

Claude Esteban, *L'Ordre donné à la nuit*

Anne Serre, *Le·Mat*

Alain Lévêque, *D'un pays de parole*

Verdier, 2005

Trop rares sont les occasions qui accordent aux arts visuels et aux écrivains de se rencontrer en terrain commun pour ne pas saluer “L'image”, la nouvelle collection lancée cette rentrée par les éditions Verdier sous la belle couverture tournesol. On s'en souvient peut-être, Adam Biro et Flohic s'y étaient essayés sans poursuivre plus avant, faute de lecteurs, faute aussi d'une tradition suffisamment établie en France d'un libre questionnement des œuvres d'art et des images à destination du grand public.

Longtemps réservé aux historiens d'art, piètres passeurs d'une discipline oubliée des écoles et des médias, “*insupportable bavardage sur l'art*” que Thomas Bernhard pourfendait avec une jubilation contagieuse (dans *Maîtres anciens*, notamment), le commentaire sur l'art des images connu, ces dernières années, trop peu de Daniel Arasse pour faire bouger les lignes et sortir la discipline du traditionnel partage des genres entre critique et université. Les écrivains qui ont le souci d'écrire sur l'art, tels Yves Bonnefoy, Jacques Dupin ou John Berger, sont trop peu nombreux ou trop peu visibles pour qu'on prête attention aux liens entre art et littérature au-delà de livres cultes, inaccessibles au commun, et de précieux colloques confidentiels. Et ce ne sont pas les quelques rubriques de bas de page dans mon *Libé* du samedi, signées Gérard Lefort, ou la double page du *Monde 2* intitulée “Le musée du *Monde*” (support publicitaire des monographies de la collection Taschen vendues en kiosque avec le journal) qui donneront de l'étoffe à un dialogue aussi ténu. On ne peut par ailleurs que déplorer la fin des rares séries d'émissions consacrées aux arts visuels, tels “Palettes” ou “Contact”, non remplacées à ce jour. Disons-le au passage, pourquoi le dominical “Arrêt sur images” de Daniel Schneidermann (Arte), si utile sur le traitement journalistique de l'actualité TV mais peu disert sur les images proprement dites, ne se risque-t-il jamais à interroger des écrivains ou des artistes ? N'ont-ils rien à dire sur les images ? Aucune réaction ? Pas assez dans le coup ? Pas experts ? Aucun commentaire sur le traitement de la marche du monde et la version univoque délivrée jour après jour par le petit écran ? Vraiment rien ? L'image les a-t-elle définitivement chassés du débat ?

On lira avec d'autant plus d'attention ces trois courts essais qu'ils ne prétendent pas tenir un discours autorisé. L'image – reproduite en exergue – n'est pas le seul centre de gravité du texte. Les motifs qui l'ont élue ne doivent rien aux catégories esthétiques. On y trouve aussi bien une toile peinte il y a quatre siècles par Caravage, une carte du tarot de Marseille et une aquarelle du peintre yankee Winslow Homer, réalisée en 1894 dans les grands bois des Laurentides.

L'histoire de l'art n'est pas la préoccupation essentielle – ni l'histoire, ni les sciences sociales, ni l'analyse formelle, ni l'interprétation savante. Entre les auteurs et l'image choisie, l'échange est d'un autre ordre, plus subtil et plus intime ; il passe par d'autres lignes : celles du lien perdu entre l'image et le regardeur, et d'une alliance de nouveau possible.

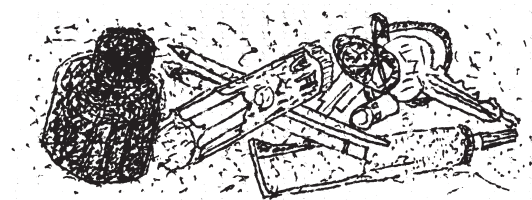
“J'essaie seulement, écrit Alain Lévêque, d'évoquer les ondes concentriques qui mènent au point de chute de l'aquarelle [Les Vieux Amis (Old Friends, 1894) de Winslow Homer] dans mon imaginaire et dans ma vie.” Anne Serre raconte comment un accord peut s'instaurer avec une image rencontrée par hasard au point de la prendre pour boussole : *“C'est grâce au ·MAT [la carte du tarot de Marseille éditée en 1930 par Paul Marteau], écrit-elle, que je circule dans l'existence munie de repères supplémentaires, parce que sans lui, j'avancerais en tâtonnant.”* Claude Esteban, qui n'aimait guère plus Caravage qu'Anne Serre les arcanes du tarot, cherche les raisons de l'espèce d'envoûtement qui l'attendait à Saint-Louis-des-Français : *“Il en va des images comme des êtres de chair et de sang, hier encore ignorés de nous et que nous reconnaissons tout à coup, plus que nous les découvrons, comme si depuis toujours une manière d'attraction sidérale nous orientait infailliblement vers eux.”*

Comment cette image qui n'est pas même ma préférée, à laquelle je peux objecter bien d'autres plus fortes ou plus réussies, exerce-t-elle sur moi une telle fascination ? Comment le ·MAT, *“avec son point inexplicable”*, interroge Anne Serre, est-il entré dans ma vie ? Par quel stratagème s'est-il introduit dans le livre, *“pas en vagabond, pas davantage en revenant, mais en habit de cour”*, comme un messager ? A quoi fait-il échec ? De quelle bonne mauvaise nouvelle est-il porteur ? Comment une icône peut-elle être tantôt avantageuse, tantôt le contraire, comme le mistigri ? Etre à la fois Orphée, le joueur de flûte, le Wanderer romantique, Hans Castorp, le héros de *La Montagne magique*, et la mort sur la route de Samarkand ? Pour Anne Serre, cette multiplicité est au cœur de l'image et lui donne sa chance : *“Si les choses étaient simples, écrit-elle, cela se saurait. Si la terreur, l'amour, l'amitié, la mort, la folie désignaient à chaque fois une seule figure, cela se saurait aussi et l'on n'en serait pas aussi encombré.”* Comment cette modeste aquarelle de 54,3 x 38,3 cm, conservée dans les réserves du Worcester Art Museum, au fond du Massachusetts, représentant un promeneur au pied d'un arbre, déclenche-t-elle chez Alain Lévêque, *“non pas le rêve d'un rapport fusionnel, d'une mystique, mais le désir d'intimité avec la terre, nuit et jour, telle que la mort serait enfin subordonnée à la vie”*, et scelle un pacte avec un pays, le Canada, où *“le manque et le désir d'être pleinement au monde”* trouverait également à se prononcer ? Sous les jeux d'éclairage violent et l'apparence exaltée des grandes compositions du Caravage, *“pulpe des fruits, splendeur des étoffes, vénusté d'un corps adolescent”*, dont la surabondance rebutait Claude Esteban, qu'est-ce qui se fait jour soudain dans *La Vocation de saint Matthieu* ? Rien moins que *“l'interrogation et le doute”* et *“l'appel vertigineux du vide”*, en même temps que *“cette appétence de la sensation, ce souci de restituer à chaque chose du visible sa qualité propre, sa densité, son épaisseur savoureuse, ainsi*

que Giorgione, un siècle plus tôt, s'y était attaché à Venise". Rien moins que cette façon de "donner existence à ceux qui n'étaient rien, sinon une multitude sans visage, dans cette métropole arrogante de pontifes et de cardinaux".

La clé de l'énigme, soufflent ces trois essais magnifiques, est dans cette sorte de conversion : certaines images qui nous saisissent aiguisent les contradictions qu'elles recèlent ; l'envoûtement qu'elles exercent alors n'est plus synonyme d'attraction aveugle mais d'envolement, d'allègre "indépendance d'esprit" (Anne Serre), d'une forme de présence à soi et au monde plus risquée (Alain Lévêque) et d'un certain "ordre intime à la nuit" (Claude Esteban), avant que "plus de nuit ne s'annonce".

XAVIER GIRARD



Mark Rothko, *Ecrits sur l'art (1934-1969)*

Flammarion, 2005

"Un tableau, écrit le peintre américain, n'est pas sa couleur, sa forme, son anecdote, mais une entité, une idée, dont les implications transcendent n'importe laquelle de ces parties" (p. 72). A la fin des années 1950, l'artiste croit pouvoir repérer les sept "ingrédients" qui, ensemble, font la puissance concrète du tableau : aucun de ces ingrédients (la préoccupation de la mort, la sensualité, la tension, l'ironie, l'esprit et le jeu, l'éphémère et la chance, l'espoir) n'est en lui-même formel ; au contraire, ils renvoient tous, selon le vocabulaire simple de Rothko, au tragique, au drame humain – et il n'est pas jusqu'à l'espoir qui ne soit dosé, mesuré (à 10 % !), "pour rendre le concept tragique plus supportable" (p. 192). Ainsi, l'art que Mark Rothko cherche à réaliser présente deux caractéristiques à la fois opposées et combinées : il provient d'une impulsion naturelle et il procède d'une élaboration réfléchie ("Je mesure ces ingrédients très précautionneusement lorsque je fais un tableau"). On comprend que le résultat doive être "miraculeux"...

Marcus Rothkowitz (qui ne deviendra Mark Rothko pour l'état civil qu'en 1959) naît le 25 septembre 1903 en Russie. Il a dix ans quand sa famille émigre aux Etats-Unis. Il s'installe à New York en 1923 et rencontre le peintre Milton Avery, avec lequel il participera, en 1928, à une première exposition collective. Avec son ami Gottlieb et quelques autres, il fonde le groupe The Ten au milieu des années 1930, qui proclame son "opposition déterminée au conservatisme" et s'efforce de "voir les objets et les événements comme pour la première fois, libérés du dépôt de l'habitude et affranchis des conventions d'un millénaire de peinture" (p. 48). Rothko devient citoyen américain en 1938. Ami de Barnett Newman, de Robert Motherwell, d'Adolph Gottlieb, il expose à la galerie Betty