui scandent la route font un dialogue frontalier entre la langue des cartes et la langue des chiens, des oiseaux. La carte de Firenze est pliée de telle manière que cinq taches, plus visibles que les autres font des ocelles vaporeuses dans l'ombre de la banquette au long de la pliure. Cinq rencontres :

il y a eu, aux Uffizi, blanchis par une lumière rasant, quelques plis d'or volés à un passage : le passage du Cimabue à Giotto ⁽¹¹⁾ servant de gaine à un autre passage secret où se jouait la transition imperceptible de l'écriture à la peinture. C'était la lente anamorphose des plis du maphorion de Marie ⁽¹²⁾ perdant peu à peu la place en chaire de la dictée. Un médecin costumé de papier s'est fait un chapeau enfantin de pages de Galien, d'Avicenne ; la visière tombe trop bas et l'empêche de voir le scalpel du barbier qui, lui, ignore la fascination exercée par les lignes d'encre et s'affaire à couper, détacher, séparer et déplier les tissus morts. Ses mains s'agitent autour du cadavre, il effeuille et fait glisser le long des membres des couches lourdes, poisseuses. Plus tard, Le Maphorion bleu de la vierge tombera de ses épaules; jeté au sol et roulé, liseré de cascades basses et étoilé de petites embarcations, il séparera Firenze en deux en établissant une ligne de partage entre les corps de cire de la Specola ⁽¹³⁾ qui réconcilient barbier et médecin, et les plis de peinture qui réconcilient aristotéliens et néoplatoniciens autour d'un pli beau comme un ordre et beau comme un pli. Quelques ponts inviteront les florentins et les touristes à considérer la coupure comme consommée (une séparation trop nette, douteuse, aurait encouragé la remise en cause de l'arbitrage du fleuve. Arma christi, Rinascimento, Necroscopia, Ostetricia). Le passage des Uffizi : un glissement formel des ciselures vers la pente douce du modelé de tissu, de tableaux en tableaux, de maître en maître ; après avoir longtemps écrit la présence du pli - plis dorés organisés depuis le livre dont ils empruntaient l'enluminure renvoyant implicitement à leur disparition dans le texte ; calame et encre des paroles qui en la pénétrant font taire l'image - les filets ombrés, les canelures tirées au pinceau le peignaient, lui faisaient gagner sa part de peinture, cette métonymie au-dessus des milliers d'autres de l'incarnation liant indissociablement christianisme et fabrique de l'image.

Il y a eu aussi l'incroyable avant-plan chargé de fruits, de guirlandes, de la Sala dell'Udienza du Palazzo Vecchio aux fresques d'un maniérisme dégueulant de détails de Francesco Salviati ⁽¹⁴⁾ : les guirlandes, motifs habituels d'une simple grammaire décorative, affleuraient ici à la peinture et s'y déployaient, renvoyant celle-ci à la surface indéchiffrable (l'argument s'en perdait en effets historiques visant à actualiser la vie du général Furius Camillus, dont je ne voulais rien savoir et dont je ne sais toujours rien)

; c'était un étrange détour de la profondeur, de la hiérarchie des éléments peints, du cadre, comme le serait la substitution de la flèche d'un arc à la flèche peinte d'une signalisation routière. Et si le motif de moulure avait atteint à la peinture en s'outrépassant, où allait alors la peinture? Jetée dans une dimension nouvelle, on pouvait — désormais — ne la regarder qu'en tant que jeu de lignes, couleurs, formes agencées, en négligeant la figuration qui était piégée dans la dimension-même des motifs. Ces guirlandes agissaient comme les clefs de la nouvelle dimension offerte à la peinture : elle venait flotter à l'avant-plan de sa propre surface d'apparition.

Il y a eu, dans la loggia des Lansquieri, sur la piazza della Signoria houleuse et colorée de tissus, le sang, dans un flot arrêté, se figeant en jaillissant du cou de Méduse (disloquée, ses jambes ramassées en arrière la jettaient en vrac comme un sac de chair) : de ce jet que le bronze de Cellini renvoie à la mer ondulante, naîtront dans un instant Pégase et Chrysaor, ici créatures anadyomènes. Et pourtant, dans la mort saisie par le bronze, Méduse ⁽¹⁵⁾ redevient cette femme aux membres harmonieux (que la brisure ne brise pas) qu'Athéna avait rendue invisible ; Cellini fait jaillir du cou de Méduse la chevelure qui fut le cœur de son martyr après avoir été l'objet de son orgueil.

Il y a eu le Saint Esprit, trace caressante de peinture blanche à la gorge du père trinitaire de Masaccio ⁽¹⁶⁾, à Santa Maria Novella ; ce fut pour moi la première rencontre avec cette organisation tragique et profonde, réduisant à rien les dislocations logiques et spirituelles qui se jouent dans l'articulation mystérieuse des hypostases par l'effet lumineux et immédiat de la peinture capable de figurer l'intégration de la Passion dans le projet divin. Cet assemblage, depuis, j'y ai été souvent confronté ; mais de celui de Masaccio jaillissent désormais même ses représentations les plus anciennes. Les Trônes de Grâce du XIII^e siècle coulent des plis rouges et fleurissent aux caissons de la voûte en berceau.

Il y a eu, encore, une après-midi où la pluie s'évaporerait instantanément en touchant les pavés chauds de la belle place Santa annunziata dessinée par Brunelleschi, le choc indescriptible provoqué par l'apparition, après un jeu de corridors silencieux, vides, bleutés, dans le secret ombragé de la salle capitulaire de Santa Maria Maddalena Dei Pazzi, de la crucifixion bouleversante du Pérugin ⁽¹⁷⁾.

De cette crucifixion, je vous ai déjà beaucoup parlé au cours d'une autre promenade. Je ne sais plus si nous étions perdus dans le couloir d'un musée, sur l'orbite d'une des sphères de cristal, dans un chapitre de la Vita Nova, dans un catalogue, à Milan ou dans

un de ces palliers terribles qui ouvrent toutes les histoires. Et des quatre autres taches je parlerai probablement à nouveau, ailleurs. Je m'en tiendrai aujourd'hui à Leuven, à ce voyage belge du début du printemps 2004, à la collection fantôme du musée municipal Vander Kelen-Mertens.

Nous avons vaguement établi le projet avec C. de cartographe, année après année, la plus grande partie possible du monde gothique pictural et sculptural de Belgique. Tout ça peut paraître aussi idiot qu'impossible. Si je tenais à batailler sur un plan rationnel, par goût pour la conversation, je dirais que la faible superficie de ce foyer artistique et l'accueil qui nous y est assuré par nos amis belges, donnent un cadre possible à ce projet extravagant ; mais il est plus juste de dire que c'est l'apparente solution à ce pari qui en rend acceptable l'impossible et nous fait le tenir sans inquiétude : que cette tentative d'épuisement soit vouée à l'échec n'est qu'un petit problème conjurable par l'énoncé rassurant qui en détermine le cadre. Il est près d'être dit possible, c'est suffisant pour ne pas y renoncer.

C'est à Leuven que nous avons décidé de passer une journée ; la curiosité insatiable de C. pour la lecture de guides de toutes sortes, même les plus éloignés de notre objet, l'a avertie de la présence là-bas d'un bâtiment exceptionnel, tant du point de vue de sa statuaire que de l'organisation de sa façade, l'Hôtel de Ville ⁽¹⁸⁾ : c'est un réseau d'environ trois-cent niches animant d'une *sage déraison* un bloc rigoureux et blanc. Une architectonie maillée en paradoxe : d'une platitude insolente de contours relativement à l'agitation de son chapitrage décoratif, c'est un rectangle sans saillie, sans excroissance, sans accident, qui, au sol, élève l'Hôtel de Ville ; étrange corps architectural qui laisse filer à travers les innombrables cloquages de ses statues, niches, corniches, guirlandes, crochets et chevrons, le dessin reposé d'une orthogonalité générale, résistante, maîtresse. Jaillissent au toit des clochetons turbulents, aux arêtes des tourillons à pinacles. L'hôtel de ville n'est qu'un colossal socle agité par le va-et-vient incessant d'histoires lapidaires se jouant sur le théâtre des figures nichées.

À dix pas de ce bâtiment qui pourrait justifier à lui seul un déplacement à Leuven, une église imposante elle-aussi par le sentiment de clarté sereine qui se dégage de son dessin aride : c'est la collégiale Saint Pierre.

La documentation abondante qui distingue ce bâtiment rendrait inutile toute précision de ma part à son égard. Mais je vais m'attarder un peu sur quelques détails de la trésorerie qui ont stimulé mon goût pour la conversation avec les images : les chapelles rayonnantes de l'abside ont été séparées du corps de l'église par une immense baie vitrée qui s'adosse à

un jubée à trois arcs flamboyant ; elle brise à peine les larges rubans de lumière tirés des baies. C'est derrière cette vitrine immense ⁽¹⁹⁾ que nous sommes invités à découvrir les trésors de Saint Pierre.

La première chapelle fut celle d'Antoine (nous supposons qu'il s'agit de l'anachorète et non du compagnon de François d'Assise) ; elle est désormais une guichetterie où somnole, dans les cônes de poussières dansantes, un gardien. La lumière file au cours des parois, les lisse comme des herbes, enflamme les corniches, se loge dans les entailles, donne à toute pierre un peu de son apesanteur, aux joues du feu, aux statues des ombres noires, taillées, tendues.

Dans la chapelle Saint Corneille, un bois sculpté. Grave et doux, il ouvre à une scène déconcertante : elle formule l'expression la plus accomplie du détachement, à la fois par la distance inouïe qui creuse devant le regard vide de ce *Christ sur la pierre froide* ⁽²⁰⁾ ce qui sépare sa substance de toutes les autres, et, aussi, par le caractère *historiquement* impossible de la scène qui se joue ici ; le Christ jouit dans cette scène d'une solitude impensable, car, tout entier emporté dans le fil du calvaire dont il porte les marques — il est habillé de son seul périzonium, abattu, couronné d'épines, ses poignets sont liés — il y est arraché par un moment d'inaccessibilité, de retranchement. C'est une image arrêtée de son extériorité éternelle à cette scène qui ne se donne que pour nous ; de cette extraordinaire séparation de la chair (c'est sa nature divine qui prend le dessus sur une scène jouée de toute éternité) et de l'histoire (à la fois celle de la Passion laissée filée à son cours et celle du moment iconographié dont cette figure se décolle), c'est la substance-même de l'œuvre d'art chrétienne que personifie ce *Christ sur la pierre froide*. Il l'est par le mouvement-même du temps dans le resac historique qu'il suppose. Il est le luxe supplémentaire accordé au jeu des destinées, celui d'un arrêt à n'importe quel moment de l'histoire maintenu dans une égale distance de l'origine. Il n'est pas l'homme de douleur des représentations rhénanes, qui surgit un bref instant depuis la tombe pour donner une dernière apparition théâtrale à la souffrance devenue une des articulations, un des signes de la Passion dans l'ensemble des autres qui auréole le tombeau. Il n'est pas non plus le Christ de pitié des italiens, soutenu par des anges ou déploré par des saints, ni son pendant germanique, paumes offertes et bras levés. Il est si visiblement saisi dans le calvaire que nous pouvons, alors, nous étonner qu'il y soit soustrait. Cette représentation fait éclater toute la puissance du *retranchement*.

Intrigué par le caractère exceptionnel de cette composition, je me demande si elle est isolée ; ce Christ sur la pierre froide est-il une représentation unique ? Où bien ressortit-il à une manière, à une

époque, à une formule de l'expression artistique locale ? Cette tournure figure, pour la storia à laquelle elle est attachée, un épisode inimaginable de la Passion : c'est, dans un pli secret du récit, un Christ distant et solitaire à un moment où toute retraite lui est impossible. Mais la pierre froide joue à sa manière l'appel, l'anticipation, ou tout simplement la forme écho, la *forme tissu*, le moule (c'est le voile d'une douceur terrible que la *madonna del velo* de Raphaël ⁽²¹⁾ pose sur l'enfant au musée Condé de Chantilly ; mince filet vert à la légèreté et la translucidité d'une toile d'araignée, il piège invisiblement dans sa trame le voile futur qui arrachera le visage meurtri du Christ à l'abstraction silencieuse du tombeau et deviendra en quelque sorte le manifeste sous-jacent à toute l'histoire de la peinture chrétienne. Est-ce la mouche noire de Crivelli ? ⁽²²⁾ Est-ce le linge déchiré de l'Enfant Jésus de Grünewald ⁽²³⁾ ?) *La pierre froide* déplace la figure hors de la stricte représentation d'un épisode pour nous plonger dans l'unité de la Passion ; c'est sans doute, déjà, le tombeau qui fait à cette figure le socle d'une relation métaphysique. La singularité de cette image est d'ailleurs tout autant due à ce qu'elle nous rappelle le portrait du Dieu vivant-mort, « Christ de pitié » ⁽²⁴⁾, qu'à ce par quoi elle s'en distingue, mettant en avant les caractères délicats de la légère dissemblance.

Le mode de notre rédemption fut très convenable pour guérir notre maladie. Or, la convenance se tire du temps, du lieu et du mode. 1° Du temps parce qu'Adam fut créé et commit le pséché au mois de mars, le vendredi, et à la sixième heure, et c'est pourquoi J.-C. a voulu souffrir dans le mois de mars, car il fut annoncé et souffrit le même jour, comme ce fut encore le vendredi et à la sixième heure. 2° Du lieu : or, le lieu de la Passion peut être entendu en trois manières, savoir, le lieu commun, le lieu particulier et le lieu singulier. Le lieu commun fut la terre de promesse, le particulier celui du calvaire et le lieu singulier, la croix.

Je me formule deux objections à la nature apocryphe de ce repos, de cette quinzième station dérobée : deux hypothèses d'une inscription possible dans les systèmes de représentation chrétiens. Cette scène, au fond, peut très bien être apparue telle quelle à un des innombrables saints dont je n'ai pas encore croisé l'hagiographie. Elle serait alors une vision ; son détachement aurait tout de ce repli miraculeux propre aux visites mystiques, aux révélations, aux fantasmagories. Ou encore, ceci : cette représentation pourrait être isolée d'une scène plus étendue, écartant un instant les autres protagonistes, comme on isolerait le verbe d'une phrase pour la réduire, en lui, à la plus simple expression de son sens ; ce serait la réduction grammaticale de l'action pure. Ceci imputerait la puissance du détachement non pas à l'institution d'un canon, mais à l'accommodement du canon à une volonté expressive particulière, un de ces exercices du

paradoxe de l'image chrétienne par lesquels elle excelle à montrer les limites de tout ce qui est montrable, faire l'inimage. Un tel moment pourrait bien être celui de la dérision du Christ. Nous en avons croisé d'innombrables représentations, souvent turbulentes, saugrenues. Ces «Christ aux outrages» sont brutalement dramatiques, expressifs, serrés dans le théâtre d'un calvaire, d'une flagellation, chez les peintres du Nord. Ils peuvent être cloisonnés comme des inventaires de figures flottantes, nuages de signes des *Arma Christi* ⁽²⁵⁾ italiennes. Les cellules de San Marco en restent pour C. et moi l'exemple le plus marquant ; à la beauté mélancolique de la peinture de Fra Angelico ⁽²⁶⁾, fonds crayeux et figures arrachées à la parole pour un battement de cil éternel, s'ajoute la surprise d'une première rencontre : le ballet des clous, baiser et tribut à Judas, lance ou éponge gorgée de vinaigre de la vingt-sixième cellule, celui des crachats, gifles et verge de la dérision, tout ceci nous apparaissait pour la première fois ; ou plus exactement, tout ceci était devenu le filtre rétroactif de toutes les images que nous avons vues sans voir et le filtre de toutes les images à venir.

Assis sur un rocher ou un coffre, le Christ reçoit impassiblement marques d'humiliations et injures. Mais ici, à Leuven, dans la chapelle Saint Corneille de la Collégiale Saint Pierre, à quoi serait-il articulé ? Quel modèle de projection, de recomposition, exige-t-il du spectateur pour intégrer son sens ? L'agitation extrême de la foule se fixe dans une translucidité étonnante, les couleurs s'affadissent, disparaissent. Il n'y a plus un bruit sur Jerusalem, plus une silhouette. Les crachats s'arrêtent en plein vol, se dispersent en molécules instantanément séchées, les claquements des fouets ne s'achèvent pas après le premier « s », puis c'est la poussière, les nuées de sable qui révèlent en se dissipant un ciel bleu étiré infiniment. Impossible de bien voir sous la seule silhouette restée visible sur quoi elle se repose ; tombeau ? Corniche abattue ? rembarde ? Pierre de principe ?

Nous poursuivons, intrigués, notre visite. L'une après l'autre, les chapelles égrènent le trésor. Elles sont toutes contaminées dans l'ombre des niches par le spectre mousseux et noir du Christ sur la pierre froide. Après avoir longtemps observé les tableaux de Bouts et de Van Der Weyden, je prends quelques notes sur un **pluteus** ⁽²⁷⁾ qui se loge dans la chapelle de St-Égide, au-dessus du monument funéraire de J. Keynooghe. Il est assez insignifiant pour que je m'en empare, motivé comme je le suis souvent par le désir de ramener dans le secret de ma joie ce que je crois négligé par tous. Une forme maniaque de la réparation, qui me conduit régulièrement à des choix douteux dont je vante la rareté. Les éléments en bas-relief qui composent le relief sont extrêmement détachés, sans grand souci de cohésion entre eux, sans lien narratif apparent, flottants comme des esquilles rares

sur une nappe sans accident. Une forme de lien, pourtant, se tisse entre ces trois groupes bosselés en l'espace d'un curieux détail iconographique :

à gauche, le défunt agenouillé derrière lequel se tient, debout, son saint protecteur. Au centre du pluteus - devenue l'axe d'une pliure historique et formelle - c'est une crucifixion, vers laquelle leurs regards sont tournés. À droite, ce qui semble être une résurrection (la pierre est abîmée, noircie par endroits, très érodée en d'autres ; je vois C. fouiller du regard en plissant le front la gorge noire que je lui montre du doigt, « regarde, c'est juste là, derrière, là, tu vois, juste dans cette espèce de cadre, là ... » mais elle abandonne, frustrée). La distinction entre les effigies se joue entre l'histoire testamentaire d'une part et, d'autre part, ceux devant lesquels — pour lesquels — elle se déroule : le défunt de la chapelle et son saint intercesseur réclament au Christ Mort le Salut. Les artistes ont inventé d'innombrables solutions plastiques pour répondre à la promiscuité de divers espaces historiques dans le même espace pictural ou sculptural ; l'ange de l'annonciation, par exemple - que Marie ne voit pas mais que nous voyons - implique le spectateur dans l'espace pictural comme ultime couche narrative, et ferme cet espace derrière nous l'instant d'une communion selon la chair de l'œil. Et voici celle que propose notre lapidaire de St Pierre : il y a un avant et un après du Testament ; un trajet entre témoins et rédimés ; entre les vivants et le Jugement Dernier. Si les éléments relevant de l'Histoire Sainte et ceux devant lesquels elle se déroule sont gravés de la même main dans la même pierre, l'axe historique de la Passion (elle est représentée ici dans son apothéose terrible, la crucifixion, qui ouvre l'écriture infinie du Livre) et la coupure que fait l'incarnation, alors le Livre porte témoignage, et les chrétiens portent à la fois témoignage du Livre par l'étude de la Passion et par l'imitation dans leur chair. Dans notre bas-relief la proximité du texte est encore très vive, et même assez nettement démonstrative : sa primauté sur les images ne fait pas, comme aux livres enluminés, le cadre cloisonnant dans lequel elles peuvent se développer et lui renvoyer un écho illustratif, exégétique ou métaphorique, mais il transparait sous l'image de pierre ; le Texte Saint ne dicte pas seulement les propriétés, les caractères, la nature des éléments composant l'histoire ou articulant entre eux l'espace de sa dialectisation, mais il dirige aussi leur enchaînement, leur organisation dans l'espace comme dans la narration. L'image, n'est ici qu'une des formes de son dépli ; c'est un léger empâtement de pierre qui enracine les scènes saintes (crucifixion et résurrection) dans le texte, un ruban déroulé qui fait au cadre un cadre, de cette partie sculptée le spectacle de l'autre.

Non seulement les deux saints qui flanquent la croix sont épinglés sur des bandes verticales arrachées au codex, mais la croix elle-même est un signe

souple qui accueille autant la Passion que son appartenance au témoignage écrit. À droite, c'est un ruban déroulé en «s» duquel s'extrait à peine un tombeau ouvert ; de ce tombeau s'extrait, à son tour, le Christ ressuscité. Ainsi, c'est autant l'actualité de la parole du Christ surgie du Livre que l'annonce de son règne à venir qui débordent l'histoire taillée. La bande déroulée est le modèle narratif primitif, l'égrènement linéaire des épisodes, et mon ruban de pierre brabançon hérite de ce dépliement infini qui court aux tapisseries françaises, qui se dévide aux tambours des coupoles de Venise.

Encadrant le tombeau du Jugement comme les quatre vents, c'est un tétramorphe d'une extrême concision qui ramène perspective du tombeau, représentations humaines et figures symboliques dans le même plan du récit, appelant les quatre niveaux de lecture de la scolastique.

Je m'en tiens là pour cet Hôtel de Ville et pour cette collégiale. D'innombrables documents en font part, des ressources historiques, photographies, études ; rien ne semble avoir échappé à l'intérêt des historiens, tout est disponible pour satisfaire l'appétit des touristes ou des esthètes. À la sortie de cette visite, en revanche, s'amorça pour moi le mystère couvrant la collection du musée municipal de Leuven, le petit musée Vander Kelen-Mertens.

La collection est peu documentée — voire pas du tout si j'en crois mes seules informations ; négligée ou franchement dénigrée par les guides, rien ne présage qu'ici la moindre surprise heureuse nous attende. Mais C. est têtue, elle veut visiter ce musée malgré mes protestations, contre elles et par jeu, et je ne veux rien savoir, et elle ne veut rien savoir, et je fléchis par jeu encore et parce qu'aucun sens n'est disponible à l'expression « perdre son temps » pour qui est aussi riche que nous du nôtre. Je ne sais plus très bien dans quelles conditions ni par qui nous fut un jour proposé le choix entre temps et argent, mais je me souviens très bien de la réponse. Quel genre de désespérés, d'ailleurs, aurait bien pu choisir l'argent ?

Les premières salles visitées sont navrantes : drainage de salons historiques péniblement réaménagés après le décapage des années 1960 selon le goût bourgeois du XIX^{ème} vers lequel tendent à nouveau nos dernières décennies désertiques ; c'est une décoction patrimoniale de fauteuils et de bimbéloteries coûteuses et braillardement agencées, de tables-vitrines et de tissus lourds ; sans l'insistance inspirée de C. je n'aurais pas perdu une minute pour ce détour-là, pour une reconstitution aussi artificielle qu'un de ces documentaires américains dont les figures historiques sont des marionnettes de synthèse ou des acteurs de troisième zone à moustaches hussardes de location. Dans un crapaud à oreilles tendu de tissus rayés, un Christ mollasson est lié aux poignets par des rubans roses, jaunes, pannes. Une couronne

de guimauve laisse sur son front sucré des coulures glacées, le corps est crémeux et s'enfonce dans les ressorts hors d'âge.

Sans grande conviction, comme on se surprend à rouler mécaniquement — jusqu'à la pâte — une petite bouchée devenue boulette tassée de pain en trop qui alourdit votre satiété, saisie et mâchée parce qu'elle traînait sur la table, nous grimpons l'escalier crémeux de l'Hôtel Particulier Vander Kelen-Mertens et débarquons à un étage dont je suis repu avant même d'y avoir vu un fauteuil de plus.

Une lumière de néons, rabattue par les vitraux qu'elle inonde et teinte, diffuse dans une pièce sans fioriture — murs clairs, frise discrète — qui tranche nettement avec la lourdeur des pièces précédentes. Quelques bois sculptés assez rugueux et beaux, une vierge murale en mandorle, des vêtements sacerdotaux ? Ce sont des tissus lourds maillés minusculemment de broderies vertes, bronzes. Ils sont tenus sur d'expéditifs résumés de mannequins et chapeautés de mitres. Ils font avec des oculi de verres colorés momentanément dessertis de leurs armatures de plomb un préambule excitant et inattendu à ce nouveau parcours (il ne fait plus aucun doute pour moi, maintenant, qu'il s'agit d'un nouveau parcours). Il est bien possible que ma surprise vous surprenne, que croiser des vitraux dans des musées ⁽²⁸⁾ ne vous étonne pas plus que ça. Je vois à votre ironie que ma joie m'endimanche... On croirait à tort les manières muséales pétries d'éternité, c'est un abus de poussière sur la poussière. Elles sont comme tout le reste et de plus en plus souvent traversées par les caprices des modes, des manies ; à mesure que le musée est avalé par la litanie culturelle, cette soumission au vent institutionnel et à la décoration sociologique est plus marquée ; armez-moi et après les médecins, j'abats les scénographes, croyez-moi, sans sommation. Mais comme ailleurs, le pire peut accoucher hasardeusement du meilleur — qui en est en quelque sorte l'erreur — et si le plus gros va au motif jetable, l'idée lumineuse qui viendra pour longtemps intégrer la grammaire muséale peut surgir, et s'imposer. Alors que nous n'en avons jamais croisé auparavant, C. et moi nous sommes trouvés nez à nez avec notre premier vitrail desserti lors de l'extraordinaire rétrospective Duccio organisée par la ville de Siena ; voilà qui nous avait permis de nous coller le nez à des vitraux sublimes ⁽²⁹⁾ surplombant habituellement les trente ou quarante mètres de la nef du Duomo de la ville ; depuis, nous croisons régulièrement ces vitraux illuminés loin de leurs châsses de plomb. Nous sommes acculés à étendre le monde des enluminures, des tableaux, des fresques à celui des vitraux et condamnés, donc, à accroître notre idiotie devant l'image...

Découpant la clarté du mur du fond, une trouée sombre avale le regard ; elle esquisse dans l'ombre un fatras incroyable. Cette vue fugitive m'arrache au vitrail, et je dois vite vérifier que ma vue ne me trahit

pas, que je déchiffre bien les réseaux de lignes et de plans qui fragmentent ce rectangle d'ombre violacé. Nous sommes arrivés si tard au musée municipal Vander Kelen-Mertens que j'espérais secrètement sa nullité.

C'est une pièce assez longue, aux murs tendus d'un tissu lavande profond, saturé, une salle faiblement éclairée, dont le contenu est peu descriptible ; on y quitte le musée pour y toucher à ces accumulations outrancières par lesquelles les cinéastes populaires signifient au spectateur que le héros a atteint le trésor des pirates ou le tombeau du pharaon : deux immenses coffres de verre, dont le fin périmètre transparent jugule avec difficulté la charge replète, bornent péniblement une profusion de statues de bois peints ou bruts. Et derrière les cubes de verre chargés se dessinent encore, dans les rares interstices, d'autres silhouettes de factures diverses, imbriquées presque sans respiration, courtes citations de frise en haut et bas relief, ronde-bosses murales, retables, statues, groupes, fragments ; il me faut quelques minutes d'adaptation, en arrêt, le souffle retenu, pour me faire à l'idée que nous allons passer ici les prochaines heures ; mais il n'y a pas « des prochaines heures », il y a deux heures. C'est peu pour une telle salle.

Nous nous demandons si nous aurons encore l'aptitude physique et les moyens intellectuels de nous placer à la hauteur d'un tel foisonnement — la visite de la Collégiale nous a déjà beaucoup demandé — ou, plus banalement, si nous aurons assez de temps à lui consacrer. Cette question n'exige pas ce genre de situation pour s'imposer : le temps, devant les œuvres d'art s'invente avec elles, ce qui les rend, de fait, insaisissables dans le temps disponible qu'elles s'épuisent à excéder. Aucun doute : saisie dans la furtivité d'un regard très général, cette collection nous assure déjà la rencontre d'œuvres captivantes. Elles nous attendent dans cet excès, pliant l'excès sur l'excès dans un espace qui, d'un coup, vient de s'étendre à une échelle galactique. Je comprends assez mal et je m'énerve de la médiocre publicité faite à cette collection ; ce sentiment ira croissant à mesure de cette visite.

Une forme d'angoisse, que je connais, que j'ai éprouvée dans cet état, exactement, régulièrement, me fait trembler sur mon axe ; je l'ai rencontrée à chaque fois que se présentait une collection mal évaluée, sous-estimée, dont l'ampleur menaçait de « rivaliser avec le temps de ma jouissance » ; c'est un état superstitieux et suffoquant provoqué par une échelle inattendue, celle d'une des formes extrêmes de la joie. Devant ce type de situation, la crainte qui me bat les tempes est une forme paniquée de « perte a priori » ; cette inquiétude imbécile est de nature accumulative, proche de la gourmandise ou de l'entassement de valeurs sans soucis de conserver les modalités de leur temps ou de leur pouvoir d'échange ; c'est un enfantillage. Comment un plaisir impossible

à prendre sans qu'il devienne déplaisir pourrait-il entamer un plaisir déjà pris, le réduire ? J'essaie de me calmer. Je considère qu'une œuvre rencontrée sur cent est une réussite. C'est le cas. Indéniablement, une rencontre avec les seuls évangélistes de Jordaens⁽³⁰⁾ est une visite accomplie du Louvre.

*La nuit avait fait pousser
Dans la clairière une forêt
Qu'on ne put admirer
Sans l'avoir dégagée*

Je tiens donc ma distance, je chenille. Je force la flânerie que tout m'interdirait ici si cette collection existait (si j'étais venu la chercher) : dans cette salle du musée communal de Leuven, un esprit fébrile a, dans un mouvement de grandeur incompréhensible, jaloué et dépassé la fièvre accumulatrice des Salons du XVIIIe, celle des cabinets de curiosité du XIXe, celle des bouillies biennales du XXe en rassemblant toute la collection d'un musée dans la guérite du gardien.

La pièce s'offre à nous dans sa plus grande longueur. Le regard bute, à gauche, et à droite, sur ces longs coffres de verre — ils sont surélevés par des tribunes de même couleur que les murs et hautes d'un mètre environ — formant un double cortège à une allée centrale et s'achevant sur une estrade de la hauteur d'une marche : elle longe le mur du fond, profonde d'un mètre cinquante, et présente sur toute la largeur de la pièce une scène étrange et composite dont l'inventaire abaisse le regard et l'affole : des saints de bois, des scènes complexes caracolant de la plus grande rugosité au plus subtil agrément, des figures allongées, agenouillées, torves ou plantées en mâts, des silhouettes naines ceinturant d'une gavotte figée la tête isolée d'une géante aux joues rougies, des *sedes sapientae* trapues et noires, des pétales de bois animés de visages, une ribambelle sculpturale de deux ou trois siècles.

Les premières figures de la vitrine de gauche, qui ouvrent l'assemblée, sont féminines ; ce sont de nombreuses vierges, avec ou sans l'enfant Jésus, dont la plus haute n'excède pas les quatre-vingt centimètres. La plupart sont élancées, retenues. Leurs traits sont dessinés lisiblement, elles sont d'arêtes âpres à peine polies, le sourcil haut tout juste effleuré par le ciseau du sculpteur ; Il n'est pas toujours facile de distinguer par où l'affinement de la peinture devait prendre le relais et corriger la taille du bois, l'adoucir, la plupart des statues ayant perdu leurs couleurs ; l'œil en amande, étirée ; une gravité tirée aux deux chutes du temps. Un spectateur peu attentif pourrait les croire sœurs ; mais les plis se déclinent du pan brossé de quelques incises aux cascades géométriques des triangles de tissus qui font au bois les organisations feuilletées des tableaux de Van der Weyden ou de Van Eyck ; ce sont les buissons d'Euclide taillés par Saint Bernard.

Les visages, touchés par la microscopique et gracieuse mobilité d'une lèvre, d'une narine, interdisent toute confusion entre les figures et étonnent, même, le spectateur qui cherche la marque visible ou le trait distinctif par lequel ce qui s'impose à lui comme la plus riche variété possible prend naissance. Parole et compas abdiqueraient à en marquer l'origine.

Derrière une haute vierge, aussi évidente qu'une plante, une Sainte Barbe (dans les églises Belges, nous la rencontrons parfois sous le nom de Sainte Barbara) dont la tour du supplice s'est ramassée à la dimension d'un attribut, bibelot, arme ou organe ; puis une ou deux de ces belles figures d'Anne Trinitaire qui ouvrent pour l'enfant Jésus sa lignée maternelle en figurant, souvent, l'instruction de la vierge, conjointement, parfois, à la sienne ; parmi elles, une Sainte Catherine d'Alexandrie dont quelques écailles usées rappellent dorures et couleurs qui furent un jour le dernier manteau de la plupart de ces statues aujourd'hui pacifiées par le temps dans une seule tribu boisée. Je commence à traquer la silhouette de mon centaure à croupe de pierre et corps de souffrance. Je fouille le fatras des découpes dans le contre-jour de ces vitrines surchargées dans l'espoir de trouver un écho, même imparfait, même misérable, à mon *Christ sur la pierre froide*.

La densité et la diversité des bois sculptés en interdit le recensement et c'est sur place, avec infiniment plus de temps, que j'aurais dû prendre ces notes pour qu'elles puissent vraiment servir à quelque chose. Mais j'épuise mon carnet à dessiner ces splendeurs qu'on m'interdit de photographier. Aujourd'hui, dans le souvenir confus de ces heures courtes avalées au musée municipal Vander Kelen-Mertens de Leuven, la superposition, l'unification est plus ravageuse encore, et c'est une bouillie terrible qui renvoie au brun et à la fusion toutes ces merveilles aussi certainement qu'un disque optique fond toutes les couleurs du prisme en un voile blanc. Avec amertume je laisse dans le souvenir de cette vitrine se loger une masse incertaine d'une teinte générale et brouillonne. J'égrène dans les trois ou quatre mètres qui séparent ces groupes de femmes splendides deux ou trois représentations de Jérôme qui concluent la vitrine de gauche (elles rassemblent, par le jeu des associations d'attributs, les différents moments de la vie du Saint ; pénitent dont le bouillonnement passionnel est gelé dans le cœur d'un lion assagi à ses pieds comme un insecte figé dans l'ambre ; ecclésiastique érudit encore vêtu de sa robe de cardinal, chapeauté. À côté de lui, sa rédaction de la Vulgate).

De la seconde vitrine s'élèvent quelques figures dont je suis vierge, comme je l'étais de mon Christ sur la pierre froide (le refrain continue à battre comme une chanson idiote l'air imaginaire qui siffle dans ma tête). Je suis à nouveau confronté à cet étrange sentiment que j'appellerai, faute de mieux, *mon inédit archéolo-*

gique : si je me suis peu à peu familiarisé avec la représentation du père irreprésentable (notamment depuis ma première visite à Santa Maria Novella et ma découverte du Masaccio), c'est toujours à l'écart du drame que je l'ai vu dépeint : désigné comme l'irreprésentabilité-même, étranger aux turbulences de la présence, aux affections de la chair ; l'art chrétien a basé une grande partie de sa subtilité dans ces franges par lesquelles une légère opposition, une dissemblance discrète — écart dans le temps proposé des figures — ôte de l'image là où pourtant elle se montre. J'ai évoqué tout-à l'heure, un peu plus haut, à propos de cohabitation des espaces de représentations disloqués mais conjoints, l'Annonciation. J'ai été trop rapide, parce que ce n'était pas le moment. J'y reviens. C'est le moment, maintenant, de vous parler de l'écart (se tient dissimulé derrière la colonne, dans son ombre, dans cet écart — mais je suis si préoccupé de me faire entendre de vous que je ne m'en rends pas encore compte — une figure noyée de Christ loin de toute vie, arraché au monde des hommes bien qu'il y soit encore englué, alourdi par la pierre froide à laquelle l'a lié la taille du sculpteur).

Dans une Annonciation, c'est une forme d'invitation à voir ce que la Vierge, elle, ne voit pas, qui tire l'image vers un autre temps que le temps de l'histoire. C'est celui même du spectacle de la peinture, recomposé infiniment dans l'écart de notre visite, telle qu'elle s'associe par notre regard à ce déroulement distant. Nous sommes, par ce procédé, les invités de la peinture, à la fois présents et absents. L'image de Gabriel, qui n'est destinée qu'à nous, rend perceptible, aussi, la grossièreté de nos sens par le seul fait qu'elle doive les satisfaire et, avec eux, satisfaire notre appétit de l'histoire.

Si nous l'avons désormais vue assez souvent, la plus impossible des images (associée parfois à la Passion ou bien dans le miroir cosmique d'un couronnement⁽³¹⁾) la représentation du Père s'écartait de l'épreuve dans le sacrifice qui n'appartient pas à Celui qui dans cette substance, dans cette hypostase, n'est pas en jeu. Devant mes yeux, aujourd'hui, taillé abruptement dans un bois clair et serré comme du tilleul, le Père tient le rôle habituellement dévoué à Marie : Il soutient le Christ mort avec tendresse et gravité. Il est réconcilié dans l'image avec le calvaire.

L'entendement fait tenir cette représentation de Dieu pour une forme d'abaissement propre à toute image — la souillure qu'implique le sacrifice du Fils le tire elle-même vers l'image pour l'arracher à une corruption totale selon la chair ; alors cette représentation peut à son tour être tenue pour objet de l'holocauste qu'est l'image ; je la tiens moi pour le sacrifice adamique d'une vieille communication coupée, consommé pour aménager dans sa scénographie l'invention d'un territoire nouveau ; l'image peut maintenant être entraînée dans le cycle de la rédemption

comme pour mieux en appuyer l'empire. C'est le fond dégradé. Si je vois donc dans cette vitrine une singulière piéta sculptée où le Père, triplement couronné de la tiare pontificale, tient la place habituellement réservée à Marie, alors c'est l'image elle-même qui d'une certaine manière rassemble toutes les compositions du sacrifice par la souillure de Dieu en elle.

Un mètre, et une large dépression dans cette vitrine laisse place à un ensemble de statues agenouillées; une à une, elles enrichissent un christ allongé au nez en bec d'aigle, dont les yeux sont deux incisions sèches. Long corps tiré, tendu, sobre et nu ; cette déposition a peut-être été unie un jour par un socle mais elle se présente devant nous à même la tribune comme une foire d'objets sans importance, dans la proximité d'une scène quotidienne dont les acteurs semblent disposer d'eux-mêmes ; essaient autour d'autre figures — tenues précisément par cette science théâtrale d'une métonymie cinétique qui fige dans un seul geste la somme de tous ceux qui composent une action complète ; c'est une histoire, et la naissance d'un attribut.

Je laisse C. à sa sainte patronne dont elle griffonne le drapé pour garder en mémoire sa cambrure, et je me faufile entre les deux longues baies; par un léger déplacement dans l'axe de la vitrine de gauche, derrière cette belle figure de piéta virile dont la taille fluide englutit le «vieux style» dans le dégagement et l'amollissement des plis, je rencontre pour la deuxième fois aujourd'hui l'image singulière du «Christ sur la pierre froide» ; je suis enfin rappelé à ma découverte de la collégiale St Pierre, par le «Christ sur la pierre froide». C'est l'espèce de joie mauvaise à prononcer à haute voix un flamboyant *je le savais* devant l'imprédictible. Mes interrogations sur la nature isolée ou, au contraire, la représentativité locale de cette scène trouvent déjà une réponse : il y en a là, côte à côte, trois modèles.

L'un de ces «*Christ sur la pierre froide*», blanchi, massif, plus haut que les autres, renvoie plus clairement qu'eux à la distance dans toutes ses espèces - selon le temps, selon l'espace, selon la chair, selon l'intellect - qui préside à ce moment retranché. Par les éléments inconciliables qui le distinguent, il évoque le lieu du repli historique qui accueille tout commentaire, toute représentation, toute prière.

Et c'est l'espace pour moi-même, le blanc également, le vide au-dessous et un profond silence.

Un temps infini, après lequel peut s'achever le récit.

Si je le veux adéquat, sans imperfection.

C'est tout ce que cette vitrine me laissera en mémoire ; le pauvre animal mental à demi-aveugle qui en explore aujourd'hui la masse cotonneuse essaie de lui arracher encore un ou deux souvenirs de plus, mais il vient buter sur l'estrade du fond :

à gauche, très bas, dans l'ombre des socles de vitrines, zébrés par nos déplacements que découpent

des spots ingrats, deux Christ allongés. Ils ont, peut-être, connu eux-aussi leur assemblée attentive de Madeleine, Jean, Marie, Pierre, mais l'histoire désormais les abandonne à cette bâtarde compagnie muséale. L'un d'eux est aussi frustré et saillant que le pinocchio de Collodi et il outrage par son expressivité bâclée l'extrême détachement, la splendeur confidentielle d'une tête solitaire de Christ dont le sculpteur a appuyé et effilé les caractères sémitiques ; les cheveux denses et crépus tombent en rideaux tressés ouverts sur un beau visage oriental tombant en pointe à peine émoussée sur une barbiche.

Cette tête décollée, à peine plus grande qu'une tête d'enfant, pousse à l'ombre surdimensionnée d'une incroyable tête de femme : la calotte crânienne en semble démontable, comme celle de certains reliquaires que C. et moi avons vus à la Pinacoteca de Siena (la main, en plongeant dans la tête sage, ravit et déroule une cervelle en turbans de tissu. Tombent au sol les lettres roses qui composent le nom «Constantinople»). La partie supérieure est tenue par la calotte molletonnée d'un tissu crème. La face peinte, bonhomme, les grands yeux expressifs et les joues rougies, la taille inhabituelle de cette tête immense me font songer à ces visages de papier mâché qui, sur des armatures légères de grillage, sourient à vous glacer dans le tonitruement des carnivals. Mais ici les traits sont doux, les fleurs - aux joues - pâles; ils sont touchés par une gravité aussi lointaine que présente, tenace. Aucun indice supplémentaire à cette expression n'est nécessaire pour que nous soyons sûrs d'être : devant la sainteté.

Des murs de cette salle, les angles ont molli et absorbé une partie de la collection; que me reste-t-il de ces murs? du premier en entrant, sur la gauche, ceci : il est quadrillé à grands traits des envergures malheureuses de quatre crucifiés de tailles et de factures très diverses ; l'un n'est qu'une bûche, terrible et grimaçante, l'autre une théorie de muscles polis et de plis savants au périzonium. Ils se déchirent la Vérité. Du mur suivant, plus un contour, une forme, une ombre ne me parvient en mémoire, pas plus que de celui qui s'étend derrière l'estrade (d'ailleurs, je jurerais maintenant que ce dernier était vide. Les ombres chinoises mouvantes qui le zèbrent sont des subterfuges assez grossiers joués par Hermès. il ne s'agit pas d'une découpe de montagne, moins encore d'un sacrifice humain; Plin avait été horrifié par l'histoire d'un vieux fou à la barbe divisé qui aurait mis à son fils un masque de mouton pour se faire passer pour Hermès; mais Hermès est une divinité si dissonnante qu'il n'est pas du tout impossible qu'il soit lui-même à l'origine de la supercherie).

Depuis le fond, le mur suivant fait flotter dans des perles de lumières de la dorure un de ces retables brabançons dont la description exigerait pour lui seul le triple de ces pages ; après lui s'enchaînent des haut-reliefs arrachés au hasard de Chemins de croix

; émaillé de citations antiques, l'un d'eux, une des rares pièces lapidaires, fait saillir de puissantes figures touchées par l'Italie. Elles étirent leurs mouvements dans des rideaux de plis serrés.

Enfin, du dernier pan de mur, complet silence dans ma mémoire.

À notre retour à Bruxelles, impatient, j'entraîne C. aux Musées Royaux pour en questionner les libraires ; ces questions ne mènent à rien, leurs recherches à propos de cette collection fantôme n'aboutissent à rien, ils ne savent rien, font des moues, supposent que je surestime la collection puisque sa renommée ne les a jamais atteints. Je suis agacé. Puis décontenancé, puis amer. Je fais l'acquisition du catalogue inventaire des Musées Royaux des Beaux-Arts de Belgique, tenaillé par l'idée que ces libraires sont négligents ; j'en viens assez vite à les considérer comme hostiles : ils mettent en doute l'existence de la ville de Leuven, ils sont tout près à appeler la police. Je tire C. à moi, nous quittons cet endroit. Je veux épilucher ce catalogue inventaire, je veux trouver une nouvelle représentation, ailleurs, du «Christ sur la pierre froide» qui puisse appuyer ou infléchir les débuts d'hypothèses nées dans la chapelle Saint Corneille de la Collégiale Saint Pierre. Je me plonge dans le guide jaune, massif, et ses reproductions ingrates en noir et blanc. Les pas de C. font résonner la pièce vide des vibrations du parquet : ce sont les trilles plates et blanches des murs chartreux qu'animent les claquements de sandales. Ou encore : les pointes des talons qui mètrent bruyamment les dalles de Saint Pierre. Ou encore : les chaînes qui arrachent à la pierre froide des sons (des sons sourds en bogues d'éclats tintants). Sous le numéro d'inventaire 696, un «Christ au roseau et Calvaire avec donatrice religieuse» de 1558, attribué à l'École des Pays-bas méridionaux⁽³²⁾ : il me présente la figure d'un Christ distant de la scène dont il est pourtant le centre, que rien ne semble impliquer dans une *actualité*, assis, presque nu, les poignets liés, «sur la pierre froide». Les dimensions dérisoires de la vignette grisâtre sur laquelle j'observe ce détail ne permettent pas de distinguer le tombeau ; ni même de le reconnaître vraiment pour tel, vague bloc rocheux. Si un homme agenouillé lui tend bien le roseau d'humiliation consacrant par ce sceptre minable un règne à sa hauteur, intégrant le Christ à l'histoire qui se déroule sur ce bois peint mélancolique, il se détache pourtant, suspendu, spectral, au-delà d'elle dont il est à la fois l'acteur et le spectateur.

C. ne connaît pas l'église Notre-Dame de Larmor. Je la connais moi mieux que n'importe quelle église ; enfant, elle fut sans doute la première dans laquelle

j'entrai, en revenant de la plage, pour m'y rafraîchir, indifférent comme une mouche à la fonction culturelle du lieu. Son clocher massif de pierre⁽³³⁾ - des moignons de pierres le piquent de fougères racornies - m'est aussi familier que sa silhouette abattue de saurien fossilisé, m'est aussi familier que l'odeur de crèmes solaires qui accompagnait chaque voyage en bus ou en voiture jusqu'à Larmor. Je n'ai pas eu de raison d'y remettre les pieds depuis au moins vingt cinq ans, j'invite C. à y entrer avec moi. Le bain de mer attendra. Il n'y a pas de raison, sous le prétexte que nous sommes dans un trou à rien, que nous sommes ici pour des promenades futiles (c'est une déclaration, il paraît qu'il y a une santé à creuser la vie de temps en temps, une santé à la lourdeur, et nous avons le temps disponible pour vérifier ce genre de choses, oui, pour ça aussi), pour que nous nous privions d'un petit écart vers la beauté ; la Bretagne est sans aucun doute la région d'Europe la plus épargnée par elle, on peut y vivre une vie d'homme entière sans jamais la croiser ; il faut se réfugier dans l'atelier de Dieu pour s'y contenter de caillasse et de flotte, d'oiseaux marins gueulards, vent sifflant, landes, etc. D'œuvres humaines, il vaut mieux ne pas être entiché si on est né ici et qu'on est bien parti pour y crever : le talent s'est arrêté au niveau du sol et ne traverse pas les corps. Tant pis. Il faut déplacer très légèrement nos exigences et chercher les formes de beauté propres à la taille grossière des sculpteurs, à la peinture couillarde qui singe l'Italie ou la Flandre avec jamais moins de deux siècles à rattraper sur l'invention ; il faut dénicher dans les bondieuseries bretonnes l'espèce de beauté bornée et agressive que Pasolini trouvait à ses cons d'adolescents au front buté et au futur de tueurs. Parfois, la grâce a fait croiser le chemin des artisans locaux par un artiste égaré de Normandie ou de Bourgogne qui leur a laissé de quoi bûcher pour cent ans. On croirait à tort que les sculptures sont érodées par le temps : leurs mains ont été taillées comme des mouffes et n'ont jamais connu le détail. Sous le porche de l'église Notre-Dame de Larmor, au-dessus du pinnacle à fleurons de la porte principale, un Christ de bois polychrome⁽³⁴⁾. Raide, pâle rosé doré délavé brun écaillé crèmeux, il a les poignets liés, il se tient frontal comme une *sedes sapientae* sur un bloc de pierre ; écho, peut-être, du tombeau. Dans sa main gauche, un roseau. J'ai toujours connu le *Christ sur la pierre froide*, il a peut-être même été la première représentation du christ que j'aie eu devant les yeux lorsque, enfant, j'entrai dans Notre-Dame de Larmor en revenant de la plage pour m'y rafraîchir, indifférent comme une mouche à la fonction culturelle du lieu. Son détachement dans un pli impossible du déroulement de la Passion est la forme sous laquelle j'ai appris à le reconnaître. Il m'a fallu ensuite apprendre, pas mal de temps après, quand l'adolescence m'invita à la peinture, à reconduire le crucifié égaré sur le chemin du Calvaire, l'aider à se hisser sur la croix, dépoussiérer

un peu le tombeau, consoler sa mère, etc. *Le Christ sur la pierre froide* revient depuis régulièrement hanter mes visites dans les musées, dans les églises, il est également venu me narguer sur un insignifiant monument aux morts picard. Quel but vise-t-il? Pourquoi s'obstine-t-il à pénétrer inlassablement maintenant le champ d'une conscience qu'il avait délaissée si longtemps? Je suis sensible à son ironie, elle me blesse. Je ne sais plus que faire des images que je regarde, tous les tableaux se superposent dans une sale confusion.

Untel laisse une marque d'imperfection volontaire dans son plus beau tableau ; il pense nécessaire d'amoindrir légèrement une œuvre humaine, car elle ne saurait atteindre à la perfection sans blesser Dieu. Il pense montrer de cette manière sa bonne volonté à le louer dans sa grandeur et, surtout, il pense montrer son humilité. il est puni par Dieu pour l'orgueil immense qui a pu le laisser croire que la perfection était à portée de sa main de peintre. Il la lui brûle comme une fougère noire. Dieu se trompe. L'orgueil immense était la trace-même de l'imperfection de Untel, la tache sur la peinture qui devait attirer Son indulgence.