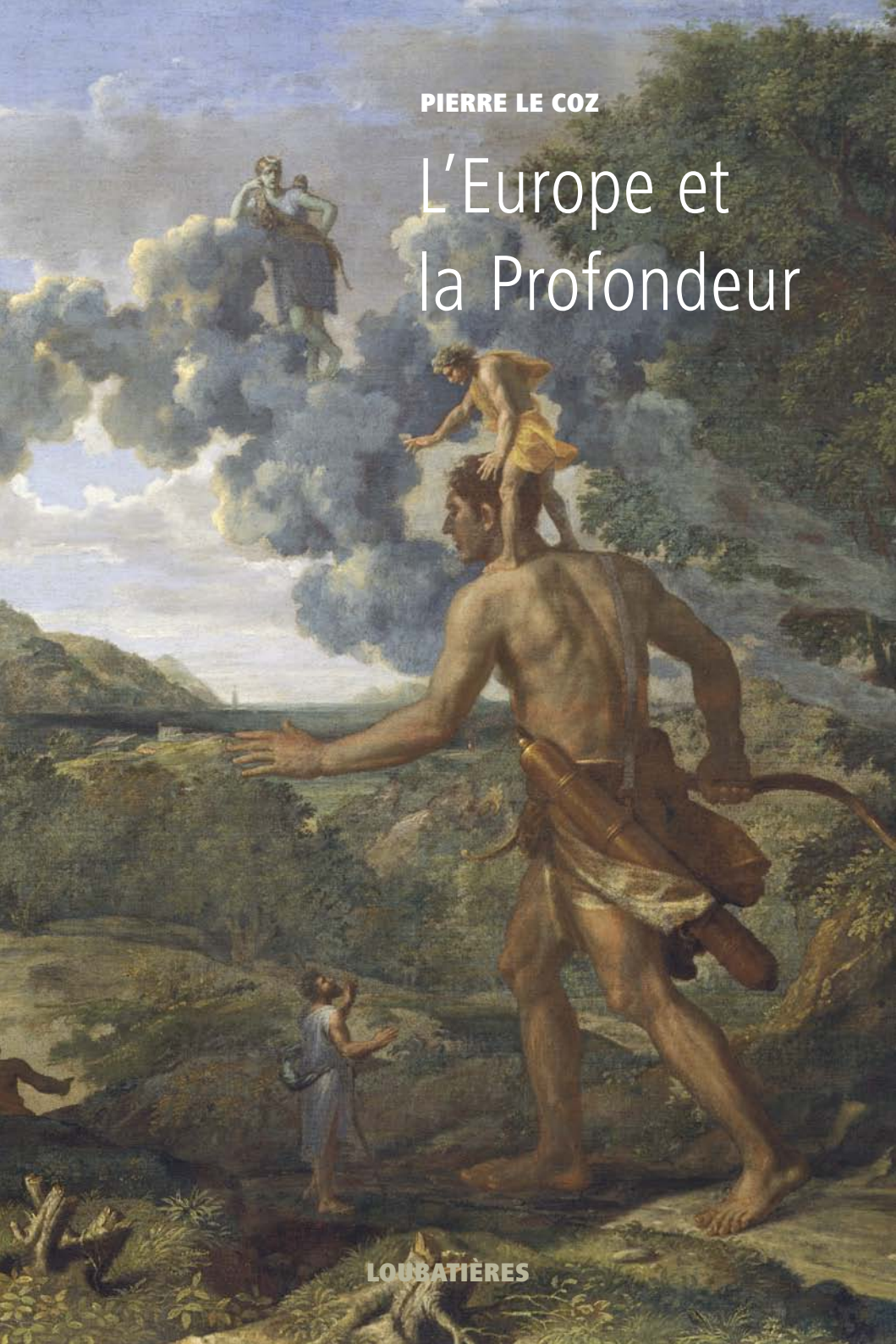


PIERRE LE COZ

L'Europe et la Profondeur



LOUBATIÈRES

Pierre LE COZ

L'EUROPE
ET
LA PROFONDEUR

Loubatières

Pour Christophe Bardyn

première partie

ESPACE ET LIEU

L'ATELIER DE VERMEER

(L'Europe et la perspective)

Il y a deux perspectives, la naturelle – celle que nous expérimentons à chaque instant dans l'exercice quotidien de la vision –, et la noble, la métaphysique, inventée par le Quattrocento, et qui, plus qu'un moyen pictural, est d'abord une donne mathématique sur l'espace. Que cette donne apparaisse en Europe, et plus particulièrement dans les cités marchandes italiennes, à la fin du Moyen Âge, n'est évidemment pas fortuit. Elle témoigne d'un premier retrait du sacré dans le monde : l'Occident est le lieu mental de la planète où surgit pour la première fois ce processus aujourd'hui partout dominant. Et pourtant, la perspective est à l'origine un espace sacré : celui inventé par les artistes toscans pour mettre en scène des épisodes de la vie du Christ. Elle est d'abord utilisée comme moyen de production de beauté : elle magnifie les actes d'un homme-dieu. Elle est donc, dès son apparition, ambivalente : espace sacré et, en même temps, mise en scène d'un retrait du sacré, le point de fuite unique résultant du monothéisme, et son abaissement sur l'horizon de la descente de Dieu sur la terre, c'est-à-dire de l'Incarnation. (À ce titre, l'expression « point de fuite » est hautement significative ; car qui donc « s'enfuit » dans le schéma perspectif, qui donc se retire, si ce n'est le dieu lui-même, libérant par ce retrait un espace nouveau, profane, dont les générations futures vont faire peu à peu leur séjour ?) La perspective est de bout en bout une invention d'inspiration chrétienne.

Le problème des peintres du Quattrocento est le suivant : comment faire sentir au spectateur la divinité d'un homme que rien ne distingue de prime abord des autres hommes (hormis sa parole : mais justement un tableau ou une fresque sont par définition muets) ? Réponse : en ne travaillant plus sur le contenu du tableau ou de la fresque mais sur l'espace même où s'inscrit la scène représentée – en inventant le grand schéma perspectif. Celui-ci est donc une réponse picturale au mystère de l'Incarnation. Mais sitôt cet espace conquis, l'homme profane commence presque tout de suite à y pénétrer. Et déjà, chez

Piero Della Francesca, la scène de la flagellation est remise à l'arrière-plan : elle n'est plus que l'alibi des personnages humains qui conversent tranquillement au premier et semblent se désintéresser du supplice du Christ. Il y a, en quelque sorte, usurpation par l'homme d'un espace qui à l'origine n'était pas fait pour lui. Cette usurpation commence dans la peinture avant de devenir effective dans la réalité quotidienne. C'est parce que le sacré se retire du monde que l'homme européen peut en devenir « le maître et possesseur ». L'histoire de la Renaissance, des siècles classiques puis industriels avec leur corollaire, la colonisation, n'est que le lent déploiement de ce processus : la conquête toute mentale de l'espace terrestre par une représentation abstraite, mathématique de celui-ci, mais qui devient peu à peu l'espace réel. Ce n'est donc pas d'abord par une puissance supérieure ou une technique plus efficiente que l'Europe s'approprie la planète, c'est grâce à une donne inédite sur l'espace : celle de la perspective. En forçant le trait, on pourrait dire : si Masaccio n'avait pas peint les fresques de la Chapelle Brancacci, Christophe Colomb n'aurait pas « découvert » l'Amérique. (En réalité il ne « découvre » rien, il rend effective une représentation nouvelle du monde.)

Mais en quoi consiste réellement l'invention de la perspective ? En son essence la plus secrète, elle est un retournement du rôle de l'espace dans notre expérience quotidienne. Avec le schéma perspectif du Quattrocento, c'est l'espace qui devient premier et ce n'est qu'ensuite que les choses viennent y prendre place. Ceci est fondamental : à la notion de lieu se substitue celle d'emplacement. Les conséquences de cette révolution mentale sont immenses : elles permettent la mathématisation du monde en sa globalité, monde qui devient alors un univers. En particulier, c'est l'invention de Brunelleschi qui prépare l'espace de la physique moderne où tous les lieux sont équivalents (et qui dès lors ne sont plus des « lieux », seulement des « points » parfaitement déterminés par des coordonnées). Pour l'homme d'avant la perspective, il y avait d'abord les choses (une montagne, un temple, un fleuve...) et ce n'est qu'à partir d'elles que quelque chose comme un « espace » pouvait se déployer. Les choses *étaient* les lieux, et l'espace un intervalle. Pour l'homme de la perspective, il n'y a plus qu'une structure abstraite qui régit le proche comme le lointain, et où tout peut entrer de manière indifférenciée. Dans cette querelle de préséance où la chose finit par céder le pas à l'espace qui la reçoit, celle-ci perd toute singularité, devient « objet ». La grille mathématique que propose le schéma perspectif a modelé le monde moderne et bouleversé notre rapport au lieu (sans elle, par exemple, une liaison par autoroute ou un « voyage » interplanétaire ne seraient pas concevables puisque pour effectuer de tels déplacements, il faut avoir commencé par entrer dans la catégorie mentale qu'ils présupposent).

Pourtant, cette actualisation dans le quotidien de l'espace nouveau proposé par la perspective ne sera pas le fait des peintres toscans, qui, dans leurs tableaux, donnent encore cet espace comme une pure construction esthétique et mentale, mais celui, deux siècles plus tard, des artistes de Hollande, zone européenne où la peinture, peut-être sous l'impulsion du protestantisme, s'est la première détachée de la sphère sacrée. C'est le cas par exemple d'un Vermeer. Quel est son problème, à Delft, au XVII^e? En tant que peintre, c'est-à-dire en tant qu'artiste avant tout producteur de beauté, il ne veut pas renoncer au schéma noble du Quattrocento, il sait très bien quel extraordinaire moyen de magnification des scènes représentées il constitue. Mais en même temps, le genre de peinture qu'il s'est choisi (la représentation « réaliste » de scènes de la vie quotidienne) l'oblige à dissimuler l'origine sacrée et totalement abstraite de l'espace qu'il utilise. Contrairement à ses contemporains, Vermeer, peut-être du fait de son appartenance à la minorité catholique, n'a pas cette naïveté de croire que l'espace perspectif est l'espace réel. Tandis que les « peintres de genre » ne voient dans le schéma inventé par le Quattrocento qu'un moyen commode pour représenter l'espace, Vermeer, lui, revient à son origine religieuse, abstraite et picturale. Comment dès lors parvient-il à résoudre l'opposition entre la quotidienneté de sa scène et le caractère sacré, mathématique, de l'espace où il la « plante »? Tout simplement en bouchant le point de fuite; et l'on remarquera que chez le Vermeer de la maturité le point de fuite n'est jamais matérialisé: un mur, une carte, un tableau ou une tenture s'interposent toujours entre lui et nous. Par cet artifice, l'intérieur hollandais devient une sorte de boîte qui glisserait sur les rails du grand schéma perspectif italien, lignes de fuite qui passent aussi par nous regardant le tableau dans le musée. Avec Vermeer, la boucle est bouclée: le processus d'usurpation par l'homme d'un espace sacré est achevé, car non seulement ce n'est plus le Christ qui est mis en scène par la perspective, seulement de banales ménagères accomplissant leur tâche toute prosaïque (et en recevant quel prestige!), mais d'autre part nous sommes associés nous-mêmes (notre regard) à cette usurpation. L'espace perspectif du tableau est devenu le nôtre: du moins avons-nous l'illusion que nous pouvons y pénétrer sans effort mental. Et en effet, il n'y a jamais de *seuil* chez Vermeer, nous sommes toujours de plain-pied avec la scène représentée, ce que les Italiens, parce que se plaçant dans un lieu symbolique de représentation, n'avaient pas à faire. Après Vermeer, la perspective, en tant que méditation picturale forte sur l'espace, peut disparaître de la peinture: elle est devenue l'espace réel.

Mais avec elle c'est aussi la peinture qui commence sa longue agonie. Peinture et perspective sont liées par un destin commun; cette illusion d'une profondeur infinie que l'invention de Brunelleschi propose, profondeur qui s'inaugure chez Giotto et que va codifier le Quattrocento, est inséparable de

l'art pictural lui-même : elle appartient à son essence la plus secrète. Sitôt qu'elle disparaît du tableau pour devenir la réalité du monde, le tableau ne peut que suivre cette chance et devenir à son tour le monde ; notre temps est entré tout entier dans le tableau. C'est ce qu'illustre une toile comme les *Ménines* où l'espace réel devient celui de l'atelier de Vélasquez, celui de la profondeur perspective, tandis que c'est nous spectateurs qui, du même coup, évoluons dans un espace illusoire. Il y a proprement, dans cette œuvre, retournement d'espaces et c'est ce retournement qui explique aussi la surprise des personnages qui nous considèrent comme à travers la vitre d'un aquarium (sauf que c'est nous à présent qui, si l'on peut dire, sommes dans l'aquarium : en l'occurrence dans le musée du Prado à Madrid). Les *Ménines* nous disent : « Nous sommes le réel, l'espace réel, et vous êtes, vous, la représentation, l'espace illusionniste : la peinture. » Mais quelques années plus tard cette ultime séparation entre les deux espaces s'abolira et nous serons physiquement conviés à pénétrer dans un autre atelier, celui de *l'Art de la peinture* de Vermeer, non plus cette fois pour être peints mais pour peindre, pour prendre la place de l'artiste à jamais inconnu qui nous tourne le dos et qui n'est qu'une coque vide. Chez Vélasquez nous étions encore sujets à peindre, avec Vermeer nous devenons l'artiste. La peinture est pour lui ce lieu d'une vacuité où c'est au regard du spectateur de s'engouffrer pour finir le tableau. Là où les *Ménines* marquaient encore une séparation entre espaces réel et pictural (en les inversant seulement), *l'Art de la peinture* les identifie, les soude définitivement.

C'est une erreur de croire que la peinture a toujours existé et existera toujours. Elle a une date et un lieu de naissance, comme elle a une date et un lieu d'achèvement. La peinture est ce mouvement historique et pictural qui commence à Giotto en Italie et finit avec Cézanne en France. Pour paraphraser Hegel parlant du rapport entre pensée et philosophie, on pourrait dire que la « peinture n'est pas toute la peinture, mais au contraire une manière très particulière de peindre ». Ainsi, Lascaux ou Pompéi, ce n'est pas de la peinture, ce qui ne veut nullement dire que c'est moins bon ou supérieur, seulement que c'est autre chose, et que regardant Lascaux ou Pompéi en croyant regarder de la peinture, nous ne faisons qu'y projeter des catégories picturales nées et mortes en Europe entre 1300 et 1900, mais qui nourrissent encore ce que nous entendons lorsque nous prononçons le mot « peinture ». La chance de Hegel c'est que pour penser la philosophie il dispose de deux termes, alors que pour dire ce qu'est la peinture nous n'en avons qu'un seul ; et c'est pour cette raison que nous appelons peinture ce qui n'en est pas : Lascaux, Pompéi, etc. Mais c'est aussi pour cette raison qu'il est si facile d'oublier l'essence de la peinture, pour n'être, en nous vautrant dans l'illusion de représentation spatiale qu'elle propose, que des « peintres de genre », autrement dit : des imagiers. Or, dans la peinture-qui-représente, l'essence de la peinture se niche justement

dans ce qui résiste à la représentation. Ne plus faire que des « images » (c'est-à-dire souscrire sans retenue à l'espace illusionniste de la peinture) est l'oubli « classique » de l'essence de la peinture ; mais il en est un second, qu'on pourrait qualifier de « moderne », et qui consiste à nier cette profondeur illusionniste pour ne plus voir en un tableau qu'un plan. Dans la peinture-qui-ne-cherche-plus-à-représenter, l'essence de la peinture se niche dans ce qui résiste à la disparition de toute profondeur. Car la peinture est d'abord ce jeu entre une surface de couleurs qu'est le tableau-objet et la profondeur illusionniste qu'il ouvre dans cette surface, et qui est le tableau « mental ».

(C'est pourquoi par exemple, la fausse naïveté des modernes découvrant tout à coup qu'un tableau « c'est d'abord une surface de couleurs » est en partie infondée. Ce que nous voyons d'abord devant un Poussin ou un Vélasquez ce n'est pas le plan, c'est la profondeur ; de même que, précisait Cézanne qui s'y connaissait en la matière, « la nature pour nous, hommes, est plus en profondeur qu'en surface ». Pour retrouver la seule « surface de couleurs », il nous faut faire un effort mental, devenir un spectateur de tableau, voire un peintre. Mais si nous avons cette saisie immédiate de la profondeur picturale c'est peut-être que nous sommes des Européens, des Modernes, c'est-à-dire les tenants d'une spatialité inventée par la perspective. Il n'est pas sûr que devant ces mêmes tableaux, l'homme de Lascaux aurait eu une réaction identique. Tout l'art moderne semble s'inscrire dans ce mouvement qui, partant de la profondeur, revient au plan, comme tout l'art du Quattrocento épouse le trajet inverse.)

Mais où trouvons-nous de la peinture ? Réponse : dans les tableaux. La peinture ce sont d'abord des tableaux. Pure banalité, semble-t-il ? Peut-être pas tant que cela puisque tous les tableaux ne sont pas de la peinture – loin de là – et même les « vrais » tableaux sont en assez petit nombre : quelques centaines tout au plus en six siècles, bien gardés dans des églises ou des musées, et que les foules contemporaines viennent visiter comme les foules médiévales défilaient devant les reliques. Car si, dans un tableau, la peinture est cela qui résiste à l'image, à la croyance naïve à l'illusion picturale, à la pure représentation, cette illusion de représentation est cependant nécessaire pour qu'il y ait de la peinture. Toute l'ambiguïté est là : le peintre doit ne pas croire et en même temps croire à cette illusion : s'il lui lâche trop la bride il n'est qu'un imagier, mais s'il la retient trop il n'est qu'un « moderne ». Or cette illusion, et c'est le point fondamental pour approcher l'essence de la peinture, est d'abord illusion d'une profondeur, représentation d'une spatialité. C'est pour cela que dès le tout début peinture et perspective ont partie liée : elles sont toutes les deux méditations en acte sur l'espace, la peinture donnant la profondeur (celle qu'ouvre Giotto) et la perspective venant la codifier. Mais en même temps

qu'il inaugure cette profondeur (qui est celle, nous l'avons vu, du dieu qui se retire), Giotto ne perd jamais de vue que sa fresque n'est qu'une surface : celle du sacré qui, lui, demeure présent – le plan où viennent en présence les choses. La peinture n'est que ce jeu entre une profondeur illusionniste qui est celle du profane et un plan réel qui est celui du sacré : elle est cette duplicité, cette « profanation » par creusement du plan où le divin se manifestait. La peinture est profanation comme la perspective était usurpation.

Car tant que les dieux vivent parmi nous, il n'y a qu'un plan qui est celui du sacré. Le Christ en majesté, terrible et effrayant, des fresques romanes illustre cette présence du divin parmi nous. Nulle profondeur : nous avons le « nez collé » contre les choses, et celles-ci sont suffisamment ardentes et pleines pour que nous ne nous soucions pas de l'espace où elles apparaissent. La présence est à son zénith, elle brûle et interdit, il est pour toujours midi. Pour que le soir commence il faut que le divin entame son lent déclin : l'Occident des peintres (mais l'Occident n'est peut-être tout entier qu'une peinture, alors que par exemple il n'est pas tout entier une poésie : il y a de la poésie en dehors de l'Occident, il n'y a pas de peinture en dehors de lui) est l'histoire de ce déclin : il est bien le *pays du soir*.

Mais la profondeur picturale (perspective) n'a pas été inventée seulement pour signifier l'espace : elle a aussi rapport au temps, et plus particulièrement à celui de l'histoire humaine. Comme l'a fait remarquer Yves Bonnefoy dans *l'Improbable*, si le plan est le lieu de la forme, de l'essence, de l'intemporel (du sacré donc où même le geste rejoint un mouvement archétypal), la profondeur illusionniste, parce qu'elle fait entrer le spectateur « dans la nuit du monde sensible », de la « matière », du « doute », nous entretient, elle, du temps. Le dieu qui se retire dans la perspective libère non seulement un espace mais aussi un temps profane. C'est parce que le sacré s'oblitére que peut commencer quelque chose comme de l'« histoire », qui n'est en fait qu'un temps investi par les hommes dont ils deviennent alors les acteurs. Tant que les dieux sont là, il n'y a qu'une mythologie, une théogonie. Peinture et histoire sont donc étroitement liées, non pas seulement parce que la peinture représente des sujets historiques (batailles, entrevues...) mais parce qu'elle commence avec l'histoire, et plus exactement : parce qu'elle commence l'histoire. Histoire de la peinture et histoire sont la même chose, mais cette coïncidence ne survient qu'en Occident, lieu unique où l'histoire, à partir de la Renaissance, devient réellement celle d'un sujet et où conjointement la peinture accède au statut d'un art majeur. Ceci expliquerait aussi l'absence d'une muse pour cet art : en Grèce l'art pictural, parce qu'il n'a pas vraiment conquis la profondeur, parce qu'il n'a pas la perspective, n'est pas un art majeur, c'est-à-dire une activité qui conduit l'histoire (ce rôle étant plutôt dévolu à la poésie : Hésiode, Homère, Pindare...). Il reste dans le domaine du décoratif. Il faudra attendre l'Europe, c'est-à-dire que les dieux soient partis, ou, ce qui revient au même, que le chris-

tianisme l'ait emporté, pour qu'il accède à ce statut d'art dominant c'est-à-dire historial. La muse secrète, clandestine, de la peinture serait donc la muse de l'histoire, mais cela n'est vrai que pour l'Occident : la peinture est cette discipline picturale strictement européenne dont la muse est Clio et le dieu tutélaire le Christ, en tant qu'il est par essence un « dieu qui se retire ». C'est peut-être ce que Vermeer a pressenti lorsque, dans son tableau-manifeste censé nous entretenir de l'« Art de la peinture », il choisit, entre toutes les muses, de représenter Clio.

Aussi la profondeur spatiale finit-elle par se doubler d'une profondeur temporelle : le processus qui, à partir du Quattrocento, se met à creuser l'espace pictural creuse aussi le temps, mais en mode spatial. Ce phénomène de « spatialisation du temps » est précisément illustré par la *Flagellation* de Piero : les trois personnages du premier plan sont des contemporains du peintre (on y reconnaît en particulier le comte d'Urbino), tandis que l'arrière-plan représente une scène du passé le plus lointain : le supplice du Christ. Nous nous trouvons donc en présence de deux sphères temporelles – l'une proche et profane, l'autre lointaine et sacrée – clairement délimitées par les parties gauche et droite du tableau que séparent une colonnade puis une large bande blanche où empiète un des protagonistes (cet empiètement donnant unité à la toile). Mais ces deux sphères autonomes, c'est encore la perspective qui va les souder, en faisant qu'à un épisode temporellement lointain ne corresponde plus qu'une scène spatialement éloignée. De même que la perspective avait indifférencié proche et lointain spatiaux, elle indifférencie proche et lointain temporels en les appréhendant sous l'horizon d'un unique comput universel : en faisant du temps une dimension supplémentaire de l'espace. Dans la toile de Piero nous assistons à deux événements séparés par quinze siècles dans le temps et, environ, quinze mètres dans l'espace : le supplice du Christ et un entretien entre le comte d'Urbino et deux conseillers. La petite histoire nous apprend que ces « conseillers » sont en fait des émissaires du condottiere Malatesta venus pour comploter la perte du prince d'Urbino, d'où le parallèle avec la flagellation du Christ, les deux personnages entourant le comte étant assimilés aux tortionnaires du dieu. Grâce à la perspective, une scène relevant d'un passé lointain et sacré vient connoter, éclairer un épisode proche et profane. La perspective, invention picturale traitant de la représentation de l'espace, porte donc en germe aussi, quoique plus secrètement, une temporalité inédite.

Les âges classiques sont ce long après-midi du divin. Dans cette profondeur nouvelle, nostalgique d'un âge d'or, qu'ouvre le retrait du dieu, dans cet éclairage plus tendre d'un soleil qui décline, la présence acquiert un statut inédit. Le soir change sens et figure : il fait passer une fraîcheur là où tout

n'était qu'ardeur et dévoration, et cette fraîcheur est aussi la liberté d'un sujet qui risque un œil de l'autre côté du miroir, du tableau. Une toile comme *l'Orion aveugle à la poursuite du soleil* de Poussin marque volontiers cet instant où l'individu occidental entre dans le tableau, commence à explorer physiquement la contrée nouvelle qu'il lui ouvre. La profondeur picturale y est maximale, l'homme européen est bien ce point de vue qui embrasse une immensité, qui comprend d'un seul trait le proche comme le lointain. Mais il est en même temps ce géant frappé de cécité et poursuivant la clarté qui se retire du monde. En traversant le tableau, en pénétrant dans un espace qui ne lui était pas destiné, en souscrivant totalement à l'illusion qu'est la perspective, il a perdu la vue, c'est-à-dire la proximité aux choses, au simple. Il a oublié le plan où elles fleurissaient : il est devenu cet errant lancé à la recherche d'un divin qui se dérobe devant ses pas. Et dans cette poursuite, il peut bien s'approprier la terre jusqu'en ses confins les plus extrêmes : il en a perdu le centre et la lumière.

* * *

Revenons à ce tableau capital pour la compréhension de notre sujet qu'est *l'Art de la peinture* de Vermeer. La toile exposée au musée de Vienne est plus qu'un chef-d'œuvre parmi d'autres. Elle excède toute sphère picturale ou esthétique parce qu'elle est un moment de l'histoire de l'Occident : celui où, pour la première fois, se déploie le regard européen sur l'espace nouveau qu'avait inventé deux siècles auparavant la perspective ; et celui de son appropriation par le sujet moderne.

C'est l'œuvre majeure du peintre de Delft, le tableau dont il ne voulut jamais se séparer et le seul dont nous soyons sûrs du titre donné par Vermeer. C'est aussi la plus grande toile (120 cm x 100 cm) d'un artiste qui peignit surtout de petits formats. Qu'y voit-on ? Un atelier de peintre avec celui-ci au travail. Vêtu du costume bourguignon à crevés, il a commencé une toile dont nous discernons l'ébauche sur la surface blanche. Il nous tourne le dos pour faire face à son modèle : une jeune fille censée incarner Clio, la muse de l'histoire, dont elle affiche certains attributs – la couronne de lauriers de la Gloire, la trompette de la Renommée, le livre de Thucydide. À sa gauche : une carte des Provinces Unies qui bouche pratiquement tout le mur ; à sa droite : une vive source lumineuse que dérobe une lourde tenture hollandaise. Devant elle : une table où sont rassemblés pêle-mêle d'autres attributs de l'histoire : un masque mortuaire, des rouleaux manuscrits, etc., fouillis, « chaos » servant comme toujours chez Vermeer à donner un point d'ancrage au regard et en même temps à masquer la construction rigoureuse du tableau, de telle manière que le spectateur puisse souscrire à l'illusion qu'il assiste à une scène de la

vie quotidienne. Enfin, autre constante de l'œuvre vermeerienne, un sol carrelé qui permet à l'artiste de scander son espace tout en conduisant le regard là où il doit aller – en l'occurrence au modèle du peintre – ici par cette ligne de carreaux blancs qui finit aux pieds (invisibles) de la jeune fille.

Le motif de cette toile n'a rien d'original : les représentations d'atelier sont légion à cette époque. Le seul détail étonnant c'est peut-être qu'il est impossible de deviner l'identité de l'artiste au travail, alors qu'en de telles situations les peintres s'arrangeaient toujours pour se représenter de face ou de profil, parfois, comme chez Ter Borch, par l'artifice d'un miroir. La première question qui jaillit est donc : mais qui est ce peintre qui nous tourne le dos ? Vermeer ? Un autre artiste ? L'emblème de tous les artistes ? Nous verrons que la réponse à cette interrogation, c'est le tableau en son entier qui va nous la fournir. Mais pour cela il nous faut d'abord pénétrer dans l'atelier de ce peintre mystérieux.

Cette toile est aussi appelée parfois *l'Allégorie de la peinture*. C'est d'évidence un contresens : il n'y a ici aucune allégorie, pas même une « allégorie réelle » au sens que Courbet donnait à cette expression. On comprend bien qu'on se trouve dans un atelier et que la jeune fille qui incarne Clio n'est qu'un modèle qu'on a affublé pour la circonstance de cette grande cape bleue et de ces objets qui semblent sortis tout droit d'une réserve de théâtre (le seul aspect « allégorique » de cette scène venant à la rigueur de l'état de propreté et de luxe de la pièce représentée). Le vrai sujet, la véritable intention de Vermeer est ailleurs : ils consistent en l'impression de mystère et de vacuité qui nous envahit à mesure que notre regard s'imprègne du tableau. Cette sensation qu'une énigme plane dans l'atelier est si forte, si prégnante qu'elle a fait délirer nombre de commentateurs, allant chercher sous les moindres objets qui peuplent cette pièce des symboles cryptés. C'est ainsi que, sans parler même de ceux disposés sur la table ou qu'arbore le modèle, on a voulu voir dans la pliure verticale au centre de la carte le regret par Vermeer de la partition de son pays, ou encore, dans l'aigle à deux têtes du lustre suspendu au-dessus de l'artiste, une évocation historique (l'aigle à deux têtes était l'emblème de la Maison des Habsbourg qui dominèrent un temps les Pays-Bas). Certes le choix par Vermeer d'apposer au mur une carte de sa patrie dans un tableau où est mise en scène la muse de l'histoire n'est pas gratuit : il associe en quelque sorte l'histoire et la géographie. Mais la carte est d'abord là pour boucher l'endroit où le regard ne doit pas aller, à savoir le vaste mur qu'elle recouvre. Elle agit à la manière d'un panneau indicateur disant à l'œil de s'incurver légèrement sur la gauche pour aller se ficher sur le modèle qu'il va saisir en même temps que le triangle de mur délimité par la trompette, la tenture et le bord de la carte, ce petit pan éclairé fortement par une source lumineuse dont nous

ne connaissons jamais l'origine puisque le rideau nous la dérobe. Et de même le lustre, au-delà de toute signification politique, agit d'abord à la manière d'un « repère cartésien » qui déploie, oriente et creuse l'espace du haut de la pièce.

L'étonnant dans ce tableau (comme dans tant d'autres de Vermeer) est que le climat d'énigme qui y règne n'est créé que plastiquement, sans rapport avec le contenu banal de la scène. La tonalité de mystère qui hante cette toile n'est là que pour fasciner notre œil et lui enjoindre de pénétrer dans l'atelier. Nous verrons pour quelle raison précise tout à l'heure. Mais il nous faut d'abord comprendre comment Vermeer a mis en place cette atmosphère.

Il l'a fait à l'aide de deux pôles de fascination qui sont respectivement le peintre au travail qui nous tourne le dos et la source lumineuse dérobée par la tenture. Et c'est du jeu entre ces deux séquences que naît aussi l'impression de vacuité qui hante la toile.

L'artiste au travail d'abord. Ce dos massif, strié de noir et de blanc, s'impose à notre saisie : il est plein champ, on ne peut pas le manquer. La question, nous l'avons vu, qui vient donc tout de suite à l'esprit est : qui est-il ? Rien dans la toile ne nous permet d'y répondre. Mais Vermeer, en même temps qu'il nous dérobe à jamais son identité, nous donne picturalement le désir très fort de la connaître, de contourner cette chevelure pour découvrir le visage qu'elle dissimule. Il y a là, de la part de Vermeer, comme une perversité picturale : « Je te donne le désir de connaître ce que tu ne pourras jamais connaître. » Examinons un peu comment. Par cette large toque, d'abord, d'un noir intense qui, par contraste, met en évidence la matière cotonneuse de la chevelure du peintre ; par le traitement « hyperréaliste », ensuite, de cette chevelure qui nous fait appréhender physiquement cette tête, tandis que les stries blanches et noires du vêtement en crevés, en une sorte de procédé rhétorique, reprennent et amplifient l'effet de chevelure. Dans le fait, enfin, que rien ne vient s'opposer au mouvement de contournement par notre regard du personnage. En particulier, pour ne pas gêner ce contournement, Vermeer a intégré subtilement la main du peintre à l'espace illusionniste de la toile que son personnage est en train d'exécuter. Il l'a de plus traitée en bulbe de telle manière que notre œil l'effleure à peine, glisse sur elle. Cette main ne peint pas : elle est une pomme, et celle-ci, justement, se dissimule dans un feuillage : celui correspondant à la couronne de lauriers de Clio. Et en effet, puisque le tableau veut nous amener à désirer contempler le visage du peintre, il ne faut surtout pas nous montrer une main peignant : Vermeer n'ignore pas quelle puissance de fascination recèle un tel objet.

Ainsi, par tous ces procédés, tous ces choix plastiques jamais faits au hasard, il permet à notre regard de faire le tour de ce volume vacant qu'est le personnage en train de peindre, ombre chinoise dont on peut prendre la place, notre regard actif se substituant alors à celui de l'artiste. Et l'on comprend soudain pourquoi le tableau figuré est à l'état d'ébauche : c'est à nous de le continuer mentalement, à nous de pénétrer dans l'atelier et de prendre la place de l'artiste, puisqu'il ne peint pas, puisqu'il n'est qu'une coque vide. Le peintre représenté ici n'est donc ni Vermeer ni un autre artiste, mais nous-mêmes appelés à « finir » le tableau ébauché.

Le deuxième pôle de fascination que Vermeer a placé dans sa toile est la très vive source lumineuse dans le fond de la pièce et que dérobe une tenture. C'est elle qui fait si clair le triangle de mur à gauche du modèle. Qu'est-ce donc que cette source de lumière ? D'où provient-elle ? Sans aucun doute d'une fenêtre ou d'une lampe. Mais Vermeer a peint cette séquence d'une manière si particulière, si outrée que nous ne nous résolvons pas à cette explication banale. Plus notre regard fasciné s'enfonce dans le tableau et plus nous avons l'impression que quelqu'un ou quelque chose de merveilleux se cache derrière ce rideau, être ou objet qui, bien qu'absent, gouverne secrètement la toile, y « brille par son absence ». Vermeer a compris que, puisque son peintre n'en était pas un, il fallait bien donner un substitut au désir du spectateur – il fallait bien qu'à la « présence absente » de l'artiste au travail réponde « l'absence présente » de cette lumière dérobée. Et c'est du jeu entre ces deux pôles, à la fois opposés et complémentaires, que naît la tonalité de mystère et de vacuité qui imprègne la toile et nous donne le désir de pénétrer dans l'atelier.

Mais comment la représentation de l'espace est-elle traitée dans ce tableau ? Nous l'avons dit plus haut : Vermeer reprend à son compte (et très simplement) le grand schéma perspectif italien, à la différence près que, pour cacher son origine religieuse, il ne matérialise pas le point de fuite : celui-ci, qui doit se situer environ au niveau du pommeau de la carte, est caché par le mur. Par ce procédé la donne spatiale inventée par le Quattrocento apparaît comme l'espace réel de ce banal atelier : nous oublions sa totale artificialité. Mais dans ce tableau-ci, Vermeer va plus loin : il nous exhorte à y pénétrer, à en faire notre séjour. Nous avons vu comment : par ce jeu entre les deux pôles de fascination ; et aussi par le fait que l'artiste a supprimé tout effet de seuil : il n'y a pas de frontière marquée entre l'espace de la pièce et celui où nous nous tenons (en particulier, pour que sa tenture au premier plan ne fasse pas obstacle à notre progression, il a outré le contraste entre celle-ci et la source lumineuse qu'elle dérobe : si ce contraste avait été moins fort, notre œil aurait subconsciemment enregistré une sensation de limite entre espace pictural et espace réel).

L'Art de la peinture de Vermeer est un moment de ce qu'on pourrait appeler l'histoire de l'espace européen : il traduit le processus tout pratique par lequel le regard occidental s'approprie une spatialité nouvelle inventée par la perspective. Et cette appropriation se fait dans et par la peinture. Ici, dans ce tableau, Vermeer enjoint à notre regard de passer d'une contemplation à une action – et pratiquement de passer du statut de spectateur d'un tableau à celui du peintre qui peint. Par l'artifice de cet artiste à la présence flottante, ambiguë, nous sommes physiquement invités à entrer dans l'atelier, à prendre la place de l'artiste sur son tabouret (puisque'il n'en est pas un, puisque'il ne peint pas) et à finir la toile ébauchée. *L'Art de la peinture* agit à la manière d'un appel : il est un vide qui nous exhorte à le combler et, dans ce mouvement, à nous approprier l'espace nouveau qu'il propose. L'« art de la peinture », avant d'être un acte de représentation, est bien un acte de prise de possession par le sujet moderne (incarné ici par l'artiste au travail) d'une spatialité inédite. La peinture européenne est cette pratique dont l'objet secret est la spatialité. Et ouvrant à chaque fois à l'homme une spatialité nouvelle, elle fait l'histoire : elle la façonne en mode spatial. Dans le tableau de Vermeer, histoire de l'espace et histoire de l'Europe avouent leur secrète communauté.

TABLE DES MATIÈRES

PREMIÈRE PARTIE : ESPACE ET LIEU

1 – L'atelier de Vermeer (L'Europe et la perspective).....	7
2 – La question du séjour (Proche et lointain).....	19
3 – Le tombeau de Jérusalem (Orient et Occident).....	31
4 – La fenêtre de Hölderlin (Temps et poésie).....	47
5 – L'arpenteur du divin (Centre et limite selon Kafka).....	67
6 – Devant le palais de la loi (Être et étant).....	93
7 – Figures de l'errance (I) (Errance et roman).....	101
8 – Figures de l'errance (II) (Errance et culpabilité).....	117
9 – Méridien de sang (Western et polar).....	129
10 – Le passage au Nord-Ouest (Dérive et poésie).....	139
11 – Il faut construire l'hacienda (Dérive et urbanisme).....	147
12 – Dans le labyrinthe (Joyce et le roman).....	155
13 – Les ailes de Dédale (Psychique et spirituel).....	163
14 – Hasards objectifs (Paradis et politique).....	169
15 – Le pays des Rois Mages (Artaud et les Tarahumaras).....	181
16 – La remontée du fleuve (Civilisation et sauvagerie).....	187
17 – Robinson en son île (Temps et travail).....	205
18 – Le danger qui n'a pas commencé (Clôture et spiritualité).....	215
19 – Les villes closes (Intérieur et extérieur).....	221
20 – L'habitation poétique (L'étoile et le nuage).....	231

DEUXIÈME PARTIE : TEMPS ET VÉRITÉ

21 – Dans les années profondes (Gouffre et vérité).....	245
22 – La fleur d'ivoire du temps (Opium et poésie).....	259
23 – L'absente de tous bouquets (Temps et parole).....	269
24 – L'archaïsme techniquement équipé (Kitsch et politique).....	281
25 – L'amour au temps du sitcom (Art et Kitsch).....	287
26 – Le temps désenchanté (Bêtise et bovarysme).....	293

27 – Soldat et jeune fille souriant (Amour et désir)	301
28 – La cité au bord du gouffre (Temps et sexualité)	309
29 – Saint Georges et le dragon (Plan et profondeur)	323
30 – Le temps zappeur (Dispersion et concentration)	331
31 – Le bruit de cataracte du temps (Temps et spectacle)	339
32 – La leçon de Baudelaire (Poésie et morale)	347
33 – La chambre double (Baudelaire et le temps)	363
34 – La méditation au bord du fleuve (Poésie et devenir)	373
35 – L'ère du non-événement (Mallarmé/James)	379
36 – La leçon de Hammett (Temps et polar)	391
37 – Pas d'orchidées pour J.H. Chase (Europe et Amérique)	399
38 – Le voyageur imprudent (Temps et science-fiction)	407
39 – Un roman de science-fiction eucharistique (Vérité et réalité)	411
40 – Proust et les essences (Début et commencement)	419
41 – Albertine incarnée (Temps et jalousie)	429
42 – Sodome et Jérusalem (Homosexualité et judaïsme)	439
43 – De l'inconvénient d'être pauvre (Proust/Céline)	451
44 – L'art de Céline (Féeries et pamphlets)	461
45 – Noli me tangere (Le crime et la faute)	471
46 – N'ayez pas peur (Confiance et suspicion)	481
47 – Riches et pauvres (Temps et argent)	491
48 – Peinture et christianisme (Marie et Jean)	495
49 – Le dieu qu'on peut photographier (Photographie et peinture)	503
50 – Rimbaud et la fin de la poésie (Vers et prose)	509
51 – La traversée de la littérature (Lautréamont et la poésie)	527
52 – Les silences de Heidegger (Nazisme et communisme)	539
53 – Une lecture de l'Apocalypse (Espace et temps)	547

TROISIÈME PARTIE : HISTOIRE ET PROFONDEUR

54 – Les chausses rouges du peintre (Main et pied)	559
55 – Trois nuages au-dessus de la cité de Delft (Terre et ciel)	569
56 – Les Régentes (Mère et fils)	579
57 – Le fils du ciel (Mesure et poésie)	591
58 – Le moment grec (Europe et Asie)	601
59 – L'ancre du cyclope (Dyonysisme et apollinisme)	611
60 – Œdipe devenu peintre (Œil et pied)	623
61 – La survenue de l'événement (Bonheur et malheur)	635
62 – Le temps désorienté (Shakespeare et les Grecs)	647
63 – Le jeu historique (Pensée et action)	655
64 – Le moment juif (L'errance et séjour)	661

65 – Le moment chrétien (Athènes et Jérusalem)	675
66 – Le moment médiéval (Pape et empereur)	681
67 – La fille aînée de l'Église (I) (Le roi et le prêtre)	691
68 – La fille aînée de l'Église (II) (L'État et la nation).....	701
69 – L'empire et le royaume (Allemagne/France).....	709
70 – Figure du sans-figure (État et démocratie).....	715
71 – L'ère du complot (Provocation et manipulation).....	721
72 – La main absente de Vézelay (Art sacré/art profane).....	727
73 – Les royaumes d'Occident (Mystère et amour)	737
74 – La nuit du trente août (Gouffre et amour).....	747
75 – Une réfutation de la perspective (Greco et la foudre).....	757
76 – Le chemin d'Emmaüs (Rembrandt et la lumière).....	763
77 – La surexposition du sujet (Goya et l'histoire).....	773
78 – L'orage de l'histoire (Chateaubriand et la langue).....	783
79 – La guerre du goût (Pompieri et modernes).....	795
80 – La chute de l'Europe (Guerre et paix).....	805
81 – Le retournement des Béatitudes (Justice et sécurité).....	815
82 – La naissance de l'art (Lascaux, Carnac)	821
83 – Dans la nuit des âges (L'homme et le singe).....	827
84 – L'ouvert selon Rilke (Dedans et dehors).....	833
85 – La leçon de la Sainte-Victoire (Cézanne et la profondeur).....	843

L'Europe et la Profondeur

Plus qu'un traité de philosophie ou de théologie, *L'Europe et la Profondeur* doit être lu comme un « roman philosophique » – une enquête quasi-policrière à travers la peinture, la littérature, l'histoire et la géographie, pour revenir à la source du destin de l'Occident. Celui-ci est pensé à partir de l'évènement cardinal du départ du Christ et de la détresse en laquelle il plonge l'homme européen, cette détresse induisant notamment les catégories nouvelles d'espace et de temps qui régissent aujourd'hui le monde. Dans sa première partie (*Espace et lieu*), s'aidant d'une réflexion sur la perspective considérée comme une méditation en actes autour de l'Incarnation, il est montré comment l'espace moderne – c'est-à-dire celui où l'étendue prend le pas sur le lieu – se met en place, espace libéré par le retrait du Christ, ce « dieu qui se dérobe », et, en ce déroberement, déracine et désenchanté.

Dans la deuxième partie (*Temps et vérité*) est étudié plus spécialement le phénomène dit de « la fuite des essences » pointé par Hölderlin dans l'hymne *Patmos* qui évoque justement le moment précédant le départ du Christ; et comment ce phénomène signe le temps moderne, torrentueux et brisé, à la tonalité élégiaque. Enfin, dans la troisième partie (*Histoire et Profondeur*) apparaît véritablement le concept de Profondeur, car si espace et temps eux-mêmes changent, il faut bien qu'ils le fassent dans l'élément d'une dimension plus originelle qu'eux; et cette dimension – appelée ici Profondeur et qui se déploie dans l'histoire – est ouverte par le seul christianisme.

La « pensée la plus profonde » de l'ouvrage est que le christianisme agit dans l'histoire à la manière d'un nihilisme, ce qu'avait en son temps bien vu Nietzsche, mais sans aller tout au bout de cette pensée, c'est-à-dire sans aller jusqu'au retournement de l'Apocalypse. Ce nihilisme est un destin et c'est pourquoi toutes les tentatives politico-historiques du xx^e siècle pour l'enrayer ont conduit ou conduiront à des catastrophes. La nostalgie d'une permanence qu'elles illustrent est à chaque fois, quoique sous des guises différentes, une apostasie du message christique. En ce sens, le commandement le plus absolu, et peut-être le seul, du christianisme est le *Noli me tangere* signifié à Marie-Madeleine par le Christ ressuscité, et qui exhorte l'individu à *ne pas* retenir le divin quittant le monde, mais au contraire à s'engager sans crainte dans la « profondeur sans étoiles » qu'ouvre ce départ.

P. L.C.

www.loubatieres.fr

diffusion Dilisud – www.dilisud.fr

Illustration de couverture :

Nicolas Poussin (1594-1665), *Orion aveugle cherchant le Soleil*,
1658, huile sur toile (119,1 x 182,9 cm),

The Metropolitan Museum Of Art, Fletcher Fund,
1924 (24.45.1) Image © The Metropolitan Museum Of Art

ISBN 978-2-86266-549-8



29€

9 782862 665498