

LA LECTURE DE POUSSIN – (intégrale)

Philippe Sollers

L'Intermédiaire, Seuil/Points, 1963, p. 65-90

(sous-titrage et soulignement (gras, encadré) : Pileface.

Notes dans document séparé : LA LECTURE DE POUSSIN – Notes

... les secrètes aventures de l'ordre.

J. L. BORGES.

De même que, dans notre système de lecture, on part de la gauche pour aboutir à la droite, et ainsi de suite dans un mouvement de parfaite horizontalité qui progresse en éléments distincts et séparés les uns des autres - reliés les uns aux autres - par une nécessité logique ; la totalité d'une page (ou d'une phrase) disparaissant, après avoir joué, dans la compréhension ou la sensation qu'on en a (car les mots ont beau persister à l'arrière-plan, ils s'annulent dans une somme à la fois vague et précise qui n'existe pas); ainsi dans les tableaux de Poussin, essentiellement horizontaux, lisibles (*Note 1*) suit-on la démarche d'une expression et d'une structure nécessaires, la syntaxe et les mots remplacés par les formes et les couleurs, certaines mises en évidence et soulignées (comme le substantif ou les verbes) dans, si j'ose dire, un « espace fort » de lumière.

Mais ici, la somme existe au premier abord, somme plane et parfaite, insaisissable, qui remplit aussitôt la capacité de notre attention (amorce de la vision : un lieu est créé « en nous », limité et complet, divers, comble). Qu'on parcoure ensuite, en

l'analysant, cet espace où tout est peint (car les tableaux sont rares qui ne sont que peinture) et s'enchaîne insensiblement par la science de la modulation, du contraste ou du complément : c'est alors un va-et-vient du tout à la partie, du mouvement partiel à la somme immobile (et qui est déjà là).

Les regards de Poussin

On sait que Poussin distinguait deux sortes de regards.

Celui, naturel, qui n'a d'autre but que de nous faire voir : neutre quant à l'objet, il peut cependant ne pas le remarquer; et celui qu'il nomme le « prospect » (*Note 2*) : c'est la connaissance de la chose observée. Ses toiles en seront par conséquent la synthèse. Combinant l'innocence et la volonté sans laisser l'une se décomposer par rapport à l'autre, unissant à leur tour la réalité de vision et celle de conception (et sans doute, annonçant en cela Cézanne, les cubistes, préfère-t-il cette dernière), il parvient, par la recherche d'une perception immédiate mais construite, à cette œuvre générale, détaillée, qui semble achever l'espace, dérouter le temps. N'est-ce pas, cela, choisir dans la nature, et arranger selon elle, une mathématique de notre esprit (c'est-à-dire : de ce qui nous permet de transformer une donnée en compréhension de cette donnée afin de lui donner sa place) ? Voir, c'est l'évidence, c'est donc après avoir vu, puis regardé, voir à nouveau. Ce mécanisme inévitable, Poussin le connaît, l'étudie, l'applique. Et le piège fonctionne et nous prend.

Voir et revoir Poussin

Je m'assure que beaucoup pourraient répéter ce que Gide se reproche après une visite au Louvre: il a trouvé « ternes » les tableaux de Poussin, et ce n'est qu'en les *revoyant*, dit-il (c'est lui qui souligne), qu'ils se sont éclairés. Et d'ajouter: « J'admire cette espèce de maladresse, de pesanteur d'exécution. Aucune maestria de la main; aucun brio; chez aucun artiste, peut-être, la tête n'a dominé d'aussi haut le métier. »

Cette conclusion morale, qui se veut technique, paraîtra sans doute quelque peu hâtive. Elle est d'ailleurs (comme toute proposition morale) renversable : adresse, légèreté, maestria, brio sont aussi du pouvoir de Poussin, si l'on veut bien parler d'une juste adresse, d'une puissante légèreté, d'une maestria et d'un brio qui n'escamotent rien et viennent couronner la maîtrise. Mais de là à cette froideur ou « raison » péjorative dont on a fait reproche à Poussin (même admirativement) ; de là à une réputation insuffisante de modération et d'harmonie, de jugement en un mot, reprise par nombre de critiques, il n'y a qu'un pas qu'il est aisé et plus rassurant de franchir. Nul doute que les termes en question soient d'ailleurs justement choisis. Pourtant, il n'est pas interdit de se demander ce qu'ils recouvrent; si, du moins, ce n'est pas prendre là l'effet pour la cause et rendre au caractère confus de la pensée ce qui appartient d'abord à une spéculation plus précise.

Voyons d'abord cet aspect « terne » des tableaux de Poussin. Indéniable, il semble pourtant annoncer, au contraire d'une apparence proprement lumineuse, je ne sais quelle clarté seconde et globale, et seulement visible pour l'esprit (l'esprit qui voit le corps, de l'intérieur) après la traversée d'un obstacle matériel. Est-ce à cause du cadre dégagé et fixe de ce paysage, d'une profondeur calculée où tout se tient? Est-ce, comme je l'ai

supposé, pour mieux partir de plain-pied avec le spectateur sans l'éblouir (il y a un itinéraire) en l'initiant peu à peu, sans abandonner les parties acquises, à une vue plus vaste ?

L'égalité d'une toile de Poussin se remarque à côté de toute autre, de même que sa fermeture, par exemple, ou fermé, à côté des toiles liquides, béantes et illuminées du Lorrain. Cette égalité la sépare et la fait exister, semble-t-il, en réserve, sur un mode atténué et complet. Mais voici peut-être pourquoi :

La composition du tableau

L'espace et le temps

Le peintre isole son tableau. Rien de ce qui se trouve hors de lui n'interviendra en lui. Le reste sera transformé en marge (blanche). D'où la nécessité de peindre principalement en harmoniques, et, cherchant la plus grande densité, de ne pas former un centre trop visible qui ferait décliner de part et d'autre la matière et l'intérêt, jusqu'à faire déborder le tout et lui donner ailleurs sa source ou son prolongement. Nous sommes à mi-chemin. Dans un clair-obscur favorable. Dans la durée. Et retenus. Car les gestes, les flèches, tout ce qui désigne et s'anime, s'annulent réciproquement, comme les perspectives fournies le plus souvent par des plans horizontaux successifs et presque contradictoires (séparés par l'ombre, mais aussi par l'eau, les chemins) ; plans qui se lisent directement et par rapport à l'ensemble ... Ainsi avons nous un système de lecture à double, triple ou quadruple portée, mais occupant toujours l'entière dimension du cadre dont toutes les indications nous empêchent de sortir. Ainsi les tableaux de Poussin renvoient-ils constamment à eux-mêmes. Ainsi toute grande œuvre tend-elle,

comme sa propre asymptote, à n'avoir plus que sa composition pour sujet.

C'est d'ailleurs de cette nécessité - ou volonté - d'isolement (au sens technique du mot) que me paraît venir leur mutisme. Leur nature feutrée, tapissée ; leur milieu qu'on pourrait dire colloïdal, non transparent. Et surtout leur matière qu'il faut regarder de près (sa richesse et son épaisseur contrastées sont comme les principes condensés des perspectives). C'est alors l'« ébriété » dont parle Gide sans la définir, une imprégnation sensuelle si complexe qu'un seul geste peut en rendre compte, impossible à ne pas effectuer mécaniquement: le pouce frottant contre l'index, mimant une réalité à contraires, fluide, impalpable, solide - geste de l'hésitation, du « cela se sent, ne s'explique pas » - ; cette étoffe, ce vase, ces feuilles, ce bras.

La couleur

Matière où les couleurs fraîches choisissent d'apparaître en oppositions très vives et comme tricolores ; où le bleu domine, et le rouge ou le jaune, en éléments limités au milieu du vert sombre et du gris ardoise. On remarque ainsi - toujours selon la même occupation méthodique d'un espace sans « au-delà » - des couleurs de premier plan qui nous reviennent, plus loin, en mémoire, par des échos affaiblis (l'envers de chaque toile est ainsi contenu dans son endroit comme réponse ou reflet) ; de même qu'une lumière sans cause, non naturelle, isole et préserve, désigne, fait s'éclairer ici et là tel ou tel détail (le sauve d'une sorte de pourriture). Alors, dans le tableau lui-même il devient possible de recomposer en correspondances et grâce à ce bleu de cobalt dominant, un vitrail jusque-là épars et qui, pour lui-même, semble luire en secret sous ce ciel terrestre, bleu

encore, orangé, chaque fois nuageux à l'endroit du soleil, solide, varié, réflecteur (les étoffes lui répondent), coupole, toile richement tendue...

La logique du tableau

Mais si, plutôt qu'une lecture en diagonale, nous reprenons notre démarche logique, ce sera pour constater que l'attention, au contraire de ce qui se passe pour une illustration d'effet unique (disons de caractère impressionniste, dans la mesure où l'effet groupé semble y venir du tableau droit vers le spectateur), l'attention entre, en elle-même et comme coupée de sa cause, dans une dialectique, un fonctionnement symétriques de la suite et du déroulement de la toile. Car les fragments, ici, bien qu'ils soient déjà pour leurs parties des ensembles achevés, n'ont pas de sens particulier, je veux dire: ils appellent aussitôt leur contexte, de manière à ce que le texte final reste finalement sans contexte. Tout se passe comme si nous étions en présence d'un agrandissement progressif, ou d'un seul corps chimique démesurément grossi. Et de même que nous avons reconnu un rapport fondamental de l'ensemble à la partie, il en existe un, essentiel, d'une partie à sa suivante immédiate. Elles ne coexistent pas, elles existent de l'une à l'autre. Mais plus qu'apparemment, et presque en sous-main, tantôt par la forme, tantôt par la couleur. Elles ne sont ni mêlées, ni complémentaires : une modulation les maintient dans un ordre strict, jusqu'à cette somme idéale et tranchée de tout qui les contiendra toutes, ne sera qu'elles, et possédera cependant cette qualité *de plus* à quoi se résumera en esprit presque magiquement le tableau. Ce dernier devient ainsi le tout indivisible, invisible, inqualifiable, mais qui ne pourrait être *autre*, - et qu'on a pu diviser à chaque instant tout le long de l'attention qu'on lui a

portée - d'une sorte de charade à tiroirs. Une telle particularité suppose de la part de Poussin une connaissance très vive et sans cesse reprise du fonctionnement mental. Davantage qu'une musique à quoi l'on a si souvent comparé son art, nous avons donc là véritablement un texte très significatif mais privé d'un sens univoque, accessible à plusieurs sens, ou qui semble malgré (ou peut-être à cause de) sa rigueur, basculer et disparaître au total dans un sens plus vaste, inconnu. Ce n'est pas une solution, ou une sortie qui nous est proposée, non plus qu'un « moment » éternisé ou une succession fastidieuse d'impressions plus ou moins formées, mais le cours du temps volontairement étagé, dirigé, joué, neutralisé, annulé dans une solide gamme visible. Un texte, et vers plutôt que prose où, d'un poème à l'autre, les mêmes éléments seront transposés et variés jusqu'à l'obsession, leur ordre les définissant davantage que leur nature, l'anecdote et le titre servant à la répétition des thèmes de point de départ, de prétexte, de tonalité, d'alibi ; la structure, forte, faisant penser à celle du vers latin dont les corps si curieusement alignés représenteraient les césures ; vers, parce que entre deux vers l'espace semble mieux défini, découpé qu'entre deux lignes ; vers parce que les tableaux de Poussin sont rimés et scandés ...

N'est-ce pas ainsi qu'il faut regarder ces femmes disposées côte à côte (« comme des statues » disait Delacroix) afin de mieux montrer sans doute que le passage de l'une à l'autre, en dehors de toute histoire, est avant tout un phénomène matériel ? Voici des palais, des paysages où s'intercalent des êtres qui n'en sont pas détachés, ne s'y incorporent pas cependant. Voici des scènes de massacres, de rapt, étrangement silencieuses: le voyage se fait par l'intérieur. Voici un chemin dallé au bord duquel est assis un personnage rouge, un chemin planté d'arbres, avec, tout près de nous, cette zone d'ombre: c'est l'attente, l'imminence de certains

tableaux de Poussin.

Il faudrait, plutôt que de « mode » (*Note 3*) (qui doit conserver « la chose en son être » et non en son apparence), parler ici de phases (chimiques, temporelles) ; d'époques successives de chaque toile. Trouver, en tout cas, pour les lire plus aisément, des chaînes périodiques d'associations. Ainsi (sans que restent fixés sujets ni attributs) :

« Nature » - corps - mouvements - statues - armes ou objets - monuments ;

et, dans le sens de la « profondeur », une chaîne de dissolution (la peinture replacée à un niveau d'apparition provisoire entre rien et rien) :

un espace - matière - forme - couleur - un autre espace ;

ces deux enchaînements simultanés, continus ou discontinus, assurant l'existence esthétique.

Le sadisme, l'érotisme latents de Poussin

Il faudrait dire aussi : ces corps sont glorieux, davantage que physiques. Ils jouissent, ou sont au faite, d'une construction la plus sensuellement méditée. Nous avons distingué leur rôle rythmique, ponctuel. Mais il arrive qu'ils s'engendrent les uns les autres, prolifèrent, constituent à l'intérieur de la toile une vive fugue charnelle. Ce sera tantôt une scène de meurtre en tous sens, tantôt une bacchanale extrêmement animée où se mêlent hommes, femmes, enfants, bêtes, et leur synthèse allégorique : le satyre. Alors éclatent le sadisme, l'érotisme latents de Poussin.

Peu de peintres ont osé davantage et davantage exprimé une telle ambiguïté sexuelle. La présence, surtout, de ces enfants-hommes (retour à une sensualité libérée, préconsciente, animale: avec quelle extase cet amour enfonce son index dans l'œil d'un de ses petits compagnons de plaisir ! avec quelle satisfaction cet autre dort sur le ventre d'une Vénus renversée comme pour l'orgasme !) ; les attitudes insolites, la stupeur, la fascination du meurtre, des cadavres, du monstrueux, et, suprême symbole phallique, l'obsession minutieuse avec laquelle sont représentés les pieds (on sait que cette perversion est spécialement riche en représentations archétypiques), tout cela vient incarner l'aspect dramatique, violent, fou, orgiaque dont le génie de Poussin, capable de tout, ne se prive pas (et c'est justement la grandeur de sa peinture qu'on puisse ainsi, nulle vérité n'étant à négliger, en parler à tous les niveaux).

Dimension ésotérique

Mais d'autre part, selon un autre cycle, le récit se fait plus ésotérique, et ce sont au contraire des célébrations nobles, hiératiques, des méditations à symboles plus ou moins obscurs, un symbole apparent semblant en susciter un autre plus secret (courts-circuits métaphysiques, comme ce berger qui désigne sa propre ombre sur le tombeau soigneusement clos d'un autre berger probablement tout semblable, lequel fut autrefois berger dans ces mêmes lieux - : le rôle du caché est ainsi fort important dans nombre de toiles, comme un miroir qui ne renverrait que le sens de la vision qui l'interroge) ; c'est encore une assemblée de riches divinités colorées ou de comploteurs à plaisir, sentinelles du crépuscule... Dans ce monde funèbre et fatal, luxueux, luxuriant, luxurieux... Dans ces mille et une nuits d'Occident...

Une œuvre sans portraits (sauf deux autoportraits) / Présence de Poussin

Une telle œuvre qui ne comporte pas un portrait - seuls certains visages ont l'air de réminiscences réelles - répugne, c'est l'évidence, au psychologique. Si elle use du corps humain, lui rend hommage, comme à un ensemble de formes périssables, tendues et composées dans l'antichambre de l'immortalité, la danse, la cérémonie (inattendue), la fête (scandaleuse), la guerre (illégal), y ont une place privilégiée. Le corps, loin d'être saisi dans un moment naturel de ressemblance, de dissemblance, de pittoresque, de caractère ou d'« âme », rentre dans la construction et s'y trouve logé, interpolé plutôt, comme structure, et non comme chez Lorrain, qui ne peignait pas lui-même ses personnages (imagine-t-on un écrivain faisant ponctuer ses livres ?), en tant qu'échelle de mesure (Lorrain, c'est déjà l'exil, la mélancolie, le passé, l'espoir d'une solution unique, une réplique de l'absolu; Poussin une liberté, une mémoire imaginative et constructive, une *présence* et une variété inhumaine : la « délectation » qu'il assigne à la peinture est un usage conscient de la variété) (**Note 4**). Ici nature et corps sont encore à égalité. Et, ici surtout, la nécessité joue sans doute de composer un cadre puissamment enchanté. Il faut qu'à la fois tous les éléments du tableau soient en état d'équidistance entre eux et avec l'extérieur; qu'ils se maintiennent à leurs places, formant un repoussoir efficace, afin que rien ne puisse ni sortir ni pénétrer à l'intérieur. Cette place forte, défendue et consolidée, c'est ce que j'appellerais *l'inclamation* des toiles de Poussin (l'envers intériorisé d'une clameur), où l'on notera également l'absence totale de vent.

Réalité physique et métaphysique

Poussin, qui ne semble admettre en réalité que deux catégories: physique et métaphysique, fait ainsi du corps la dimension nouvelle, la plus évidemment méconnue, la plus secrète et, à vrai dire, la seule, de l'être (*Note 5*). L'individu «typé» serait ici une véritable faute de goût, une offense à la majesté de l'ensemble (nous voilà bien débarrassés de personnages, d'anecdotes et, tous comptes faits, de l'homme). Comme il est significatif que cette peinture transformante (et pas seulement exaltante) dont on s'accorde à louer la pensée (« j'en ai fait la pensée» dit Poussin de ses toiles) dédaigne justement de faire « penser» ses figures ! Ne serait-ce pas que tout respect pour la pensée, et la connaissance de celle-ci, de sa prodigieuse complexité, s'accompagne d'un tel refus ? Est-ce que penser, ce ne serait pas refuser la « pensée» ? refuser de la mutiler ? ne la supporter que mise en œuvre ?

Poussin, influencé d'ailleurs par la statuaire antique, n'a pas estimé que le corps humain dût être condamné à la parure. On sait qu'il utilisait pour ses esquisses des figurines de cire qu'il drapait et organisait en dioramas éclairés à la bougie. Il y a dans ce fait quelque chose d'un envoûtement scientifique. Et, en effet, distinctes du corps, les étoffes ont ici une qualité intrinsèque, magique (*Note 6*) ; elles ne sont pas portées, elles enveloppent d'un pouvoir, et ces plis cassés, ces agrafes rentrent dans l'harmonie générale. Sculpteur, dessinateur, Poussin apparaît, dans ses travaux incessants, bien différent d'un Vinci. S'il est aussi scrupuleux dans les études, les notes, les dissociations, les croquis, les références, et, en définitive, dans la vision détaillée, la connaissance des matériaux et des variations (*Note 6*), il ne prétend à aucun moment à l'universalité ni à l'exploration des

possibles. Le but unique de ses spéculations n'est que peinture, et la poursuite, comme modernement ressentie, d'un ouvrage parfait qui rendrait inutiles tous les autres. Cet intellectuel a tout résolu en réalisations. Mais c'est justement à lui que certains iront demander aujourd'hui un enseignement poétique. Car c'est encore un avantage de cette ablation totale de sentiment que, peignant non des êtres mais des corps, c'est-à-dire, contrairement à ce qui est communément pensé, quelque chose de moins fugitif et de moins provisoire, il n'ait pas été obligé, n'étant d'ailleurs le serviteur de personne, de transfigurer, d'exprimer, de percer à jour, de reproduire ses modèles. Se tenant à un art poétique particulièrement intransigeant, il s'est contenté de créer une sorte de paradis fortement réel, le rêve d'un avant-monde (manière de tourner le dos au monde en allant vers lui, de le refaire avant qu'il ait été, de le forcer à avoir lieu avant qu'il ait eu lieu), d'un avant-monde abrité, précis, détaillé, divers (tout s'y trouve malgré des similitudes groupées), d'un avant-monde virilement et mûrement enfantin, prénatal...

Le suspens dégagé, réparti, me frappe

Si je reviens maintenant à un quelconque tableau de Poussin, le suspens dégagé, réparti, m'en frappe, et l'impression - plus rare qu'on ne pense - qu'il existe très bien en dehors de moi. Voici des lignes, des gestes, qui semblent emprisonner l'espace plus qu'avoir un but singulier. Ce qui leur échappe, c'est la toile elle-même - qui est là. Et l'on peut, dans cette couleur-matière, vivre en modulation, passer par la mort (le tombeau), poursuivre (sous une autre forme ?) dans une continuité analogique retrouvée... D'ailleurs, la mort n'est-elle pas *aussi* l'opération par laquelle nous nous transformons en tombeaux, en statues, en peintures, en images? Tout se passe comme si Poussin, en vue d'on ne sait

quelle métamorphose, composait hors de lui-même (« he is nothing in himself ») un cercle de parois en solides représentations dont il sera le centre vide - libre - ou d'une plénitude sans nom. Il dessine comme s'il ne savait que dessiner, peint comme s'il ne savait que peindre, compose comme s'il ne savait que composer (cloisonnant l'esprit en domaines étanches). Sa touche, franchement moderne (**Cézanne s'en souviendra**), ne perd rien, retient, en la planifiant, l'épaisseur sensible. Ce n'est pas une « conciliation » humaniste, mais un système d'antagonismes où chaque phénomène posséderait ses lois propres, de manière, par exemple, à ce que dessin et couleur poussés chacun dans leurs natures constitutives n'empiètent jamais l'un sur l'autre, ne se diminuent pas, ne s'ajoutent pas, mais se fassent mutuellement exister en se multipliant. La perfection à l'intérieur de la perfection. Et *ainsi de suite*. Le comble de l'étrange (parce que suscitant dans l'esprit une perspective infinie). Une concentration verticale (ainsi les mots sortent-ils tout armés du son et du sens), à laquelle répond une concentration horizontale de la composition (de la phrase, du discours justement ponctué ou rythmé), où l'on subit d'abord une disposition sérielle, des enchaînements brusques ou imprévus, pour bientôt reconnaître une infrastructure sans défaut, une sommation souterraine.

Des tableaux narratifs ou la langue de la peinture

Ainsi organisés, certains tableaux semblent se passer en plusieurs temps à la fois, curieusement narratifs et simultanés. Cette femme - éclairée comme un « verbe » mordue par un serpent et qui crie, ne provoque sur la droite, parmi une assemblée tranquille, nulle attention. Étouffée, elle est déjà à l'imparfait, au passé. (*Orphée et Eurydice.*) Dans les

Funérailles de Phocion, grand paysage composé en verts sourds et gris, deux personnages au premier plan porteurs du brancard funèbre (sur lequel une masse d'étoffes blanches est disposée, laissant dépasser la jambe gauche du mort) glissent le long d'un obscur chemin de terre, tandis qu'au fond du tableau la ville étage ses terrasses, ses bâtiments rigoureux entre lesquels montent les rues. Mais comment ne pas voir que le reflux lointain, coloré, animé, de la procession; ou bien cette silhouette de femme, sur la droite, au fond, vêtue de blanc, isolée, prise dans un élément qui lui échappe (haute de trois millimètres, elle occupe soudain une place considérable) ; ou encore cette autre presque invisible figure accoudée à une fenêtre de la ville et qui rêve vers nous sur l'ensemble du paysage (et le réfléchit à nos yeux) ; comment ne pas voir que le peintre s'efforce là de composer devant nous, comme dans une phrase, plusieurs temps de concert? Ailleurs, Poussin situe une histoire grecque dans un décor romain, mélange des cadavres frais et d'autres déjà décomposés - gris et verts. Il n'hésite pas, dans les arbres, à confondre les saisons, le printemps et l'automne, montrant enfin une constante obsession de ramasser dans un même ouvrage comme les différents âges d'un espace choisi. Davantage : cette disposition allusive, ces drames parfois réservés à un coin de la toile d'où celle-ci tire sa force (dramas exposés et dissimulés au premier plan - on pense à « la Lettre volée » de Poe - comme cet amas d'étoffes et ce masque sur l'avant-scène d'une bacchanale évoquant la mort) ; cette annulation réciproque d'événements nous induisent à un présent intégral (*Note7*). Elles réservent à l'intérieur du tableau (qui est déjà un cadre enchanté) une suite de lieux secondaires et privilégiés, hors jeu, entre parenthèses, semblables à des flaques de temps ... De l'invisible masse fluide désorientée du temps, l'espace devient ainsi un buvard révélateur ... Ou encore, du temps soumis à l'espace, se déduit *un* espace

significatif, où les significations sont prévues pour se combattre et instaurer, parallèlement à leur forme plastique, un système de libertés interprétatives, physiques, opposées, compensées. De là ce ralenti, lenteur et silence liés comme en rêve, dont me semblent frappées ces images ; de là, chez ce réaliste (qui étudie la nature, les objets, copie, décrit, avec une exactitude passionnée), un effet d'irréalité ou de réalité choisie et montée, juxtaposée selon une logique secrète, cachée et proprement poétique. L'irrationnel est traité rationnellement (ainsi vaut-il mieux qu'en art l'intention et les moyens n'aillent pas dans le même sens). Pas de reproduction, chez lui, pas le moindre pléonasme naturaliste. Mais rien non plus qui se soumette à une vision préalable, à un vertige sensationnel, à une conscience embarrassée. La *raison* volontaire de Poussin, on voit bien comment elle tend à se forger ce qu'elle désire plutôt qu'à se répéter ce qu'elle a, se dirigeant si l'on veut vers la phrase de Mallarmé : « Le langage poétique doit viser à devenir beau, et non à exprimer. » Beau et exact, sans doute (c'est la même chose). Par quoi l'artiste, c'est le paradoxe, est conduit à exprimer davantage qu'il n'était capable de le penser.

C'est alors une demi-lumière, spécifique, on dirait, des souvenirs ou de l'imagination souvenue (sous-venue), une ombre lumineuse, une lumière ombreuse s'informant à mots couverts et précisément (piège à durée, humide et sec, à température moyenne, à caches sûres, à clairières ; machine qui fonctionne physiquement) ; une vision en un mot, où vue, regard et vision, où mémoire et oubli, drame et méditation se conjuguent, trouvent un milieu où prononcer leur loi (« là tout n'est qu'ordre et beauté ») ; une puissance froide et veloutée, résonnante et mate (le tombeau n'est pas loin, ni l'outre-tombe) qui construit - toutes distances en esprit évaluées, maintenues, incluses - sa

conclusion imagée.

Poussin change le temps en espace.

Poussin change donc le temps en espace. Ou bien, il découvre dans l'espace (de ce côté-ci, envers et endroit compris) ce qui tient au temps, et le capte: l'intervalle. Que si l'on visite une exposition assez nombreuse et variée de ses toiles, on fasse justement cette observation: si différentes soient-elles, leur rapprochement les rapproche en effet pour composer une toile nouvelle. Un labyrinthe de labyrinthes, un haut-relief à épisodes inexplicablement mais *transvisiblement* reliés, définissant à ma connaissance le seul peintre dont les œuvres consentent à se prolonger les unes les autres, jusqu'à ne plus former, dans une salle, qu'un encerclement de peintures, qu'un bouclage sans failles et ouvert. Comme si le spectateur occupait à son tour une place idéale, symétrique de celle qu'avait voulu se donner le peintre au terme de sa création. Or, cette unanimité de l'ensemble des tableaux témoigne justement en faveur de leur composition. Et la notion d'intervalle dont je viens de parler, comme je la crois liée à celle d'une continuité sous-jacente, ou reprise au discontinu, primordiale dans l'art de Poussin (je tente, depuis le début, d'en donner une expression analogique: phrases, pages, je dirai maintenant : frises, guirlandes parfois), je me demanderai si elle ne peut se comparer, tel un décalage infime - intime - à une différence de potentiel entre deux formes, deux couleurs, deux matières proches ou lointaines (le système de « chaînes» et d'« échos » étant une esquisse de cette question). Forces d'attraction et de répulsion constituant *un ensemble fortement cohérent d'antagonismes (Note 8) (et c'est là qu'un tableau devient, au maximum, un objet matériel absolu, créé de toutes pièces)* mais qui, chargé, laisse pourtant passage à un

courant invisible seulement révélé par endroits, et permet en lui-même le jeu constant de la matière. En effet, non seulement le relief des toiles est très frappant - premiers plans (temps fort), puis entre-deux (faible, qui ressort d'autant plus), puis autres plans (forts ou faibles) - schéma plane ou en épaisseur, nous l'avons vu -, mais encore cette ordonnance permet au sens tantôt de se fixer, tantôt de se profiler (de s' obscurcir), jusqu'à donner l'impression que quelque chose (notre esprit *Note 7*) circule dans la trame du tableau, sinon vers le dehors. *Cela fonctionne* (en accord, semble-t-il, avec le phénomène intellectuel transcrit). Et *cela* se traduit, chez le regardant, par la sensation d'une limite supérieure immédiatement fixée jusqu'où s'appliquera un libre exercice physique et métaphysique. Mais la « réalité » (la nôtre) donne-t-elle un autre phénomène que cette disposition des choses dans l'espace indiquant le temps, notre temps ? Le plus étonnant, c'est peut-être cette répartition des objets dans l'espace, et qu'ils soient ainsi à côté les uns des autres ... De cet étonnement, en tout cas, naîtra le projet pictural d'un montage effectif, en place de ce qui nous semble être un désordre (c'est alors qu'interviendront les qualités particulières de : droite, gauche, haut, bas, proche, lointain, etc.). Ma vision de la réalité, si elle diffère de la vôtre, est-elle plus ou moins juste (*Note 7*) ? Y a-t-il là un critère de vérité (*Note 7*) ? Et ne faut-il pas louer, par-dessus tout, ceux dont la pensée est la plus puissamment pensée, le langage mieux conçu comme langage (*Note 7*) ? Poussin, c'est aussi une leçon de rhétorique sur le choix des moyens et l'ordre de leur mise en œuvre; de rhétorique profonde, en ce qu'elle apparaît naturelle au plus haut degré.

« Étrange », « mystérieux », sont des mots que Poussin provoque - qu'il n'est certes pas seul à provoquer, mais c'est avec constance - et je n'ai pas songé à m'en refuser l'emploi. Or

supposons qu'il soit possible, pour une fois, d'en donner, non une interprétation unique, décevante, mais justement la constante mentale repérable (*Note 7*).

L'esthétique de Poussin

Plus précisément, donc, voici:

J'ai reconnu dans la structure des tableaux de Poussin une cohérence constitutive (je veux dire apparente et plus qu'apparente) que j'ai posée comme la « continuité analogique retrouvée » ; continuité qui devient moins sensible, plus intellectuelle, à mesure qu'on analyse, qu'on décompose, et, disons-le, qu'on avance dans le tableau (c'est-à-dire qu'on recule en fait vers son état initial). Cette qualité ne donne pas un effet très différent, quoique à mon avis beaucoup plus étendu et sûr, de l'analogie de type surréaliste. Elle la prévoit, elle la contredit. L'image surréaliste, née d'un rapprochement inexplicable, indémontrable, est ressentie, de ce fait même, comme fascinante. Ce genre d'image existe déjà, sur un mode atténué, chez Poussin. La différence essentielle vient de ce que l'étrangeté de ses tableaux se propose toujours comme naturelle et ne se révèle qu'au total. À une esthétique de l'anomalie immédiate, de la surprise, et de toute opération tendant à saisir par rapt un rapport insolite; bref à une esthétique du non-sens poétique, s'oppose ainsi, sans s'y opposer nettement, une esthétique de l'évidence partielle pour une somme anormale; de la lecture intelligible et sensée à *tous moments*, du raisonnement sensoriel pour un sens final qui fait défaut, mais se manifeste comme la nécessité même de la lecture et des sens partiels.

Il n'est pas surprenant de retrouver, ainsi liées, évidence et

étrangeté. En sorte que nous obtenons le schéma simplifié de création suivant :

voir (innocence) - regarder (prospect) – voir,

qui nous conduit à ce trajet mental obligatoire : évidence globale (impression première) - décalage

(fragmentation, logique, distanciation, lecture) - évidence particulière, inexplicable ou surexplicable (mystère).

D'où il s'ensuit que le mystère le plus mystérieux sera au moins égal à l'évidence la plus forte, au plus clair (mais c'est justement cette clarté qui paraît obscure), au plus logique (*Note 8*), débordant l'esprit par excès. En effet, qui veut faire une œuvre « mystérieuse », il n'y met que son mystère, c'est-à-dire une partie du mystère, une ombre qui nous cache en l'obscurcissant le tout. Mais qui s'obstine simplement dans cette clarté sauvegardant la « limpidité de l'obscur » sans volonté principale de luire ou de briller (« celui qui connaît sa clarté se voile en son obscur » dit Lao-Tsé) 9, celui-ci provoque le mystère lui-même, qui devient l'invisible et présent contrepoids de son œuvre. Alors l'ambiguïté joue, qui fait paraître un peu trop évidente l'évidence et ajoute comme un soutien inaccessible d'obscurité à toute forme tendue contre elle au point de résumer de manière frappante *ce qui est là*. Il y a cette plénitude (qu'une phrase nous donne parfois en n'éludant rien de ce qu'elle devait comprendre) ; cette plénitude reprise par l'intelligence comme sa projection réelle ; ce résumé des sens précipité dans la forme, l'organisation, la couleur... Et, à vrai dire, puisqu'en se mouvant dans ses propres créations aberrantes, hasardeuses, obscures, lumineuses; puisqu'en choisissant parmi elles la structure de l'acte qui les lui révélera, il comprend

intérieurement tous les sens, se trouve, en définitive, ce dernier sens inconnu des sens: l'esprit.

De Poussin à Cézanne, Braque, Picasso

Ainsi, par Poussin, le chemin est ouvert, qui mène à la nature morte, à la description composée, à Cézanne, à Braque, à Picasso. Tout se passe cependant comme si la peinture moderne avait interrompu la modulation pour ne plus donner que « l'espace fort » (c'est -à-dire la partie conçue comme totalité avec les qualités du tout défini comme « quelque chose de plus »). Comme s'il fallait retrouver le contexte d'une nouvelle beauté et remodeler l'immobile, replacer, sans les affaiblir, ces parties acquises dans un nouvel ensemble dont il faut bien avouer que nous ne pressentons qu'à peine ce qu'il sera (*Note 10*). Mais peut-être est-ce que je ne songe pas seulement à la peinture. Peut-être que je ne me suis pas tellement éloigné, dans ma recherche, des préoccupations de certains écrivains d'aujourd'hui. Il me semble que des problèmes similaires (sinon exactement les mêmes) ne cessent de les retenir, et surtout cet effort significatif de replacer enfin dans le visible l'observatoire métaphysique du visible. L'attention portée aux structures, un certain déploiement formel très surveillé, les questions de composition, de technique, et la maîtrise des significations d'un ouvrage, la disparition de jour en jour plus sensible de la prétention « fulgurante » remplacée par une forme plus libre, plus exacte (je veux dire : plus intellectuelle) ; une conscience critique de plus en plus pressante; la volonté, chez les meilleurs, de préserver leur indépendance en dépit de toutes les oppositions, et de concevoir la littérature comme un art capable de rendre compte de la réalité - et *par conséquent* de l'ambiguïté et du mystère - ; un esprit qui doit rattraper dans l'ordre

esthétique le retard passé à moraliser (et aussi ce retard incessant que l'on prend sur soi et qui faisait parler Proust de « l'effroyable effort pour rejoindre »), voilà des signes nombreux et probants ... Cézanne voulait faire du « Poussin d'après nature » (mais Poussin fait-il autre chose ?). J'aurais préféré qu'il dît: «Il faut imposer Poussin à la nature. » Car Poussin me semble être l'inventeur d'une sorte de langue nouvelle à base d'éléments réels vérifiables ; d'une langue où chaque chose, selon un vieux rêve de l'esprit, retrouverait son nom propre. Et la grille que l'on est conduit à proposer pourrait évidemment, du fait même qu'elle s'applique à un objet extrêmement élaboré, prétendre à une utilisation plus générale.

Je pense au vieux Poussin qui écrivait en 1657 : « L'on dit que le cygne chante plus doucement lorsqu'il est voisin de sa mort, je tâcherai, à son imitation, de faire mieux que jamais. » Je le vois accomplir sans désespérer son grand œuvre panique. Que l'on se rappelle les fresques de la Villa des Mystères de Pompéi, les révélations, les initiations; l'imprégnation profondément latine de cet esprit jointe à son élégance et à sa noblesse si proprement françaises ; que l'on se rappelle sa vénération presque maniaque des Anciens (ce qui l'a sans doute empêché, puis aidé, dans son travail révolutionnaire) ; son émotion lorsqu'il parlait de Rome... À tel point que ses tableaux - fussent-ils religieux ou bibliques - sont aussi, plus que tous autres, il me semble, une ignorance froide et déterminée (en plein dix-septième, et en Italie) du christianisme. Même le Christ dans ses *Descentes de croix* est un élément secondaire de composition. Cela blessait, dit-on, comme une profanation. Mais ce mépris devait être, chez Poussin, aussi naturel qu'involontaire. On n'est pas impunément précurseur (ou plutôt rendu tel par les artistes modernes puisque, selon l'excellent mot de Borges, « tout artiste crée ses

précurseurs ») et son sérieux était ailleurs, voilà tout. Cela pourtant m'étonne, et l'espèce d'orgueil, de courage, qu'il lui fallait pour résister à son époque, rester seul, observer ses chefs-d'œuvre préférés, et maintenir la philosophie qui lui paraissait les avoir produits. Philosophie qui, dans sa peinture, se fait tour à tour éloquente (Cicéron), descriptive (Tacite), charmante et licencieuse (Horace), rustique (Virgile) ou métaphysique (Lucrèce). Et puis, la Rome antique, n'est-ce pas l'image privilégiée de cet avant-monde héroïque, enchanté, dont je parlais (quelques-uns gardent peut-être encore aujourd'hui le goût suranné et quelque peu ridicule de ces évocations). Pourtant ce ne sont ici à aucun moment des mœurs, des scènes populaires, rien de ce réalisme ou de cette fausse raison qui repoussent les dieux sans les remplacer par le mystère, mais une réalité mentale et naturelle encore baignée de mythologie, où l'homme n'est pas encore détaché de sa part semi-divine. Poussin se sauve du réalisme par le symbole et du symbole par l'exactitude. Et de même qu'il use de la mythologie dans une poésie d'allusion dont **ses sujets fondamentaux (le plaisir, la mort)** semblent exiger la présence (métaphore ou allégorie) pour mieux indiquer une mesure singulière de l'espace et du temps ; de même il sait, nous l'avons vu, que la précision, un certain seuil franchi, force la réalité à basculer enfin dans le mystère le plus mystérieux: celui de l'intelligibilité même. **Il illustre par là cette contradiction fructueuse, cet écartement, ce contraste maximum qu'éprouve un artiste créant une œuvre qui est le résultat d'une opposition ménagée entre elle et lui (il veut s'y conserver, s'y posséder en entier) et qu'on retrouve fatalement dans toute opération intellectuelle.**

Le plaisir et la mort: voilà les sujets de Poussin, les sujets de ses sujets, par où, comme chaque génie, il est éminemment moral.

Mais il faut, par *sujet*, entendre avant tout, chez lui, le choix et la détermination des moyens. Certes, le sujet apparent - on l'a fait remarquer - resterait sublime même si la peinture du tableau se dégradait (et voilà qui vient renforcer notre impression de perfections successives et comme emboîtées et fondues, dont on peut retrouver les composantes et, par exemple, la pensée, la formule). Mais cette détermination se présente, il faut croire, par le phénomène préalable d'un certain espace à remplir et par l'interrogation intense de cet espace. L'œuvre naît ainsi *d'abord* de la suscitation et de la répartition de l'espace qu'elle doit occuper (littérairement on pourrait définir le poids et les limites d'un espace mental imaginaire, intérieurement éprouvé et extrêmement complexe, où doit surgir, se dérouler, se fixer le livre, le texte). Ainsi, la qualité supplémentaire qui force à revoir les toiles de Poussin et les fait durer en elles-mêmes, c'est, bien entendu, au-delà de leur instance dramatique, qu'elles sont de véritables symboles face à nous, faisant jouer l'invisible : des symboles de la mouvance formelle concertée. Il faut y insister : la somme du tableau se présente immédiatement et pour finir comme la somme de toutes les parties du tableau (voilà ce que j'entendais par « les tableaux qui ne sont que peinture »). Car la sensation de totalité, qui tourne si vite à l'illusion d'un esprit qui s'observerait de l'extérieur (au lieu qu'impuissant à sortir de lui-même il est obligé de s'éprouver ou de se projeter de biais) ; car cette sensation ne s'obtient vraiment que par une construction minutieuse n'avouant pas son projet avant avoir fini, et qui finit justement là où l'illusion commence (*Note II*). L'erreur, pour Poussin, serait d'exprimer le tout au lieu de le laisser se dégager, insaisissable, du piège qu'il lui a tendu (de *tout* le tableau). C'est là qu'il s'oppose fondamentalement au Lorrain, dont il n'aurait pu égaler la virtuosité et l'extase lumineuses (mais sans réserves de matière et sans couleurs) ; dont il n'aurait pas voulu égaler la

fascination théâtrale, royale, vocative, réduite, par peu d'éléments, à produire sur-le-champ et toujours sur le même ton, son plein effet: un merveilleux et monotone coup de cymbales marin.

Le plaisir et la mort

Le plaisir et la mort : mais Poussin n'oublie jamais la mort, une mort qui, dirait-on, a déjà eu lieu, n'a pas cessé d'être. Est-ce là ce peintre sans « inquiétude », sans « tourment secret » dont nous parle Gide (qui le tire à lui) ? Est-ce que les problèmes intellectuels qu'il se posait, soutenus par sa haute culture (*Note 12*), ne suffisaient pas à lui faire ce masque tragique que l'on voit - et qu'il s'est donné - dans son autoportrait ? Et ces tombeaux de la campagne romaine, surélevés, désignés, superbes; cette violence, parfois ; cette obsession corporelle; ce souci de la décomposition du corps (pas de sang, l'asphyxie, la peste, une mort à l'étouffée)... Dernier regard : grands lieux familiers et fantastiques sous le ciel, parcs, rêves puissamment éveillés; corps, moments d'espace, visages extasiés ou fixés pour ailleurs; palais, statues, collines, nymphes, étoffes et métaux qu'une vision colorée dans l'air dispose, égalise... Éclairages décentrés, soumis à la forme, fondus en elle, signe qu'elle est nommée; mots, figures d'une pensée calculée hors du calcul et qui, souveraine, visible, semble se penser elle-même dans son élément naturel... Vaste lecture symétrique où, du proche au lointain, dans l'ombre, l'ordre est maintenu... Belle énigme dévoilée, préservée ...

Une nuit, en rêve, je me suis trouvé dans une galerie inconnue tendue de noir, où des tableaux de Poussin étaient accrochés à l'envers. La voix d'une femme invisible me

faisait remarquer que l'écriture abstraite ainsi révélée était parfaitement lisible. En fait, je voyais les toiles en rêvant comme je les vois *réellement* (c'est-à-dire renversées sur la rétine). Endormi, je voyais donc en esprit dans mes yeux.

Les deux autoportraits

Une dernière fois, je regarderai l'un des deux autoportraits que Poussin a consenti de peindre. C'est peu de dire de ce visage qu'il est « sévère », Haut juge drapé de noir, qui fronce le sourcil et se tourne vers nous un moment (il n'aime pas regarder de ce côté-ci) ; regard puissant et lui-même détourné; visage crispé dans une expression de noblesse et de folie (il n'en faut pas moins, sans doute, pour obtenir la « délectation »), il a accumulé dans ce tableau les marques et les symboles de son art. Sur un fond gris et découpé, jusqu'à la hauteur de sa tête, qui les dépasse, par des tableaux aux cadres de différentes largeurs disposés les uns sur les autres, il est assis, le buste de profil droit que prolonge, vers la droite, le bras tendu et légèrement replié, la longue main baguée se refermant sur un carton à dessins. Tout au fond, une toile est retournée contre le mur (*l'autre côté* est ainsi défini et rien ne nous empêche de penser que c'est ici même). À l'extrême gauche de la deuxième toile en allant vers le fond, le profil gauche de la Peinture (femme coiffée d'un diadème sur lequel est représenté un œil supplémentaire) apparaît souriante, embrassée. À droite, sur la toile qui se trouve immédiatement derrière lui, il a inscrit son nom, son âge à l'époque du tableau, son lieu d'origine (les Andelys). Deux remarques de structure s'imposent aussitôt: d'abord, en relief, la somme des tableaux qui occupent tout le décor aboutit au tableau plan où se trouve l'homme-Poussin. Ensuite, de gauche à droite, les seuls détails vraiment éclairés sont: le buste de la

Peinture, le visage et la main du peintre. Voici donc, selon moi, comment lire cette épitaphe :

Du fond vers la surface (ou réciproquement) : JE ne suis que mon NOM et ces TOILES.

Puis, de gauche à droite : Seule la PEINTURE, et mon VISAGE qui en est l'autre face, conduisent ma MAIN.

Philippe Sollers,
1961

