

Les cycles du rachat
deuxième partie

5) mars

*Ciò che m'incontra ne la mente, more,
quand'i vegno a verder voi, belle gioia*

(Le regard de l'ange peint par Levieux était si abominable, si frontalement accusateur, qu'un visiteur fou de rage de n'avoir aucun moyen de s'arracher à ce procès a crevé les pupilles de peinture noire. Désormais ce sont des accrocs couturés qui accusent le visiteur du petit musée de Villeneuve-Lès-Avignon d'un crime que Dieu a commis contre lui-même pour nous aider à supporter le son de notre propre voix dans la nuit sans ange)

... à 12 cm du bord gauche de la partie centrale, depuis le bord intérieur du créneau faisant angle avec le volet panoramique qui constitue le plan général du retable, c'est le départ du disque presque achevé dont le centre est décalé de 3 cm relativement à l'axe vertical du retable; il perce à 32 cm du bord intérieur supérieur du créneau central ; ce disque d'or est imprécisément cannelé sur son contour et fait, 4 cm au-dessus de son axe horizontal, à gauche, une entaille triangulaire de 3 mm de haut et de 5 mm de large sur un angle pénétrant de 30° (l'angle inférieur gauche fait, lui, une ouverture de 50°) ; cette surface étant la seule à peu près géométrique du tableau bien que dévorée par le visage doux et inquiet de la Vierge, je ne sais plus très bien comment répondre à votre question : «qu'est-ce que vous voyez ?» je veux bien admettre que ça va trop loin, je suis d'accord pour établir une sorte de convention... Mais comment le faire ? Sans vouloir insister trop lourdement — parce qu'il ne s'agit pas que de ça, bien entendu, ce n'est pas qu'une putain de question d'épiderme — sans insister sur la violente émotion provoquée chez moi par cette vision inattendue d'une vierge enceinte de quelques mois... Si pleinement... Un visage que la peinture fait indécidablement glisser de la résignation douloureuse à la plénitude... Tectonique des quatre plaques de la grâce — *clarté, agilité, subtilité, impassibilité* — et peut-être même grands mouvements sur les fonds creusés des cinq états spirituels qui furent les fondations de cette jeune cathédrale de chair, troublée, cogitée, réfutée, soumise et glorieuse... Parce que, si vous voulez, ça aussi, c'est à mettre au compte de la description... Ni plus ni moins... Je ne sais plus par où la prendre, cette question, la flèche de Zenon a plus de chances d'arriver à l'heure que mon regard d'être

adéquat à une description, vous voyez, c'est sans fin, aussi... Il y a juste un immense problème d'écart, ce n'est ni la même substance, ni le même trajet, rien, ça ne marche pas du tout. J'essaye pourtant, j'essaye, mais plus j'avance dans mon histoire et plus j'ai l'impression désagréable d'être le fossoyeur de ce tableau, vous voyez ? Vous ne seriez pas plus foutu que moi de trouver une juste précision et une juste imprécision, c'est tout simplement hors sujet. Je réessaye. Je recule d'un mètre dans la salle claire et profonde du Castelvecchio de Verona. Je sens le souffle sur ma joue des battements d'aile du rapace.

Peaux crayeuses, traits lisses et doux aux contours faiblement appuyés, touche spumeuse, mousse presque sans contraste. Marie est représentée par un proche de Giovanni Badile pleine, la main posée sur son ventre. Difficile de trouver une dimension plus humaine à cette vie qu'une telle quantité d'images et de paroles ont arraché à la vie pour en faire la trame dévidée d'une prière continue. Hé bien il suffisait d'un léger déplacement dans le temps pour inventer un moment ; un moment sans sens assigné, sans ange annonciateur ni étoile dans le ciel ni mage ni grand déchirement ni temple, rien, un moment dont toute la puissance du sens soit d'être, justement, un moment indéfini. Le trône est moins ou plus qu'un trône et vise essentiellement à établir des hiérarchies singulières dans la séparation en tryptique de ce tableau qui n'en est pas vraiment un : ample pan de rouge cireux, sa transparence fragilise, voire détruit sa densité, le rend perméable au fond noir du retable et appuie son étrange fonction articulaire. Il sépare visuellement les trois scènes en trois volets, mais les rassemble dans un même espace en mordant sur les lignes imaginaires de ces séparations ; de cette manière — cette manière de *rideau* — il permet surtout de voir que les deux figures équestres de Saint Georges, à gauche, et de Saint Martin, à droite, sont un peu plus que les agencements dialectiques en usage dans la peinture gothique, ils sont *invités*. Ils sont conviés dans l'espace d'une même peinture, et pour que je sois bien certain de ne pas excéder trop vite mon mouvement agrégateur, les pinacles sont, eux, d'authentiques pièces rapportées, ionisations du sens sur cette dernière périphérie du retable dont le ventre de Marie est le noyau battant ; la propulsion de l'Annonciation en deux pinacles disjoints à la fois dans l'espace du retable et dans leur espace propre l'emblématise comme moment de sens doctrinal et incline plus encore à l'effacement de notre scène centrale, à son adoucissement vers la vie. Se jouent devant moi les fonctions à peine contradictoires du continu et du discontinu, du moment comme image et du temps à vivre comme flux, de la Vierge comme signe articulé

à une histoire de Dieu et de la Vierge comme jeune femme, rêveuse et profonde, assise, fécondée, tenant contre son ventre le Livre dont cette fécondation est l'objet et la condition d'apparition. La vibration du rouge central lui donne cette pulsation à peine organique qui invite à l'accepter dans tous les excès de l'image sans les excès de l'interprétation ; il déborde du jardin clôt, du ventre, du sang du fils à venir, mais il se tient aussi à n'être qu'un tissu chaud. Ce léger tremblement de la surface m'en dit peut-être plus long sur la nature du rapprochement des trois scènes. Quel est l'espace de leur contiguïté ? Évidemment pas celui de la *storia*, alors quoi ? À mesure que mon regard s'abrutit dans cette délicieuse hypnose de la peinture — c'est le dérapage consenti au cours duquel s'effrite le peu que je crois savoir — les pointes de la tenture rouge derrière le nimbe marial et celles des trois pinacles se superposent ; elles entraînent mon regard dans un jeu mobile de fécondations visuelles et spirituelles qui agence entre eux morceaux d'histoires et figures peintes ; car chaque figure, si elle ne se présente que sous l'aspect d'un de ses moments, est saisie et tirée comme le fil dépassant d'une vie entière (elle porte avec elle la chaîne ininterrompue de ses émanations) ; cette élévation du regard happe la jeune femme ronde d'un *devenir-monde* et l'articule à l'Annonciation que visuellement elle disloque mais que le bouillonnement dans son ventre enchaîne. La présence inattendue des deux figures équestres de Georges et de Martin cabre le sens, elle opère un glissement visuel de la Puissance fécondante de Dieu loin des babioles usuelles — rayonnement frappant le ventre de Marie, colombe, phylactère, homonculus flottant — vidées par leurs trop nombreuses représentations ; et c'est la dimension charnelle portée par l'ensemble du tableau, l'exceptionnelle présence charnelle de Marie et de la promesse charnelle qui tourne dans son ventre, qui paraît avoir imposé le plus naturellement du monde une image aussi charnelle de la Puissance fécondante de Dieu. Deux chevaux, deux promesses. Et comment s'unissent-elles dans la peinture sans passer par de ridicules démonstrations ? L'archange Michel, chapeautant l'étrange retable du Castelvecchio de Verona, tire à lui et assemble les faisceaux de sens portés par les deux cavaliers (par la peinture des deux cavaliers ; terres douces, ocrées, bruns, or, cuir, sable, rouge) : hybride fécondé du double sens de la Mission de l'Enfant à venir, figure dépossédée un instant composite de la Puissance qui en Georges terrasse le mal et de celle qui en Martin établit la justice, il se tient comme le glaive fiché dans le sol meuble du monde : *hérev' pifiyot*. C'est lui, la lame à double tranchant, séparée dans l'axe vertical qu'ordonne le ventre de Marie duquel surgira la co-

lonne du monde, c'est l'image inattendue d'un archange devenu phrase : chant d'une double mission salvatrice et rédemptrice. Ses attributs sont humblement soumis à ceux des autres ; c'est la bête de Georges qu'il tient en laisse ; c'est la justice de Martin dont il est le garant. Je n'en finirais pas d'inventorier les dialogues que se donnent ces deux-là, guerre et douceur, force physique et rectitude morale, terrassement du mal et exaltation du bien, mais surtout, aimantés pour le regard par la peinture, c'est le lieu central de leur rencontre qui impose l'assemblage de ces deux-là, oui, c'est le ventre centrifuge de Marie que fécondent toutes les variations sur la richesse et l'étendue du ministère jusque dans leur puissance la plus paradoxale. Ainsi, c'est en tant qu'espace et temps du paradoxe que s'animent devant moi les miracles jumeaux de l'incarnation et de la peinture.

« *Serenus, je vous conjure de garder devant vous les images et de faire front devant ceux qui les abattent et les brûlent* »

Grégoire Le Grand

6) jupiter

*e cosi smorto, d'onne valor voto,
vegno a vedervi, credendo guerire*

Je dois être conduit à la salle suivante, il ne m'est pas permis d'y aller seul ; impossible de me souvenir du moyen par lequel on me l'a fait savoir, mais c'est comme ça : sans guide, je n'irai pas plus loin, je ne pourrai pas grimper le petit escalier de bois par lequel on peut échapper à la salle du musée de Vérone, je ne pourrai pas abattre l'épouvantail qui se fait passer pour le chef transcendantal guidant la raison. C'est lui, le paquet de chiffons que je dois déchirer pour qu'on y voie un peu plus clair. Tragi-comédie jouée entre sacrifice et fête foraine. J'attends mon accompagnateur. Je ne sais pas à quoi il doit ressembler, je ne sais même pas si je suis au bon endroit pour l'attendre. Le rapace a atteint un rythme inquiétant : corps et ailes ne forment plus qu'une masse confuse, lumineuse, transparente. C'est une vacuole, une pulsation, plus grand-chose à voir avec l'oiseau qui nous a accueillis à Brera. Un vieillard se faufile dans un couloir d'échos scintillants, précédé par sa respiration essoufflée, diluée, et par des paillements qui font une torsade sonore depuis le fond de l'église jusqu'à moi — il s'approche en se chamaillant avec une femme de son âge, sans répit, sans silence. Au sourire aima-

ble et lisse qu'il me lance, je comprends que tout est joué probablement depuis cinquante ans. Alors, voilà pour le plaisir, il est partagé, vous pouvez y aller, faites comme si je n'étais pas là, mais passez devant. Tout ça très vite. Il me parle en français, évidemment que ça me blesse, j'ai l'air si français que ça ? Pas plus que ça, mais un étranger, ici, par une sorte de commodité historique — nous sommes chez des cisterciens — c'est un étranger français, alors c'est français qu'on lui parle. Et tant pis pour mon brouillon d'Italien que j'aime tant parler. Nous nous engouffrons dans un couloir plongeant, étroit, un escalier de pierre. C'est assez inattendu. Je ne sais pas pourquoi, je m'attendais à de la clarté, de grands couloirs, sans doute parce qu'ici, tout est clair, puissamment lumineux, parce que le choeur de marbre polychrome est briqué, que les colonnes éclatent des reflets des lampes. Mais c'est dans un gouffre d'atténuation sans couleur que nous sommes immergés. Je m'attendais à de grands couloirs, et je suis entraîné dans une extension silencieuse et souterraine de la crypte. Je me suis préparé à être ébloui, mais je dois traquer les ouvertures pour me guider dans une enfilade de pièces exténuées. C'est parce que j'ai un rendez-vous. C'est parce que ce rendez-vous est un rendez-vous de lumière. C'est la conjonction de la couleur et de la lumière. J'ai rendez-vous avec le Perugin. Ce n'est pas le premier, mais ça a été le plus difficile à obtenir. Je suis guidé, mais c'est moi qui guide la raison. Au mélancolique, on pourrait assigner une mission exemplaire, c'est lui, le thanatophore, excusez-moi, c'est lui qui porte témoignage pour la mort. Dit autrement, à peine autrement, la mélancolie guide la raison à l'avant-garde d'un pèlerinage de la mort. Sur ma gauche, la faible apparition d'un croissant jaune volé à un fil de lumière tendu comme une soie d'araignée : c'est le contour d'un corps ; derrière la vitre lourdement encadrée d'un sarcophage baroque ouvert en reliquaire, un visage de cire touche à l'étrange paradoxe de donner l'image la plus exacte de la vie dans la représentation de la mort ; le jeune corps modelé se décolle paisiblement de la nuit de marbre que nous traversons. Un instant, le visage de cire s'évapore, la lumière se retrousse, ses orbites s'enflamment et ses pommettes noircissent : la lumière électrique vient de s'éteindre et je dois poursuivre à tâtons pour gagner la salle de la fresque que je suis venu voir. Je suis censé être l'auteur de mon monde. Je me conduis, je suis à deux doigts de la rencontre promise. J'y suis maintenant ; c'est l'embrasement que j'attendais. Je suis dans la lumière comme dans le picotement d'oursins d'une cuite en chute, tempes et sommet du crâne sensibles comme la pulpe des doigts dans l'eau chaude. Lentement, les arcades creusées se remplis-

sent de couleurs. De faibles couleurs. Puis de puissantes couleurs. La peinture détachée du mur, nuance à nuance, membrane à membrane, triple pellicule de la zone ombrienne décollée de l'arcature peinte, et voilà qu'elle vient flotter devant moi, c'est un voile, c'est un fil tendu de voiles ; membrane blanche grise crème et ramassée, membrane violette tirée haute et posée, membrane immense pâle jaunie en croix, membrane rouge désaturée doublée de vert doré souple et courbée, membrane élancée fluide mauve rougi lilas et ourlet vert croupi, membrane gris bleuté molle affaissée.

Il y a exactement de quoi faire monter les larmes à chaque vacillement de la peinture. Le guide a lui aussi depuis longtemps laisser tomber Bernard et les arbres et Marie et Madeleine et le jeune Jean et le vieux Benoît agenouillé qui fait buter le regard dans un ressac. Encore dix ans de plus et il aura oublié également pourquoi l'homme jaune en croix le fait fondre en larmes. Nous savons que c'est le jaune. Le sac phénoménal s'est vidé comme une poche de plasma et un paquet d'anguilles lumineuses se faufile entre les dallages du sol comme de l'eau sur un buvard. L'écart entre la peinture et moi est devenu si mince qu'une sensation étouffante m'oblige à fuir Santa Maria Maddalena Dei Pazzi et la grande crucifixion du Perugin. En tournant à gauche avant l'escalier, une porte que nos ombres masquaient dans la descente ouvre un filet clair. En l'écartant, je perds violemment les contours de mes membres, contrastes et profondeurs, dans la clarté soufflée et agitée de la National Gallery.

7) Saturne

*lo cielo, che non ave altro difetto
che d'averlei, al suo Segnor la chiede*

Fallait s'y attendre. Se taire, ce n'est évidemment pas assez pour faire comprendre que le silence s'impose devant le petit Saint Jérôme de Antonello da Messine : bien sûr que oui, bien sûr qu'il faut faire des gestes un peu plus fermes, qu'il ne faut pas hésiter à dire clairement qu'on veut la paix, que c'est pas du tout le moment, et même qu'après on n'est pas sûr de vouloir en savoir plus, que ce sera probablement pas plus le moment, mais si ça doit l'être alors qu'au moins on vous laisse décider. Mais les conventions, les protocoles, le bric-à-brac de rapports qui rendent si difficiles les premières paroles échangées, tout ça fait qu'on le dit jamais au bavard, qu'on ne l'arrête jamais à temps. Je l'ai pas vu venir. Au début, c'était juste un

arc, l'arc avorté sur lequel repose la Vulgate — je supposais que c'était elle, je supposais que nous la voyions naître mais je me trompais, il n'écrit pas, Jérôme, il lit — et je ne voyais rien à redire : un bout d'arc rapidement superposé à un autre qui traînait dans un coin du musée au fond à gauche de la mémoire, pourquoi pas ? Mais après cet arc, une palanquée d'autres s'est enchaînée... J'ai laissé faire, je l'ai laissé glisser sur une première analogie, je n'y ai fait aucune objection, pourquoi l'aurais-je fait ? c'est normal d'avancer comme ça, ça fait partie des moyens, c'est une sorte de passe magique, un tracé du doigt dans le sable avant le grand saut. Mais cette analogie avec un arc avorté de Palma Vecchio ou de Mantegna, un saint Sébastien je crois, c'était sa pensée qui faisait arcature devant moi, qui commençait à esquisser et enfiler les arceaux d'immenses couloirs analogiques, c'était la progression stratégique de la dévoration, et le lion fatigué — impossible de me souvenir s'il vient ou s'il s'en va — le vieux lion de Jérôme presque sans relief rafraîchi dans l'ombre d'une arcade, le voilà avalé à son tour dans la piste analogique de cette parole dévorante, voilà notre lion propulsé dans le temps, dans un couloir de Houckgeest ou l'un de ses confrères spécialistes et minutieux des peintures d'intérieurs d'église, voilà qu'il n'est plus qu'un point au fond d'un couloir du XVIIe siècle dont notre bavard suppose sans doute qu'il est la destination de tout couloir, de tout lion fatigué, et je ne peux plus l'arrêter notre iconologue parti en safari... Le sol est à Van Eyck, la fenêtre à Memmling, la trouée elle-même est partie pour trois fois rien rejoindre la famille des Lippi.

Je cherche vainement où poser le départ d'un droit naturel — je ferais n'importe quoi pour n'être pas moi-aussi un point noir aspiré par une galerie des glaces historique — je fouille du regard le tableau pour échapper à la lente victoire du connu sur l'inconnu, à la superposition systématique de l'inconnu par le connu dans laquelle ce bavard furieux me vole le petit Antonello da Messine, je cherche, dans la superposition fabuleuse de la vie érémitique de Jérôme à sa vie de lettré, le mode végétal par lequel la bibliothèque — infra-monde dans une église capricieuse — est le prolongement logique d'une graine arrosée, d'une pousse, d'un arbre. D'une certaine manière, c'est hypnose contre hypnose. Et mon obstination à l'air de me sauver : l'écho de la voix de notre taxidermiste intarissable se fait plus lointain et la perdrix est sa dernière victime, avalée par une mélancolie de Cranach.

(Le ciel, le ciel en bas au-dessous de moi et le ciel en haut au-dessus de moi, le ciel qui n'a pas d'au-

tre défaut, le ciel à qui il ne manque que de t'avoir, le ciel te demande à son Seigneur, il le bruine, le pleut, le crachine, traverse tant qu'il peut traverser et déplie son phylactère comme une banderole tirée par un machin bruyant cisillant l'été la plage les cui-cui les marmots les cumulus ; *Foi*, écoute-moi, oui, *Foi*, es-tu la soeur de la conscience ? Écoute-moi. J'ai à te parler, oui, *Foi*, es-tu la soeur de la conscience ? Par où commencer ?, puisque tu tiens tant, toi aussi petite vaniteuse, à te faire tirer le portrait... Sentiment résiduel de la somme des sentiments éclairés par la raison, maintenu jusqu'à la démence dans la durée — par la passion ; et la durée recouvre alors l'étendue du sentiment, la durée s'égare hors de son champ, c'est un sac, un manteau, c'est de l'espace, c'est de quoi masquer l'étendue. Et qu'est-elle, cette étendue ? puisqu'on en parle tout le temps, alors soyons précis ! Tenons-nous en à de la bonne vieille bouillie bien tangible ! Qu'est-elle cette étendue ? C'est la surface où s'abîme le regard à remplir de Dieu absent. Alors ? On n'est pas bien avancé avec ça ?)

Mais c'est à la surface de mon cerveau à moi que se forme une bulle inattendue. Un arc vient obscurcir l'observation d'un arc, un tableau fait écran à un autre tableau. À cette différence près que je ne suis pas devant le tableau qui fait écran — c'est une coquille Saint-Jacques et une paille avec laquelle les enfants font des bulles de savon ; dans la savante composition d'objets destinés à renvoyer chaque activité humaine au dérisoire de sa finalité, *homo bulla*, ce jouet vient compléter une vanité de Jan Jansz Treck vue quelques salles plus loin dans la National Gallery — et je ne suis pas non plus, pas encore, devant la coquille du tableau que cette vanité obstrue. Mais nous nous avançons vers elle, la bulle s'y élève, voici notre guide vers la prochaine salle, elle va s'y calcifier, dans la huitième, dans la huitième salle du musée. Il semble que nous soyons bien à Brera, que d'une certaine manière nous ayons fait ce que nous avions à faire ; vous en gardant la toujours exacte identique absolument distance avec ma parole, moi avec une certaine docilité dont personne n'aura eu à se plaindre. Il semble que vous puissiez me rejoindre. En suivant la bulle, oui, exactement. En la suivant.

8) Étoiles fixes

*Ogne dolcezza, ogne pensiero umile
nasce nel core a chi parlar la sente*

« C'est un peu abrupt, mais laisse tomber ça, essaie de répondre quand même...

— Je sais pas, comme ça oui, c'est abrupt. C'est limite, comment tu veux... Comment tu veux

— Je sais, mais vas-y : c'est quoi les premiers

mots qui te viennent à l'esprit ?

— T'es marrant toi... Comme ça... Je dirais, c'est pas seulement ça, mais, je dirai le témoignage. Voilà... Ce serait quelque chose comme ça...

— Le témoignage ?

— Oui... Le témoignage... Je définirais ça comme, comme l'aptitude morale à la distinction. Je ne sais pas si c'est très clair...

— D'accord, plus proche des définitions morales de la conscience que des, que des assemblages symboliques, c'est ça ?

— Oui... Mais c'est quand même la conscience comme langage, tu vois, alors les assemblages symboliques... Tu comprends... Ils ne sont pas très loin.

— Comme langage, ou comme discours ? Parce que tu as dit : comme langage. Oui, comme langage, alors... Parce que, parce que le témoignage... Quand même, bin c'est

— Oui. c'est difficile à dire, parce que d'un côté, c'est l'articulation qui est mise en avant... Comme une sorte de lutte fonctionnelle contre la perception désordonnée...

— D'accord. Déjà... C'est pas la perception, alors

— Déjà, oui. Alors après, c'est quand même de la conscience que tu me parles... J'ai bien compris... Alors il faut bien revenir autour du sujet quand même, il faut bien retrouver une forme singulière, unique... Sinon...

— Oui oui, c'est pas la conscience collective !

— T'es con, t'es vraiment con des fois, et tu me prends pour un con en plus, tu me

— Mais non, arrête, je déconne. Je déconne, quoi ! Arrête !

— Bon. Je sais plus où j'en étais...

— Tu revenais

— Oui, je revenais au sujet ; c'est ça.

— C'est ça.

— O.K. Alors le témoignage, ça me paraît... Ça me paraît une définition intéressante...

— Tu n'envisages pas de conscience muette ?

— C'est marrant, tu me dis ça... J'y pensais au moment où... Tu me

— Et l'angoisse ? Comme conscience muette

— Hmm...

— Oui ?

— Mais pourquoi, pourquoi tu me demandes ça là, d'ailleurs ? Maintenant : pourquoi tu me demandes ça maintenant, devant ce tableau ? C'est bizarre, non ? Tu ne trouves pas ça bizarre, tu n'as pas une idée derrière la tête, là ?

— Bin si, évidemment. Évidemment que j'ai un truc derrière la tête, qu'est-ce que tu crois ? ça fait des générations d'amateurs de peinture qui se cas-

sent la tête sur ce tableau, qui n'y comprennent que dalle, des tas de type formidables qui sont muets où presque devant cet oeuf d'autruche, cette espèce de coquille Saint-Jacques renversée, cette assemblée monumentale terrible...

— Oui oui, c'est une merveille, une merveille

— Oui, c'est une merveille mais c'est aussi une merveille d'étrangeté. Pas seulement lui d'ailleurs, ils sont plutôt tous comme ça, mais à force d'en bouffer, on finit par ne même plus s'en rendre compte, on ne le voit même plus, tout ce que ça peut avoir de... Ces grandes figures hors de proportion... Les trucs qui flotent dans une mandorle flanquée dans un ciel vide, immense, tout bleu, mais bleu de bleu... Ou des silhouettes complètement décollées du monde... Des personnages figés dans des espaces complètement... Impossibles... Regarde-moi ça, rien que l'architecture du Raphaël à côté, là... Ces espèces de temples géométriques à la Perugin... Et... Regarde juste là, le bout de colonne et la trouée, là, derrière ; juste derrière nous. Tu vois, ça ? sur le Bramante, à gauche ? Oui, derrière le Christ, tu vois ça ? Non mais, tu... Tu, l'espèce de colosse, le Christ taillé par l'ombre, zac, tu vois... Tout ça est insensé... Et toi et moi, on finit par trouver ça normal, comme un nuage ou un caillou... Comme des pieds vraiment posés sur le sol...

— C'est vrai... Je vois ce que tu veux dire, oui, je vois très bien, c'est vrai. Moi aussi, je finis par trouver ça tout à fait normal... Que des tissus tombent comme des gouttières de pierre ou des cathédrales arithmétiques... Que Saint-Pierre martyr ait le crâne fendu...

— Et même, même que l'ombre de ce corps soit ce truc-là, cette chose floue, tu vois, sans raccord — juste ça, tout simplement — il faut qu'on fasse un effort pour retrouver toute l'étrangeté de tout ça...

— O.K. Et ta conscience ? Qu'est-ce qu'elle vient foutre ici ? Non, mais... Pourquoi maintenant, là ? C'est vrai... Devant le Piero Della Francesca...

— Bien bien bien... Ma conscience... Oui... Regarde : c'est quoi la figure centrale du tableau ? À ton avis ?

— L'oeuf ? L'oeuf d'autruche ?

— Non, laisse tomber l'oeuf pour l'instant, laisse la coquille tout ça, joue pas au con ; c'est une *Sainte Conversation*, je te répète la question : c'est quoi le noeud du tableau ?

— La Vierge à l'Enfant ?

— Plus précisément...

— L'enfant ?

— Oui. L'enfant. Évidemment. Et bien regarde-les tous. Regardez-les bien, là, les saints, les un deux trois quatre cinq six les six saints, et la vierge, et les anges au fond, et le commanditaire... REGARDE.

— Je regarde.

— Regarde le regard, regarde ce qu'ils regardent...

— Bon... Rien de précis... Je vois pas.

— Et ?

— Tu as raison, c'est bizarre.

— Et s'il leur échappe, s'ils sont aussi inconscients de sa présence, à ton avis c'est pourquoi ? pourquoi ne le voient-ils pas ? Où sont-ils pour ne pas le voir ? Regardez-le bien. Il dort, étiré. Comme un chien nerveux, ou comme un chien mort. Mais c'est pas le sommeil de n'importe qui. C'est là que ça devient intéressant. C'est le sommeil de celui qui est *le vivant mort*

— Hein ?

— Si si, il est déjà en pieta, il flotte sur les genoux de sa mère, et c'est déjà une pieta ; c'est la figure intercessive, vivant/mort, le grand fusible des deux mondes, incarné et divin. Eh bien moi, mon hypothèse, c'est que nous assistons à la condensation de son rêve, voilà...

— À quoi ?

— Le monde comme rêve de Dieu. Plus je regarde ce tableau... Plus cet oeuf pendu flotte comme sa conscience endormie...

— Oui oui... M'enfin bon, tu sais, cet oeuf, là, c'est le symbole de la virginité de Marie... C'est aussi le symbole de sa fécondité... C'est même, c'est un emblème de la famille du commanditaire... Alors, bon...

— Pas de problème, il n'y a aucune contradiction, juste une ouverture inattendue ; c'est *tout ça*, d'accord, c'est tout ça, c'est la virginité et la fécondité et le commanditaire, mais c'est *tout ça* qui nous détourne de ce que c'est *de plus que ça* : c'est le fil conducteur qui nous mène au rêve de Dieu, c'est le *Tsim Tsoum*, c'est le monde qui ne demande qu'à éclore. Regarde bien ce tableau, et vide-le. Vide-le presque complètement. Tu peux le faire, parce qu'en vérité il n'y a rien autour de l'enfant, rien du tout, il flotte dans le vide, complètement. Il flotte dans le *Tohou Bohou*. Dans l'indéterminé. Tout autour de lui n'est que de la matière de rêve. Tu peux garder l'oeuf, si tu veux, tu peux le laisser flotter au dessus de lui, ça peut devenir le centre de percolation par lequel toute la buée de ce rêve de Dieu va se condenser. Et ça sera le monde. Ça sera son ministère, son projet dont tu peux voir l'achèvement terrible, la pieta déjà présente dans ce corps minuscule. Ça sera le monde, les figures vont prendre place, en suivant la courbure architectonique d'un foyer de fécondité, cette vasque là-haut... Si Vénus peut en sortir, alors tout le reste peut. Le reste du monde.

— Tu dis qu'il est mort, et maintenant tu me dis

qu'il rêve. Faudrait savoir.

— C'est le rêve de Dieu, la vie. C'est ça, exactement ça : la vie, c'est le rêve de Dieu.

— Je vais juste te poser une question. Une autre, une petite. Ça n'a sans doute pas grand-chose à voir. Mais je vais me garder tes histoires en tête de côté pour l'instant, l'oeuf du monde et le rêve de Dieu, tout ça. J'aurais juste une autre question : c'est quoi, le corail qu'il a autour du cou ?

— Ça va t'amuser. Tu sais quoi ? Le corail rouge — on dit le corail rubrique, oui rubrique, c'est marrant non ? — et bien tu le croiras si tu veux, mais c'est un *gorgonidé*. C'est sa famille. Les *gorgonidés*. Tu vois ça ? c'est le sang de Méduse. C'est un arbre de sang, qui prend ses racines dans le paganisme le plus violent et qui pousse dans la poitrine du Christ. Quand Méduse a été décapitée

— par Thésée

— oui, par Thésée. Eh bien le sang séché qui coulait de sa tête en se fixant sur les rochers voilà ce que c'est, le corail. Il y a des variantes... Dans l'une d'elles, ce sont les algues pétrifiées au contact du sang qui ont donné le corail... Mais en gros, c'est kif-kif.

— Belle histoire.

— De rien.

On doit encore traverser la salle des maîtres aux monogrammes. Elle n'est pas très grande, mais on lui suppose une profondeur infinie. Je ne parle pas d'une profondeur symbolique, d'une image, mais bien des travaux en cours. Ce n'est pas une simple façon de parler. C'est juste... Pas assez d'argent, pas assez d'ouvriers, trop de spectateurs à faire trembler le sol et les fondations. En attendant, on doit se satisfaire de ce carré de dix mètres sur dix, de ces dix fois dix carrés noirs et blancs, et avancer. Sur chaque dalle l'usure n'a fait qu'émousser à peine les incises de marbre. On peut, en avançant, chantonner en rythme les monogrammes parfaitement lisibles qui frappent chaque carreau comme le poinçon d'une boîte à bijoux. Maître au monogramme B.L., maître au monogramme P.D.D., maître au monogramme T.M., maître au monogramme B.E., maître au monogramme G.B., maître au monogramme P.C.V, maître au monogramme A.D.M. et

9) Empyrée

*dico ne lo inferno: «O malnati,
io vidi la speranza de beati»*

Il fait très froid ici, glacé, même ; terrible, peut-être pire que dehors. Les gardiens frappent du plat des gants ou des moufles leur manteau matelassé ; les claquements, leur écho limpide, rythment la marche des visiteurs ; nous sommes tous abouchés à des fumées blanches. Nous dandinons devant Schongauer, devant Grünewald, comme des singes. Je monte : de la mezzanine, on peut surplomber le retable désarticulé. Il y a quelque chose du Museum d'histoire naturelle là-dedans, quelque chose des grands dinosaures dépliés. Sur cette estrade — c'était probablement le buffet d'orgue — je cherche à me réchauffer mais mes gestes sont stupides, je ne sais pas comment faire et je suis inefficace. Je me plante un instant devant l'assemblée des saints de bois qu'on a essaimée ici. Et je suis assailli. C'est idiot, mais je suis comme tenu en joue par un bout de tilleul, sculpté au XV^{ème} siècle par Hoffman ou un de ses collaborateurs, un de ses élèves, je suis happé.

Ce que c'est que d'être happé non par une zone du regard mais par une zone de déportation du regard : la boucle obsédante d'un froissement de tissu dont l'insistance à être impossible, à s'opposer à toute règle physique — vent, mouvement, poids de la toile — invite à quitter le regard *comme mouvement* et propose une forme, comment dire ?, une organisation ancrée, solide, du dialogue...Entre le bois et le tissu, entre le pli et le pan, une zone convulsive dont le but inavouable est de faire glisser hors de leurs axes les stigmates dardant qui appellent l'oeil et le regard ; grande parallaxe du trou et du point, du grec au latin : « C'est l'homme de douleur ! C'est l'homme de douleur ! » Une ribambelle de gosses descend en courant et en brailant la pente poussiéreuse pour rejoindre la procession. Du latin au grec, c'est-à-dire, excusez-moi du peu, du *stigmata* au *stigma*, voilà, c'est dit, de cet endroit qui perce la peau de *l'homme de douleur* pour en faire jaillir notre propre regard jusqu' à cette zone de glissement, ce tourbillon cosmique, ce pavillon grimaçant qui n'est pas du tissu, qui n'est pas du bois, qui n'est pas un manteau ; du latin au grec c'est-à-dire du clou arraché à la peau du Christ, de la bordure de

chair rendue floue par l'ourlet de sang à la zone de netteté où se fixe le regard ; ce que c'est que d'être happé par un calembour visuel de cette ampleur et de ne pas savoir où arrêter l'enlèvement dans le sens, dans les débordements du sens, comment freiner cette plongée vertigineuse dans les boucles de tilleul sculpté de Hoffman dans le petit musée d'Unterlinden ? Ne croyez pas que je cherche à dénouer l'énigme, n'imaginez pas non plus que je veuille la fuir, ce n'est rien de tout ça, je m'en fous bien d'avoir raison ou tort devant l'Éternité. Je veux l'énigme pour y prendre un bain tous les jours, et je la veux indénouable et impossible à quitter. Si j'avais voulu des solutions, j'aurais fait médecine... Ou j'aurais assemblé des briques de n'importe quelle nature... J'aurais empilé des métaphores chez les profs, je ne me serais pas perdu dans les musées... Chercher à déjouer dans l'image un piège, un attrape-nigaud, voilà qui est, pour le coup, d'une tout autre dégringolade dans la nigaude-rie.

Il semble tout de même que quelque chose se soit pris dans un noeud du tissu, là où un accroc irréparable le troue ; c'est un filet d'air par lequel s'engouffrent invisiblement des chapelets de paroles et d'images que plus rien ne pourra arrêter : le ruban de tissu n'avait été jusque-là qu'une forme supplémentaire donnée à l'inquiétude pour satisfaire le regard, c'était un obscurcissement du ciel, observé par les augures. Les temples tordus ou maudits naissaient de ces interprétations foireuses, mais, après tout, elles ont toujours fait partie du paysage. Une étoile oubliée, c'était un pilier manquant, mais c'était également un puits comblé. Ce qui s'insinue désormais par l'accroc dans le tourbillon de bois est un peu plus inquiétant...Le bavardage psychologisant pourrait bien avoir raison de tout ça, ce ne serait pas la première fois qu'une petite bonne intention est plus meurtrière que des décennies de mauvaises ; dans la fécondation réciproque de l'inconscient et de la conscience le premier a tendance à refuser toute étendue à l'autre, peu importe qu'il soit le sujet prédicatif faisant contour avec la conscience ou le sujet substantif la traînant dans un retable portatif pour s'y mirer. Quelques écailles de peinture tombées du morceau de tilleul forment au sol les inutiles paragraphes d'une biographie de Hoffman. Ça va rudement nous aider, ça, hein ! Combien vous pariez sur l'efficacité de ce marc de café pour lire abcisses et ordonnées dans les courbes de bois ? La journée commence à être un peu longue ; quand on fait demi-tour pour fuir une saloperie de psychologue ou un moulin à prière historique, on tombe sur des boutiquiers : on trouvera toujours, près de la sortie du musée, un endroit où acheter des lunettes grecques pour regarder des statues grecques

et des lunettes romaines pour regarder des mosaïques romaines et des lunettes de tilleul pour regarder la sculpture rhénane.

Pause, moi en pendule courant coupé, vaguement debout les yeux fermés mais les néons dedans encore un moment et juste les petits bruits du musée, les frottement des manteaux.

Je ne m'attends plus à grand-chose. Simplement épuisé. Ça vous vide une ballade pareille, j'aimerais assez m'arracher les yeux juste pour qu'un instant, une heure ou deux, les phosphènes cessent de m'agacer la rétine, parce que ça ne suffit pas de fermer les paupières... je ne veux plus rien voir, c'est le moment où il faut se ramasser dans le noir complet.

Un sifflement vif m'arrache à ce court répit. La flèche vient de passer juste au-dessus de mon épaule gauche ; elle a touché, dans un bruit de bois creux, le rapace. Sans un sifflement de gorge, la conscience vient de tomber au sol. Elle n'y forme rapidement plus qu'une flaque rosâtre. Un tout petit matelas de plumes et plus rien. C'est tout.

Il aura fallu tout ça : c'est comme le périple du retour du goût... Voyez-vous ce qu'est le périple du retour du goût ? C'est une sale impression qui pendant un instant fait se superposer la plus grande ignorance et le chemin du retour de la connaissance. Je vais être plus précis, je vais vous raconter ça, je suis sûr que vous connaissez déjà... Vous êtes debout à côté d'un autre spectateur, devant un objet, un tableau, une sculpture, peu importe, disons juste : un objet. Le tour du monde, qui a consisté pour vous à pister une vie entière toutes les variations dont cet objet est un tardif écho bâtard, le chemin immense parcouru pour apprendre la distinction entre des formes si voisines de cet objet qu'il n'existe aucun mot pour décrire cette distinction, l'apprentissage de l'insatisfaction, de la déception, de la honte de se tromper si souvent devant les qualités mensongères dont le temps qui passe affuble de médiocres productions humaines, ce voyage vous conduit à sa réprobation. Cet objet, vous le méprisez. Et les mots pour le dire, vous les entendez dans la bouche de votre voisin. Cette réprobation est également l'endroit où le conduit sa complète ignorance. Vus de quelques mètres, vous êtes frères. L'un s'est épuisé pour apprendre à aimer et n'y parvient que de plus en plus difficilement, l'autre a observé qu'il était possible, sans aucun effort, de commencer sa vie et de la finir dans la haine, dans le dégoût.

Et bien d'une certaine manière, nous avons fait une sorte de boucle, au bout de laquelle nous retrouvons intacte la silhouette dont nous nous étions dégagés. Vous comprenez que je viens de m'habiller de vous, que j'épouse vos contours. Libre à vous d'en déduire ce que vous voulez sur ma nature, et sur la

vôtre. Toujours est-il que nous avons parcouru neuf cercles, neuf états, neuf émanations, que nous avons tenté le mieux possible de tenir une sorte de carnet de bord de cette traversée, tout cet incroyable déplacement de moyens, de techniques, de formulations qui me coûtait si cher — parce qu'il ne faut pas se leurrer, vous ne croyez tout de même pas que j'aime ça ? Que j'aime saloper ma belle papatte stylistique en la roulant dans des farines à gros grains ? Les exhausteurs de goût cybernétiques ou phénoménologiques, vous croyez que c'est bon pour mon moral ? — tout ça pour aboutir à ce secret de monochinelle, à cette sentence lumineuse monolithe abracadabra stupide irréductible simple et belle comme l'éternité : si la conscience apparaît, c'est qu'elle est déjà là. C'était bien la peine. Alors, c'est dans le plus grand désarmement, finalement, que nous arrivons enfin devant le tableau du Musée de l'oeuvre de Notre-Dame de Strasbourg..

C'est l'amorce visuelle par laquelle déjà, s'ouvre le théâtre des ambiguïtés duquel nous avons commencé sans nous en rendre compte à composer quelques parties saillantes, quelques colonnes dans le jardin clos ; nous le connaissons, ce jardin, nous le reconnaissons du premier coup d'oeil, le ventre de Marie, la cathédrale qui est à la fois le siège de sa gloire, le piège de sa conscience, la limite et l'étendue de sa puissance. Nous avons franchi pour ça le rebord de pierre, nous étions en terrain familier. Mais Konrad Witz a semé des herbes folles, des vignes mensongères. C'est le procès de notre regard qui est fait, lorsque nous cédon devant l'attrait de la retrouvaille et que nous prenons la silhouette d'une vessie pour la plénitude d'une lanterne. Nous avons bien cru être dans le *hortus conclusus*, nous nous apprêtons à y cueillir quelques pétales de sang, à faire l'inventaire des attributs et des figures familières ; cette certitude d'assister une fois de plus à l'annonce faite à Marie est-elle vraiment dûe à l'illusionnisme des figures peintes dont nous ne voyons que les contours ? un long moment mécanique, les visages défilent les uns après les autres comme à la foire derrière la plaque trouée dans le simple dessin de la répétition des figures, des prières, des peintures, des situations de dévotion ; c'est l'abominable *banque de visages* de Michel Vachey, dans sa version rhétorique paresseuse, c'est la tentation terrible qui nous guette de remplacer les jours par l'idée qu'on s'en fait. D'une certaine manière c'est trop tard, impossible de faire semblant, de se désengager de la pierre peinte, de n'avoir pas vu à gauche un ange de l'annonciation là où s'agenouillait en fait Madeleine, impossible de n'avoir pas cru que, puisqu'elle lisait, alors la jeune

femme de droite — Catherine d'Alexandrie, en vérité — recevait bien la parole fécondante, qu'elle était Marie, que tout ça au fond — l'église, l'étude, le vis-à-vis, et même les couleurs, les tissus, les dorures — était un salon préparé où nous n'avions plus qu'à prendre les patins. Mais puisque nous en sommes là, on peut essayer de donner un peu de sens à cette méprise...

Il faudrait trouver entre Marie et Catherine, entre Gabriel et Madeleine un axe de substitution, un point de maillage par lequel ils fassent, d'une certaine manière, du sens *ensemble* : Gabriel l'intermédiaire, l'invisible, Gabriel qui n'est qu'à nous, spectateurs de la peinture... S'il y a en a un, de point de maillage, un lien infiniment cousu et recousu qui fasse l'axe de tous les regards dans la peinture, on peut dire que cette propriété-là est la sienne, non ? : cet axe-même, une fois connu de nous, une fois reconnu pour être notre guide, la figure de l'ange peut bien se dissoudre autour de lui. Plus il est peint, plus il est en voie de disparition. Il n'est que le corps transitoire d'une voix qui le dépasse, il est *une vibration* ; il se substitue *idéalement* à son Architecte, mais il est également la question de toute peinture, la présence qui nous est donnée à voir — et qui échappe à l'organisation éternelle que l'on suppose au sens sacré. Celui qui ouvre le tableau à l'inlassable recommencement du regard. Madeleine est idéalement la figure aspirante, celle dans laquelle viennent coïncider les contours d'un nombre sans cesse recommencé de femmes, c'est-à-dire toutes les manifestations possibles de la femme, telles qu'elles traversent le ministère du Christ. Madeleine, au même titre que Gabriel, aspire le regard du spectateur pour le renvoyer à sa propre présence devant l'image et, puisqu'au bout du compte il doit finir par s'agir de ça, *dans* l'image de la Passion. Pour qu'il vienne à son tour s'insérer dans l'imitation, pour qu'il devienne à son tour quelques mots de cette histoire, quelques images dans sa chair. Peu à peu, d'autres superpositions, d'autres supercheres viendront prendre le relai et témoigner à charge contre nos mauvaises habitudes de spectateurs étourdis ou empressés ; à mesure que nous prenons de nouvelles précautions pour établir une juste distance avec le tableau, la peinture se plisse d'un tour mauvais, les pans de velours cassés bouillonnent et se développent de façon inquiétante. Un duel dont l'issue est franchement incertaine vient de commencer entre les grands pans de peinture dont Witz use pour sabrer toute profondeur, et les trésors d'illusionisme qu'il développe pour faire éclore les tissus comme des buissons foisonnant. Ce brusque retour de la peinture à l'avant-plan, c'est un avertissement, nous devrions le prendre au sérieux : cette tentative de trouver un sens

rhétorique à chaque pas que nous faisons en direction de l'image, n'est-elle pas le moyen le plus sûr de nous faire perdre de vue que toute cette confusion vise sans doute le mouvement-même par lequel elle a été rendue possible, bien plus que les objets qui en sont les instruments ?

Que Catherine soit toute entière absorbée par sa lecture comme Marie est censée l'être si on en croit Luc, n'est-ce pas exactement la mise en lumière du *moyen* — de la grossièreté du moyen qui a entraîné notre précipitation — et non une quelconque invitation à jouer aux charades ? N'est-ce pas une invitation à fuir comme la peste le premier mouvement, celui qui voudrait me voir plonger dans Voragine pour lui arracher fiévreusement une colombe nourricière qui ait trois plumes à partager avec le cul du Saint Esprit, une roue dentée qui, un peu retapée, ferait une très correcte roue de la destinée, une virginité et quelques conversions ?

Un point focal nous ramène tout de même à une forme de relation entre les figures peintes : c'est le baume, l'onction, le réticule pointant la jonction du divin et du monde terrestre, l'endroit par lequel la foi s'établit en horizon possible pour la chair ; et c'est Madeleine qui réapparaît, reprenant sa place dans son manteau de plis comme un métal à mémoire de forme ; et c'est Gabriel qui se dissipe en gouttelettes de buée. Ce point-là vaut moins pour son poids rhétorique que pour son caractère expressément visuel : c'est bien par lui que notre regard est conduit, pour y séparer plans, zones de lumière et d'ombre, bas et haut, visible et caché, c'est bien cette puissance du regard qui est convoquée par ce point. Plus certainement et plus puissamment que tout autre chose, le tableau de Konrad Witz du musée de l'oeuvre de Notre-Dame de Strasbourg est une invitation à rafraîchir radicalement notre regard. C'est le tableau par lequel celui qui a trop vu et que cette immense vision a fini par leurrer peut redevenir voyant. C'est par lui que nous aurions dû commencer notre déshabillage, mais ce sont tous les autres tableaux du monde qui ont rendu notre déshabillage nécessaire.

Nous faisons deux petits pas en arrière et nous découvrons que nous avons avancé un peu trop rapidement. Nous n'avions pas vu la marche ; d'ailleurs l'inconséquence qui fait l'histoire de l'art ne la représente jamais cette marche, elle est absente de tous les livres. C'est elle qui nous conduit vers la représentation, c'est ce que nous pourrions appeler une *charmante attention*, une bonne manière. Nous sommes tous les deux dans l'église — nous y sommes, disons, *invités* — nous sommes conviés à franchir du regard l'espace par un très léger décrochement, affleurant le bord du cadre, juste ce qu'il fallait d'une marche de

pierre pour nous pétrifier, nous ; ici commence l'espace où sont interrogées toutes les conventions. Il va s'agir pour le chrétien habitué aux images de regarder l'objet de sa foi, de le regarder vraiment ; il va s'agir de rompre la parallaxe qui fait de l'angle mort de la foi l'horizon du regard. Il va s'agir de déciller. Un croyant surgit derrière mon épaule, s'agenouille trop vite, et disparaît. Sa voix, au lieu de s'élever à Dieu, tombe au sol dans un bruit de poisson mort et jeté dans un seau. Une douce et blanche et vaporeuse tragédie sans limite possible diffuse de cette parole de peintre qui nous avertit que plus personne ne voit les images. Que les images ne sont plus commencées, mais inlassablement recommencées. Qu'elles n'ont plus de temporalité propre quand elles n'ont que celle de la répétition. Leur matière elle-même court un grand danger : la pétrification des tissus est lourde de menaces, et le devenir-objet — au sens le plus instrumental des transactions — de toute représentation est ciselé dans la matière-même de ces robes ambiguës ; il trouve sa fin historique dans l'échoppe qui, à l'arrière plan, revend tous les jours un balbutiement de la scène peinte devant nous : Konrad Witz est un observateur saisissant et rieur du jeu ou l'entraîne chaque jour le négoce des oeuvres d'art.

Retour un instant sur le baume. Sur la colonne derrière le baume, sur ce que cache la colonne derrière le baume.

Ce qui nous a ramené à la surface du tableau, c'est lui, c'est l'attribut, la chose qu'on croit vidée de toute peinture même quand elles sert encore à voir : cet attribut est peut-être l'axe de tous les regards mais il est également l'opérateur par lequel se superposent des réalités distinctes : la réalité accidentelle d'une coupure qui assemble et disjoint les deux volets (le tableau du Musée de l'Oeuvre de Notre-Dame de Strasbourg est un reliquat de retable rabouté), et la qualité herméneutique d'une colonne qui assemble et disjoint les deux figures. Ces deux traits décochés du sol vers Dieu font dialoguer l'éternité avec l'éternité. Car le musée est l'endroit duquel je vois, et dans lequel je vois. Il est, lui-aussi, à tenir dans la vastité du regard.

Il y a un albedo rouge qui vient teinter le visage de Catherine, un croissant qui en brûle légèrement le contour ; je cherche la source de cette lumière : je crois d'abord la trouver dans l'antependium qui apparaît dans l'aile couverte de l'église. C'est la seule zone de peinture d'une clarté et d'une couleur assez puissantes dans les environs. Mais cet albedo est un guide, pétale de sang séché du Christ, paupières closes brûlées par le soleil du regard de Dieu. Il nous rappelle à l'ordre ; vous savez maintenant vous méfier de ce que vous croyez voir, vous l'avez appris. Il ne

nous guide pas vers sa source — bien qu'elle soit implicitement à compter parmi les figures les plus certainement destinées à nous troubler -mais vers sa conclusion. Il ne s'agit pas d'une conclusion logique. Il ne s'agit pas non plus d'une conclusion spirituelle, cosmique, ou d'un illusionnisme de plus, même si rien de tout ça n'est complètement à écarter. Il s'agit d'une conclusion visuelle. Une couleur à une autre couleur. La marche qu'il nous a fallu descendre pour pénétrer du regard ce tableau, il va falloir la gravir maintenant dans l'autre sens pour trouver une dévotion nouvelle, peut-être tournée vers la peinture. Voir si se dévouer à la peinture n'est pas, par hasard, la piste d'une grande réconciliation...

Prendre une image pour une autre image, inlassablement, sans souci de refaire avec elle le chemin, c'est prendre le risque d'oublier celui qui, pour les chrétiens, a rendu la peinture de toutes les images nécessaires. Il est tortueux et frétilant comme une roussette le filet de chair tendu entre Dieu et sa créature, et il ne se faufile pas facilement à travers les images. Cette discussion théologique-là a occupé les chrétiens pendant pas mal de siècles. Nous l'approchons : la question, et celui qui est la cause de la question. Il se cache ; Il se cache derrière ce qui se donne pour être *Lui* caché. Une colonne. Il se cache derrière les symboles qui poussent sur la langue de coton. Il se cache derrière sa propre image, non pas pour nous échapper, mais pour pulvériser la lourde épaisseur historique du symbole : nous sommes aveuglés d'avoir inlassablement vu son visage derrière la représentation de son visage. Il n'est pas si loin le moment où un chrétien se vouera à une colonne. L'antependium commence à se plisser, il s'agite comme le linge du Christ, il s'agite philologiquement en quelque sorte du lange au perizonium ; l'autel du sacrifice rouge se gonfle de toute la passion, de toute la nouvelle alliance, le langage enfantin se pique, se tache de corolle rouge comme un buvard tombé dans une cuve.

Nous voyons ce que nous voyons caché, la substance décollée, les lignes de flottaison, le dessin. C'est le dessin de l'Annonciation apparue un instant comme un spectre qui nous a révélé à notre propre superstition, à la superstition devant les signes. Car il n'y a pas qu'une annonce fantôme qui a bien failli nous faire rater Madeleine, en laquelle nous avons travesti Catherine, il y a aussi un petit tableau d'autel qui est peint en creux, comment dire ?, qui est peint si souvent qu'une amorce derrière une colonne suffit à le signifier.

Nous avons pris les fantômes d'autres tableaux pour tous les tableaux possibles. Nous ne voyons pas. Nous voyons. Derrière la colonne, ce que nous ne voyons pas, nous le savons. Le dispositif est recon-

naissable en un clin d'oeil, c'est l'archéologie des tableaux ; il n'a même plus besoin d'auteur pour exister, *il se peint tout seul*. Mais peut-on encore faire confiance à cette archéologie ? Ce que nous voyons derrière cette colonne c'est le dispositif inlassablement recommencé de la Passion. Comment la Passion est-elle devenue un dispositif ? c'est difficile à dire... Il ne s'agit même pas d'une trahison ruminée, ce n'est même pas la peine de traquer les faux dévots, les faussaires... Il y a qu'il faut des images et que ça ne pousse pas, les images. Il faut bien des peintres pour les peindre. Il suffit d'un tout petit peu d'inattention pour l'oublier. Et pour croire que les images ne sont que des mots à regarder.

Dans l'ombre de la colonnade nous serions bien incapables d'attribuer cette crucifixion à qui que ce soit, italien, allemand, flamand, français, mais nous croyons savoir qu'il suffit d'y avoir reconnu par bribes des figures peintes de Madeleine à gauche et du Christ caché et du jeune Saint-Jean pour que nous soit redonné le mystère. Hors de toute peinture, en quelque sorte. Et c'est le mystère qui ici est caché par la colonne, dont on se demande ce qu'elle peut bien soutenir, dont le monde s'est ébranlé au-dessus et au-dessous, hors de tout tableau, dans toutes les représentations, avec pour socle le dallage usé de la pinacothèque, et pour ciel les voûtes d'une chapelle. Nous sommes à la conquête de ce qui s'est perdu alors qu'il est partout autour de nous : plus que l'antependium, c'est le monde qui rougit du sang du sacrifice (du reflet lumineux du sang du sacrifice), le visage de Catherine.

La scène est aussi belle qu'elle est pompée à fond par les milliers d'autres tableaux, par toute représentation : que faut-il regarder du tableau pour qu'il ne soit pas un objet de plus dans l'échoppe du fonds ?, dans la petite échoppe peinte dans cette trouée de lumière qui nous aspire derrière le baume de Madeleine. Là, le tableau se fait aveugle et zone d'irreprésentabilité.

Sur une place marchande, la perspective va s'ouvrir et s'étouffer de son trop d'air et de son trop de lumière.

Le minuscule miroir d'eau par lequel s'enfuit la virgule rouge — comme s'il fallait absolument que le signe par lequel nous sommes entrés trouve un point de sortie — centre absolu du tableau où se rencontrent Dieu et Konrad Witz pour échapper à toute représentation et échangent quelques vues sur l'avenir de leurs images respectives. Tout ce qui se négocie, se décompte, se découpe et s'ordonne est sans péché puisque sans substance. Mais Konrad Witz s'arrache à toute comptabilité : il ne suffit pas qu'un manteau soit vert pour qu'il soit vert.

Dis-le : « ce manteau vert ! » et un souffle de vent l'arrache à la bureaucratie. Les pigments brouillés par le cousin de Konrad deviennent une pâte infecte.

La couture verticale au centre du tableau se creuse et attire lentement toute la surface peinte, la nappe entraîne les verres, les assiettes, la nourriture, les déchets et les convives, c'est la fin du banquet.