

Recueillis par
Alain Vircondelet

Mémoires de Balthus



LE ROCHER POCHE

Mémoires de Balthus

Du même auteur sur Balthus

Auprès de Balthus, Éditions du huitième jour, 2010.

Les Chats de Balthus, Flammarion, 2000 (réédité en 2013).

Ces pages ne sont pas disponibles à la pré-visualisation.

de sève et de puissance vitale, de cette beauté de Dieu dont le mot seul faisait frémir Breton, Mondrian et Miró, traîtres aux yeux de Balthus qui, en rejoignant ses chers Italiens, et surtout Piero della Francesca Mantegna, Giotto et la puissance tellurique des lieux inspirés qu'il habita (Chassy, Montecalvello, Rossinière, Villa Médicis), rejoignit « le cœur battant du monde » comme aurait dit Albert Camus qui, quelques mois avant sa mort, lui envoya une carte postale et un livre dédié, *La Chute*, ainsi libellé : « À toi qui as fait des printemps, je t'envoie mon hiver. »

Le paysage était donc vécu par Balthus comme une question de fidélité au monde, à la naissance, aux hommes, à Dieu, à la vie. Il les peignit toujours avec une force intense, établissant ou rétablissant des liens invisibles entre tous les paysages du monde, et particulièrement ceux de l'Extrême-Orient, qui l'attachaient tant, depuis sa jeunesse et à propos desquels Rilke était si impressionné de son savoir.

Les paysages de Chassy comptent parmi les plus forts de la peinture française, grande lignée classique qui savait allier, à l'équilibre naturel des formes, la structure des acquis de la modernité. Balthus racontait que peindre le paysage, c'était peindre encore le sens de l'existence et aussi les formes enfantines des jeunes filles, et ce troublant passage de l'enfance à l'adolescence qui recelait en lui-même tous les secrets justement du monde. Peindre les jeunes filles, ce n'était pas faire œuvre d'érotomane, mais tout le contraire, c'était faire œuvre de prière, car peindre Frédérique, Colette, Michelina et tous ces corps à peine formés, exhibés dans leur nonchalance qu'aucune trivialité ne venait altérer, c'était peindre encore des anges, des êtres éblouis de lumière.

C'est ainsi que tout s'est passé, l'aveu de ces mémoires, ces rencontres échelonnées sur près de deux années, quand nous

nous retrouvions, tandis que je venais de l'autre côté de la France, d'autres montagnes, les Pyrénées, et que je le rejoignais dans une allégresse insigne, au pied des Alpes. Son aristocratique éloignement d'un siècle qui n'aura aimé finalement que le bruit et la fureur, les snobismes et la transgression, a fait croire que la traversée de son époque avait été méprisante et hautaine. C'était tout au contraire une forme de dandysme qui l'empêchait de se commettre non par dédain mais par compassion envers ce qui avait été délaissé et qui était à ses yeux unique au monde, l'enfance, la nature, la beauté des Anciens, la tradition.

C'est ainsi que j'ai connu Balthus, à coup sûr une des plus belles rencontres de ma vie. Une des plus fortes aussi. Le voir peindre son dernier tableau ne fut pas anodin, mais une immense leçon de vie et d'humilité.

Ces *Mémoires* furent traduits dans le monde entier et leurs traductions continuent¹. C'est dire l'intérêt que suscite Balthus dominant ainsi le chaos de l'art contemporain, de ses excès et de ses scandales. Lui n'avait pas entrepris la déconstruction de son siècle, il l'avait au contraire accompagné de sa peinture, glorifié d'une certaine manière ou plutôt en avait glorifié son essence, son intrinsèque substance.

À la sortie du livre, en 2001, quelques mois à peine après sa mort, il se trouva quelques critiques, peu nombreux toutefois, pour fustiger ses propos. C'est qu'ils n'avaient pas connu Balthus dans sa nudité extrême, celle de son âge, ni dans son humilité. Ce qu'ils avaient retenu de Balthus, sans trop s'y attarder, c'était son insolente morgue, celle qu'autrefois en effet il avait arborée, comme le héros de Huysmans, des *Esseintes*, s'en para dans *À Rebours*. Ce qu'ils aimaient, c'était son « art aristocratique de déplaire », comme disait Baudelaire, et ils en

étaient restés là. Ils avaient oublié, ceux-là, que Balthus avait passé ses nuits de jeunesse enfermé dans des chapelles toscanes, à copier, à la lueur de bougies, Piero della Francesca et les Primitifs italiens. Et qu'on ne revenait pas indemne de cette aventure-là. Ils avaient oublié que Balthus avait tracé son chemin de vie dans la peinture et que la peinture, comme une oblatifère offrande, l'avait conduit là où il en était, c'est-à-dire à ce moment précis de ces *Mémoires*. Ils avaient oublié aussi que ce qui s'était dit là, dans le secret du chalet de Rossinière, était au-delà de l'image qu'ils s'en étaient fait.

Balthus, dans la confiance de ces heures de grâce, avait dit sa vérité. Elle dérangeait à coup sûr, mais elle triomphait des idées reçues, des préjugés, des pensées uniques, elle faisait craquer les coutures des histoires officielles, parce que parvenu à ce grand âge, à l'orée de sa mort, Balthus n'avait plus rien à perdre ni à sauver sinon la seule gloire et le fier orgueil d'avoir servi toute sa vie la peinture.

Alain Vircondelet, février 2016

1. On pense particulièrement à l'édition américaine, préfacée par Joyce Carol Oates.

Ces pages ne sont pas disponibles à la pré-visualisation.

Chaque matin, je regarde l'état de la lumière. Je ne peins que dans la lumière naturelle, jamais de lumière électrique, seulement celle qui change avec les mouvements du ciel, ondoie, moire et organise le tableau.

Je commence toujours un tableau en priant : acte rituel qui me donne ainsi les moyens de traverser, de sortir de moi-même. Je suis convaincu que la peinture est une manière de prière, une voie d'accès à Dieu.

Il m'est arrivé quelquefois d'être en larmes devant cette difficulté du tableau, celle de ne pouvoir traverser justement, et j'entendais alors une voix divine, comme une grâce qui m'était donnée, qui me disait intérieurement : « Maintiens-toi, résiste », comme dans le livret de *La Flûte enchantée*. Chaque fois j'ai cru entendre cette parole qui fait marcher, continuer. Trace le chemin jusqu'à la fin de la vie.

En vieillissant, je me sens moins sûr de moi qu'autrefois. Souvent même, je me demande si je ne devrais pas abandonner la peinture, parce que je trouve que ce n'est pas si bien que ce que je faisais dans le temps. Mais je ne pourrais m'y résoudre.

Peindre est à la fois une nécessité intérieure et un métier. On ne répétera jamais assez que les errements de la peinture contemporaine viennent de cette absence de labeur, de ce silence obligé. La peinture est un long processus qui consiste à faire en sorte que chaque couleur, comparable à une note de musique, s'assemble aux autres couleurs, et produise ensemble le son juste. Les couleurs n'existent, oui, que par rapport aux autres. C'est comme de la musique, si vous donnez un ton, sol majeur ou sol mineur par exemple, tout se modifie. Dès qu'il y a une autre couleur, il se passe quelque chose. Je le répète, une couleur ne prend son rôle, son timbre pourrais-je dire, que lorsqu'il y en a une autre à côté d'elle.

J'ai acquis cette connaissance par le lent travail de l'atelier. Les couleurs, les nuances, je les trouve assez rapidement à présent. Et cela bien que ma vue ait considérablement baissé. Mais par quel miracle, par quelle grâce qui m'est donnée, vois-je bien quand je peins ? Souvent la comtesse fait le garçon d'atelier, elle opère des mélanges très subtils qui m'intéressent presque toujours, tirés pour la plupart des recettes de Delacroix, notre fidèle mentor. Et le tableau se déploie lentement, jour après jour, dans la paix de Rossinière.

Il m'arrive de rester longtemps avant de commencer à peindre, de méditer devant la toile, de m'en habiter. C'est une longue familiarité qui s'engage avec elle, quelquefois les changements sont imperceptibles, quelquefois encore la comtesse craint que je ne remette tout à plat, que je ne recommence le tableau. C'est un travail imprévisible qui finit

par être une connivence secrète, une rencontre mystérieuse.

C'est le tableau qui m'apprend à refuser la roue frénétique du temps. Lui ne court pas après elle. Ce que je cherche à atteindre, c'est son secret. L'immobilité.

Ces pages ne sont pas disponibles à la pré-visualisation.

Je tiens cette conception de la peinture, qui est celle de ma vie tout entière, du plus loin de mon enfance que je n'ai jamais au fond vraiment quittée. Rilke m'entretenait de la foi d'une façon indirecte, à travers la poésie, et c'est là sûrement que j'ai découvert combien le monde était spiritualisé, qu'il fallait le chercher et le trouver là, dans la pauvreté des choses et dans leur immense grandeur. Bonnard savait ces choses-là, dans le moindre bouquet de fleurs, dans la terre à peine recouverte de gelée blanche, dans les paysages d'hiver ou dans les balcons pleins de soleil qu'il savait si justement peindre. On a prétendu que mes jeunes filles dévêtues étaient érotiques. Je ne les ai jamais peintes avec cette intention qui les aurait rendues anecdotiques, bavardes. Or je voulais justement le contraire, les entourer d'une auréole de silence et de profondeur, créer comme un vertige autour d'elles. C'est pour cela que je les ai considérées comme des anges. Des êtres venus d'ailleurs, du ciel, d'un idéal, d'un lieu qui s'est soudain entrouvert et qui a traversé le temps, et en laisse la trace émerveillée, enchantée ou simplement d'icône. Une seule fois j'ai peint un tableau dans une manière de provocation. En 1934, quand la Galerie Pierre exposa mes tableaux, *Alice*, *La Rue*, *La Toilette de Cathy* et, derrière les rideaux, *La Leçon de guitare* jugée « trop osée » pour cette époque qui pourtant n'hésitait pas à provoquer entre les délires cubistes et surréalistes. J'étais alors très entier, très « ombrageux » comme disait Pierre Jean Jouve, « jamais content », ni de moi ni de mes toiles. C'est ainsi que je m'engloutissais alors dans le travail, ce qui reste une de mes

plus assidues occupations, perfectionniste et lent à mettre le dernier « point » à la toile si bien que Setsuko frémit à l'idée que je revoie un de mes anciens tableaux et qu'il me prenne l'idée d'en rectifier une ligne, de retoucher une couleur, ou pire encore de tout effacer...

À l'époque de *La Leçon de guitare*, je vivais rue de Furstenberg, peu préoccupé de confort et de mes soucis matériels, tout entier attaché à cette compréhension de la peinture, à son mystère. Peu après, je quittai mon atelier pour la cour de l'hôtel de Rohan, toujours à Saint-Germain-des-Prés, vaste atelier au délabrement grandiose mais qui avait su conserver de sa gloire passée, comme une majesté, une force presque épique, religieuse au sens antique du terme. Dans cet univers détruit et auquel je trouvais des forces obscures, seul m'intéressait le labeur de peindre. J'avais vingt-six ans.

Ce labeur, je l'ai appris très tôt. Dès l'enfance, Baladine, ma mère, aimait à dire que je m'employais à copier les peintres, Poussin surtout, avec scrupule et ténacité, que c'était là ce que je prétendais être la meilleure école pour moi. Dans une lettre qu'elle écrit à Rilke, elle raconte que Maurice Denis était très indulgent à mon égard et très attentionné : il ne lui manque, lui disait-il, que « du matériel et du savoir-faire ». Je me suis attelé très vite à cet apprentissage-là, à cette école de la copie, pour apprendre mieux. Cela m'a toujours paru indispensable, cette modestie devant les plus grands, atteindre un peu de leur savoir-faire, de leur générosité, et progresser ainsi.

Je n'ai jamais suivi les cours d'une quelconque école. À seize ans, je vis à Paris où mes parents m'envoient pour étudier la peinture, fréquenter des artistes qu'ils connaissent bien. Bonnard, Gide, Marquet qui nous suivent, mon frère Pierre et moi, dans nos découvertes. Dans ce début des années 20, Paris vit d'une intense activité artistique, créatrice et enthousiaste. Bonnard fut pour moi d'un très grand réconfort et d'une patiente vigilance, je lui dois de m'avoir introduit dans les milieux de l'art, le marchand de tableaux Drouet par exemple, pour lui montrer mon travail. J'ai peint, en 1925 je crois, une série sur le jardin du Luxembourg : des enfants le long des allées, et la présence déjà forte des arbres, solides et omniprésents. J'étais alors très soucieux de rendre les effets de matière, le poids des choses, leur pesanteur.

Tout jeune, j'ai accordé de l'importance à la couleur, à la

Ces pages ne sont pas disponibles à la pré-visualisation.

l'état de la lumière, je vais à l'atelier, conduit par mon fidèle Liu qui ne me quitte jamais ; il m'installe devant la toile inachevée, quelquefois j'y reste de longs moments en silence, fumant une cigarette, regardant la toile, méditant devant elle : temps de préparation, indispensable, pour entrer dans la peinture. La rejoindre.

Je vois bien que toute cette grâce et cette douceur me sont préparées par Setsuko, l'être qui m'est le plus cher au monde, qui veille sur moi, attentif à la moindre de mes défaillances ou de mes maladresses d'homme qui ne voit plus, qui ne marche plus très bien et a besoin de l'aide des siens pour monter dans sa chambre, ou bien encore pour mettre la cendre de sa cigarette dans le cendrier.

Je l'ai rencontrée en 1962 au Japon. Malraux m'y avait envoyé pour préparer une exposition d'art japonais ancien. Setsuko Ideta était une jeune étudiante qui habitait alors chez sa tante, à Osaka. Elle est issue d'une antique famille de samouraïs qui a su conserver les rites et la noblesse du Japon ancien. Je l'ai invitée à venir à la Villa Médicis dont j'étais le directeur depuis 1961. Tout de suite j'ai su qu'elle représentait beaucoup pour moi, nous nous sommes mariés en 1967. Nous ne nous quittons jamais, elle préserve mon travail, me protège des importuns, me conseille et fait énormément de choses pour mon œuvre, met de l'ordre dans nos archives, mélange patiemment les couleurs que je lui indique, travail ingrat et patient qu'elle accomplit toujours de bonne grâce, elle s'assure de mon bien-être. Elle néglige sa propre œuvre de peintre à laquelle je l'ai toujours encouragée, trouvant admirables ses intérieurs de notre chalet qu'elle réinvente et auxquels elle apporte toute la couleur de son Japon natal.

C'est grâce à elle que je me suis plus encore intéressé aux cultures japonaise et chinoise, à leur vigueur, au trait puissant de leur peinture, à leur noblesse hiératique. La séparation brutale

que la Renaissance a opérée entre la civilisation occidentale et la civilisation orientale est arbitraire et dommageable. Je crois beaucoup aux liens qui les unissent et je ne vois guère de différence, d'intuitions et de pensée sur le sens du monde entre elles. Pas de différences donc entre mes chers Siennois et l'art extrême-oriental. Setsuko m'a conforté dans cette certitude. Elle me relie aux deux civilisations, elle assure ainsi le lien auquel j'ai toujours cru, bien avant que je ne la connaisse. Elle se reconnaît d'ailleurs dans ce haut pays de Vaud où nous habitons. Les hautes montagnes qui nous entourent lui sont familières, bien qu'elle ne soit pas attirée par elles, préférant souvent les pays plus plats. Mais elle a donné à ce chalet des traces de son pays : les vêtements traditionnels qu'elle porte, la cuisine japonaise que nous mangeons souvent, ses collections de figurines, de marionnettes et d'automates et jusqu'aux façades gravées de ce chalet qui, de loin, font penser à un temple d'Extrême-Orient...

Ces pages ne sont pas disponibles à la pré-visualisation.

certaines critiques d'art, au demeurant bien intentionnés, peuvent concevoir et qui sont en fait si éloignés de ce que j'ai mis dans mes tableaux. Je ne sais rien de ce qu'ils veulent dire, mais ils sont. Il n'y a peut-être rien à en dire, seulement à regarder. Il m'arrive ainsi de passer moi-même des heures devant mes toiles dans l'atelier. Je les regarde, j'entre dans leur mystère. Il a guidé ma main, il m'a fait entrer dans sa nuit.

À sa manière, c'est une expérience comparable à celle des mystiques. Leur montée vers la Maison de Dieu est d'abord une profonde nuit qui est le prix à payer de la lumière. J'admire pour cela les poèmes de Jean de La Croix, leur traversée nocturne qui est récompensée par l'extase. Le don que leur fait Dieu.

Je ne disais rien d'autre quand Rilke, toujours l'année de mes quinze ans, m'offrit pour Noël, de petits volumes reliés de *La Divine Comédie*. Ma mère rapporta ce mot que j'eus après les avoir lus : « Ça m'élève et ça m'enlève. » Je voulais dire par là que l'art avait ce pouvoir spirituel d'élévation et de ravissement au sens propre, que l'on ne pouvait créer que dans ces états de l'altitude, de l'abandon, de l'esprit. C'est dans cette foi que j'ai composé les peintures de la chapelle du Beatenberg. Dans la fougue de Dante, dans sa certitude.

À bien considérer, je pense que ma voie a été tracée dès mon enfance. Mes parents y ont contribué par leurs relations artistiques, par les peintres qu'ils invitaient chez eux et qui m'ont mis pour ainsi dire la main au chevalet, par les admirations de mon père, Piero della Francesca surtout, par la découverte de Cézanne, ses fruits, presque rien et pourtant tout, cette grâce inouïe qui était d'une jeunesse jamais vue, jamais encore repérée. Ce qu'il fallait peindre, je le voyais bien au travers de Bonnard et de Cézanne, et aussi de ce qu'écrivait Rilke, c'était ce monde invisible et visible tout à la fois, ce lieu où le réel et le rêve parviennent à se côtoyer et nous entraîner très loin. C'est pourquoi je détestais par exemple Gustave Moreau dont la peinture a tant de peine à retrouver son souffle, où tout est si enflé, si décoratif que la peinture, je veux dire son secret, la vérité, en est par définition exclue. Aussi bien les surréalistes dont je me sens si étranger bien que certains aient jadis voulu m'assimiler à leur mouvement et qui n'ont pas compris que la peinture ne pouvait trouver place dans ce fatras. Dans cette brocante d'images où tout est si factice, si élaboré qu'il n'y a pas cette bascule que provoque la peinture et qui, soudain, atteint à la vraie vie, souterraine et secrète, et vivante, si vivante. Il y eut pour ces raisons de vrais conflits entre les surréalistes et moi. Le surréel n'est pas si éloigné du réel, il ne s'agit que d'un fragile passage (le vol transparent et si frêle de ma phalène par exemple après laquelle court la jeune fille, voulant éviter que l'insecte ne se brûle à la lampe à pétrole), et la peinture se doit de retranscrire ce passage, cette bascule. Rien

n'est plus difficile, cela suppose des mois, peut-être des années de travail, de méditation, de scrupules et de repentirs que d'atteindre à ce qu'on croit être enfin juste. C'est pourquoi les jeux surréalistes érigés en œuvres d'art, cadavres exquis et écritures automatiques ne sont pas pour moi de l'art, mais un exercice, un amusement qui n'ont rien à voir avec la pratique de la peinture qui, au-delà du savoir-faire qu'elle implique, est une approche métaphysique, spirituelle, une vraie démarche de pèlerin, une découverte profonde, grave au sens plénier du terme. On ne peut ainsi jouer avec la peinture. Heureusement, certains peintres que l'on rattache à la peinture surréaliste n'y appartiennent pas à mes yeux. Si Dali n'est pas parvenu à s'en détacher, lui dont l'œuvre initialement était si soignée et si riche, Miró par exemple a su, lui, s'en éloigner. La légèreté, l'humour et en même temps la dérision de la condition humaine et sa grandeur ludique me plaisent beaucoup. Miró a beaucoup inventé, il y a chez lui une innocence, une jeunesse, une vérité de l'homme à travers ses figures et ses formes, mais tout chez lui ne se réduit pas au « cerceau » comme s'en moquait Picasso : son œuvre antérieure à l'abstraction mathématique était extrêmement travaillée. Et j'y reconnais ce labeur que j'estime si nécessaire à la peinture universelle.

Au début de la création du Centre Georges-Pompidou, à Paris, j'ai été très inquiet devant le succès public qu'il remportait. Je me suis toujours méfié des réussites rapides et des manifestations populaires où l'œuvre d'art est utilisée comme appât et prétexte, justification d'une politique, démagogie somme toute. Je disais alors, j'étais encore à la Villa Médicis, que ces foules de gens qui s'engouffraient dans le musée ne pouvaient pas voir la peinture : aucune vraie rencontre n'était possible. À cela on me répondait que cette fréquentation pouvait avoir un caractère initiatique, formateur. Je ne le crois guère. Par

Ces pages ne sont pas disponibles à la pré-visualisation.

Au service militaire, j'ai beaucoup lu Henri Michaux dont j'avais emporté avec moi quelques ouvrages. C'est dire la nature de mes préoccupations et mes orientations poétiques. Les poèmes et les textes de Michaux sont des traversées du miroir, *La nuit remue*, *Les Aventures de M. Plume*, autant de désirs de passage, autant de voyages imaginaires. Le temps de Chassy est celui qui est comme l'accomplissement de ma lecture de Michaux. Il n'y avait pas seulement la tentation du paysage, de son éternité, mais aussi la volonté fiévreuse de franchir des espaces, des temps, d'être dans ce frôlement d'ailes d'anges qui permet d'accéder à la réalité des rêves. Au mouvement secret des choses et des êtres.

Cette fréquentation des rêves, je ne l'ai jamais voulue en réalité. Elle s'est imposée à moi. Mais peut-être cela est-il venu de très loin, déjà lorsque ma mère remarquait pour l'écrire et le dire à qui voulait l'entendre, cette disposition pour l'« écart », pour être « à côté », pour les lisières, ces bascules qui permettaient soudain, d'un seul coup, de passer outre.

J'ai tenté de faire en peinture ce à quoi Michaux par exemple s'essayait dans ses textes et ses encres plus tard. Je le tentais, cela, transcrire l'espace du rêve, par la matière surtout, la pâte, la lumière sur la pâte fine et frêle, les transparences. Rendre la toile sensible par l'état flottant, pourrais-je dire, des personnages, leur donner une telle souplesse qu'on pourrait les croire immatériels. Faire que la toile restitue ces vibrations secrètes, internes auxquelles est soumise la rêveuse. Le savoir-faire, le travail du peintre dont je ne cesse de dire qu'il est

essentiel, me sont alors indispensables pour arriver à traduire ces états. Il faut qu'à la fois, on sente le passage du temps par la matité du *gesso* et le cours de la vie, le jus, qui le parcourt. Temps et vibration du temps. Espace du dedans, de l'au-delà du rideau, comme dirait Michaux...

Il n'y a rien à interpréter de ce qui se dit, là, sur la toile. Rien à en dire, au demeurant. Tout aussi bien elle peut se suffire à elle seule. Pas de codex, pas de dictionnaire. Les rêves prolongent l'histoire vécue dans le jour. Dans l'atelier. Ils accèdent à la réalité de la toile et s'imposent dans leur inquiétante étrangeté. Sans le recours d'une quelconque analyse.

J'ai toujours ressenti derrière la sage immobilité de la nature, derrière les comportements des êtres cette complexité secrète et obscure qui appelle tous les artistes et les fait s'enfoncer au plus profond des forêts et des gouffres. Grâce à cette architecture mystérieuse, l'art a connu ses vertiges. Jeune homme, en 1933, j'ai réalisé seize dessins à la plume et à l'encre de Chine pour illustrer *Les Hauts de Hurlevent* d'Emily Brontë à laquelle je voue une grande admiration. La passion romantique qu'elle y fait souffler, l'âpreté des caractères m'ont inspiré longuement. Je ne sais si c'est moi qui me suis représenté sous les traits du héros, Heathcliff, mais à regarder aujourd'hui les dessins, j'y retrouve des traces de ma révolte d'autrefois, à présent apaisée, et de cette violence farouche qui était en moi. On ne peint de toute manière que de soi, de son histoire de soi, inconnue, sinon il n'y a rien qu'une technique et qu'une habileté. La douceur glorieuse que je pouvais déceler et tenter de traduire dans les paysages de Larchant ou de Champrovent ne doit pas occulter l'envers du décor, je veux dire l'inquiétude qui nécessairement sourd derrière eux. Les tableaux de Poussin dont l'ordre parfait m'enchantent ne sont pas exemptés d'un tel trouble.

Oui, il dut y avoir une fascination d'Heathcliff dans cette jeunesse romantique que j'ai vécue. L'idée que l'artiste ne peut s'allier au monde totalement, qu'il y connaît un salutaire exil, que toute sa tentative d'exprimer le monde par la peinture le mène au plus grand des défis, à celui de se fondre dans l'œuvre qu'il crée, d'être dans l'œuvre : chair tremblante et soyeuse des

Ces pages ne sont pas disponibles à la pré-visualisation.

Au critique d'art John Russell qui me demandait quelques détails anecdotiques sur ma vie pour étoffer son texte de présentation en vue de l'exposition rétrospective de mes œuvres en 1965 à la Tate Gallery de Londres, j'ai envoyé un bref télégramme : « Commencez ainsi : Balthus est un peintre dont on ne sait rien. On peut à présent regarder ses tableaux. »

Cela n'était pas dans mon esprit une boutade ou encore une coquetterie. J'ai toujours pensé que la seule parole viable pour un peintre, la plus significative et la plus fiable à terme était bien sûr ses tableaux avec lesquels il a passé tant et tant de temps, dont il fut si complice et qui, à eux seuls, en disent bien plus que tout discours. Si je me résous aujourd'hui à confier ces quelques souvenirs en forme de brèves méditations, à la manière de Montaigne, ces quelques essais, ce n'est point par souci testamentaire mais bien plutôt parce que je sens la nécessité, au crépuscule de ma vie, de fixer certains moments de mon existence, qui l'ont scandée et accompagnée. Ma vie fut un long labeur dont je ne me plains guère. Au contraire la proximité que j'ai eue avec ma peinture, le continu dialogue que j'ai entretenu avec elle, ont remplacé toutes les gloires de ce monde auxquelles, me dit-on, certains me font à présent accéder. Mais cette reconnaissance m'est un peu indifférente à vrai dire. Il me suffit pour connaître l'indicible bonheur que tout peintre doit avoir face à son tableau, de retrouver la chaude atmosphère de mon atelier, de traverser la petite route qui la sépare du Chalet, et poursuivre l'œuvre. C'est un travail monastique en quelque

sorte, une régularité comparable au déroulement obstiné des jours et des nuits, au retour de la neige chaque hiver, à l'arrivée des premiers flocons, au vert qui recouvre au printemps les montagnes, d'une manière si soudaine. Il n'y a pas de réelle différence avec le temps de la cour de Rohan, de Champrovent ou de Chassy. Une fidélité seulement, tenace, têtue même, qui finit par ne plus être un choix, mais quelque chose de consubstantiel à soi, d'essentiel et de fatal.

J'ai été un peintre qui aimait lire. À présent que mes yeux ne me permettent plus guère de jouir de ce patient dialogue avec les livres, je demande à mon fidèle Liu de me faire quelque lecture ou bien à la comtesse. La télévision et la musique ont remplacé peu à peu cette assidue fréquentation que j'avais avec les textes. J'ai peint souvent des jeunes filles en train de lire. C'est que je voyais sûrement dans cet acte une manière plus profonde d'entrer dans le secret de l'existence. Lire est la grande voie d'accès aux mythes. Green, Gracq, Char, Jouve, Michaux, Artaud furent souvent des chemins de passage, et aussi les grands textes saints de la Bible et des initiés, Dante, Rilke, les poètes de la Pléiade, les grands Chinois, les mystiques Jean de La Croix et Thérèse d'Avila, sans oublier Carroll, Ludwig Tieck, le si pur poète romantique allemand, les épopées indiennes... Tous ces textes et tous ces auteurs ont jalonné ma vie, et m'ont donné une autre dimension du temps à laquelle, très tôt, je me sentais convoqué. Mes jeunes filles lisant, *Katia*, *Frédérique* ou *Les Trois Sœurs* s'échappent comme dans leurs poses de rêveuses, d'un temps fugace et délétère. Ce qui compte, en les immobilisant dans cet acte de lire ou de rêver, c'est de prolonger le privilège d'un temps entrevu, merveilleux et magique, par la grâce d'une draperie soudain ouverte à une autre lumière, sur une autre fenêtre, qui donne à voir à ceux-là seulement qui savent voir. Le livre est alors une clé qui permet d'ouvrir la malle mystérieuse, aux parfums de l'enfance, on court pour l'ouvrir comme l'enfant aux papillons ou la jeune fille à la phalène. Temps poudré d'or qui n'a pas subi

Ces pages ne sont pas disponibles à la pré-visualisation.

Les années de Chassy, 1954-1961, furent parmi les plus créatrices et les plus farouchement solitaires de ma vie. Auprès de Frédérique, ma nièce, j'ai composé alors quantité de dessins et de grandes toiles consacrés surtout au paysage, à la nature morte, auxquels invitait tant cette demeure du Nivernais, qui appartenait jadis aux comtes de Choiseul. L'édifice, massif et replié sur lui-même, avait quelque chose de monacal mais sa structure close n'incitait pas seulement à la retraite car mes amis nous rejoignaient, Pierre Matisse, sa femme, Giacometti et tant d'autres où nous communiions dans le même désir de beauté et de connaissance. Quelque chose en moi ne s'est jamais départi d'une profonde aspiration religieuse et les grands paysages comme ceux auxquels appellent le Morvan, ces immensités vallonnées où alternent champs et forêts, ne furent pas étrangers à mon choix. Je quittais Paris pour ces raisons-là. J'y avais comme épuisé, malgré ma solitude, les rythmes et les mouvements de la ville, et je trouvais à Chassy, dans cette ferme si terrienne, si près des choses essentielles, dans ce qu'elle avait de délabré mais d'infiniment grand, dans ce qu'elle produisait comme échos de certitude et de vérité profonde, j'y trouvais, oui, une force où de nouveau puiser matière à faire avancer mes recherches.

J'ai envié pour cela la régularité douce de la vie monastique, et cette règle de vie d'où l'on peut tirer, comme de l'eau vive, la profonde musique du silence. J'ai souvent imaginé que ma jeunesse qui s'est nourrie au terreau de l'exil, non seulement dû aux aléas de l'Histoire mais aussi à la séparation de mes parents,

avait induit les choix de mes lieux, ouverts, comme disait Rilke, à « l'Ouvert ».

Cette prémonition de « l'Oouvert » vers laquelle Rilke m'avait donc conduit ne pouvait se délier cependant de cette intuition de la mort, de la dégradation des choses, de l'érosion lente et décisive de la spiritualité. Les longues années de labeur qui virent mes efforts récompensés par ma première exposition à Paris à la Galerie Pierre Matisse, en 1934, étaient déjà habitées par le soupçon de la désagrégation du monde. La guerre vint mais nous l'avions depuis longtemps déjà vue venir, avec son spectre de malheurs et de désastres. De sorte que c'est dans une certaine acceptation du malheur, comme disait Pierre Jean Jouve, que je fus mobilisé dès le 2 septembre, et que je partis au front. Quelque chose était en train de s'achever qui m'apprenait encore l'exil et la solitude. Je revins, cependant de la guerre, j'avais échappé de justesse à la mort, et je vécus mon séjour en Savoie comme une délivrance, une renaissance.

L'été 40. Je me souviens de cette fièvre qui m'agitait, de ce violent désir de peindre. La peinture comme seule issue à la destruction, seule montagne qui garantissait le Beau, pouvait le préserver. Seule parole vraiment possible. Paris m'était devenue une ville étrangère. Comment accepter l'intrusion obscène des occupants, la souffrance des occupés, les reniements, la dissolution de toute une culture dont j'avais été nourri ? Il me fallait l'air des montagnes, la Savoie, puis la Suisse. Il me semblait que dans ces lieux, la pensée pouvait s'y renouveler, y renaître, inventer.

Mais j'apprenais encore que l'œuvre ne pouvait se concevoir

Ces pages ne sont pas disponibles à la pré-visualisation.

Ce travail que j'ai accompli depuis tant et tant d'années, ces heures de labeur à observer la nature, à chercher en elle le secret et le lien de toutes choses, à la différence des surréalistes qui avaient une foi illimitée et absurde dans le rêve, ces longues journées d'atelier qui sont peuplées à la fois de solitude et d'infinie présence, je les dois à une manière de voir et de penser qui relève du féodalisme et de la plus exigeante des aristocraties, celle qui ne veut retenir que les devoirs. J'ai toujours aimé vivre dans de hauts lieux non pas par vanité mais parce que ces lieux étaient proches de moi, de mon art de vivre. Qu'importait le délabrement magnifique de Chassy pourvu qu'il me reliât aux choses les plus exigeantes, les plus élevées ! La grandeur altière de Montecalvello conserve malgré les outrages du temps un maintien, une allure qui sont la marque de cette aristocratie à quoi je voudrais qu'aspire notre époque. J'aime cette époque féodale aussi bien dans la vieille Europe que dans la Chine ancienne car les valeurs de foi, de respect dans la nature, de fidélité aux dons initiaux prévalent sur toute autre chose. Le christianisme pour cela est une religion sublime car elle porte l'homme aux plus hautes vertus, à des valeurs aussi négligées que la compassion, la gentillesse au sens de saint Jean, la simplicité. C'est une religion qui fait des saints. Je me sens pour ces raisons très féodal. Cette disposition d'esprit m'oblige à être attentif aux autres, à des devoirs de protection que j'ai toujours privilégiés. Je suis ainsi très fier d'avoir reçu la grande croix de l'ordre de san Maurizio et Lazzaro des mains du prince de Savoie. J'ai même fait encadrer cette décoration dans ma

bibliothèque.

Je porte quelquefois le kimono en mémoire des traditions dont la comtesse Setsuko est l'héritière. C'est moi qui lui ai demandé de porter le plus souvent possible le kimono. Dans le Japon millénaire, il était une force, une armure, une façon de perpétuer l'Histoire, d'en être le dépôt.

Est-ce en raison de cet attachement profond que j'éprouve pour la tradition que je ne reconnais pas les acquis de la Révolution française comme une avancée et un progrès réel ? Les événements de 1789 ont contribué à délabrer l'état du monde, ils ont provoqué l'avènement du règne abhorré de l'argent et de la bourgeoisie aux valeurs petites et gagne-petit. Les Médicis, les rois voyaient haut et grand, et si je ne partage pas leur conception autoritaire de régner, il faut bien admettre qu'ils ont su susciter la beauté, préserver les arts. Il a fallu à peine quelques années pour que les tympans des cathédrales, les façades des demeures royales, les statues religieuses admirables que le Moyen Âge avait fait surgir, soient détruits ou détériorés. J'ai trouvé la Villa Médicis dans un état de misère à pleurer. Les crépis, les aménagements bourgeois avaient tout saccagé.

Le monde d'aujourd'hui vit sur ces acquis révolutionnaires. La société désacralisée n'a oublié la pierre que pour lui préférer le béton et le plastique, c'est-à-dire la matière indestructiblement laide et l'éphémère domestique...

Tragédie de l'homme...

Quand j'ai rencontré Setsuko Ideta, elle était une jeune fille très attentive aux évolutions de la société moderne. Quoique issue d'une antique famille où s'étaient illustrés pour leur bravoure et leur noblesse des ancêtres samourais, elle avait des opinions très avancées sur l'éducation des enfants, sur la place des jeunes filles dans le monde, sur l'émancipation des femmes, etc. Elle portait alors des vêtements modernes, et très rarement le kimono. La fréquentation de la civilisation japonaise m'a incité à le porter moi-même et à lui demander de le porter tout le temps. Il n'est pas rare que nous évoluions tous les deux à Rossinière vêtus de nos amples soieries. Le kimono me relie au monde qui a enchanté ma jeunesse, à l'univers altier de la peinture, à l'unité que porte en lui dans sa ritualité même ce vêtement. Il s'agit comme le dit l'admirable Shitao, l'auteur des *Propos sur la peinture du moine Citrouille-amère*, de « se dépouiller de la vulgarité ». Il y a comme une ascèse à porter le kimono, un vrai travail d'épure et de simplicité qui atteint à la vérité de la nature. Le vêtement traditionnel n'est plus parure gratuite, vaniteuse ou travestissement de soi, mensonge autant dire ou masque, mais bien plutôt fil conducteur de l'esprit des Anciens. Ce n'est pas là vaine nostalgie du passé ou pire encore excentricité, mais mesure et accord. Il y a, je l'ai déjà dit, une concordance entre les mondes, les lieux, les paysages ou les êtres. La Chine, le Japon sont ici aussi à Rossinière ou à Montecalvello. Je vois les mêmes rides dans les rochers qui soutiennent Montecalvello et les flancs de mes chères Alpes. Le jardin du Grand Chalet, avec

Ces pages ne sont pas disponibles à la pré-visualisation.

tableaux parce qu'il y retrouvait la même quête, la même dualité. Je me suis senti en effet tant de fois baudelairien, à cause de son dandysme, de cette aristocratie du cœur, de cette fierté solitaire qui m'habitait alors, cour de Rohan, de cette manière que j'ai toujours eue de frôler des mondes en marge, de les laisser apparaître quelquefois même à mon insu comme par exemple dans ce dernier tableau auquel je m'attelle depuis des mois et que peut-être je ne finirai pas... D'où vient cette jeune fille abandonnée sur son divan ? Pourquoi cette guitare à son côté, posée contre le divan ? Que regarde le chien à travers les fenêtres ? Vers où mène le sentier sinueux comme le lacs d'argent qui court au pied de Montecalvello ? Ce sont des choses qui m'échappent et qu'aucun analyste ne pourrait vraiment éclairer. Jouve aimait cette impossible élucidation, cette oscillation constante entre la rédemption et le malheur d'être homme. Jouve l'a très bien raconté, ce projet que nous menions, nous autres poètes et peintres de cette époque, du moins certains, comme Derain, Miró, Tápies par exemple. « Nous sommes, disait-il, des masses d'inconscient légèrement élucidées à la surface par la lumière du soleil... » Et ces masses réverbèrent, rajoutait-il, des vibrations, des tensions que le tableau ou le poème capte et inscrit sur la toile ou le papier. Étrange alchimie qui se pratique sans intervention du rationnel. De Jouve, j'ai appris cela, que l'art que nous entendions conduire se déroulait forcément dans des territoires inconnus que seul l'imaginaire contrôlait.

C'étaient des soirées épiques qu'il organisait. Poètes et artistes de tout genre se réunissaient autour de lui et de sa femme. Il y avait une certaine raideur dans ses réunions, peut-être une exigence de soi qui l'empêchait d'être totalement libéré, et puis une atmosphère d'oracle qui exaspérait certains, Artaud entre autres. J'y ai rencontré beaucoup d'artistes, Saint-Exupéry

par exemple, Albert Camus... Tous des écrivains de l'âme, très spiritualisés. C'est que Jouve savait nourrir ses invités. Mes propres exigences spirituelles trouvaient là de quoi s'alimenter et se fortifier.

J'évoque à l'instant Saint-Exupéry qui m'a écrit peut-être sa dernière carte postale. Elle est datée de la veille de sa disparition, le 31 juillet 1944. Quand j'ai appris sa probable mort, j'ai pensé à ce grand gaillard qui venait chez Jouve avec sa femme, la pétulante Consuelo, qui avait une volubilité extraordinaire et dont le roucoulement originaire d'Amérique du Sud enchantait tous les invités. Elle racontait des histoires abracadabrantes mais nous y croyions tous tant elle semblait parler avec conviction. Je reçus plusieurs mois après cette carte qui pendant longtemps fut épinglée sur un des murs face à mon bureau de travail et puis un jour celle-ci a disparu. Sûrement dans un déménagement. J'y tenais beaucoup parce qu'elle était comme un des derniers messages d'amitié de Saint-Exupéry.

J'ai aimé pour des raisons que je veux croire mystérieuses ma première femme, Antoinette de Watteville. Est-ce parce que notre première rencontre ne s'est pas passée de manière ordinaire que notre amour a été marqué d'un sceau fatal et unique ? J'ai connu Antoinette lorsqu'elle avait quatre ans à peine. Je l'ai épousée en 1937. J'avais vingt-neuf ans. C'est une femme qui m'a inspiré de très belles lettres d'amour que mes fils ont décidé récemment de publier parce qu'ils ont trouvé que j'y révélais un certain talent d'écriture moi qui n'ai jamais fait que peindre et crois ne pas pouvoir aligner un mot devant l'autre, comme si mon unique moyen d'expression était bel et bien la peinture. Je leur fais toutefois confiance, peut-être aussi parce que l'amour passionné que j'ai porté à Antoinette a transcendé mes piètres qualités d'écrire. Que sais-je ?

J'ai peint à plusieurs reprises Antoinette de Watteville : on la retrouve surtout dans un de mes tableaux favoris, *La Montagne*, que j'ai peint en 1937, l'année de mon mariage et dans *La Chemise blanche* en 1937 aussi. Antoinette y apparaît dans sa radieuse et farouche beauté, particulièrement dans la tension du corps que j'ai voulu lui donner et à laquelle je l'ai obligée. C'était alors une jeune femme sauvage que l'asthme fatiguait beaucoup, mais qui avait une force intérieure exceptionnelle, elle savait exercer un magnétisme incomparable et elle avait sur moi un ascendant presque magique. Elle avait une sorte d'autorité sans égale par rapport à mes doutes, mes angoisses et ce souci constant que j'avais, en peinture, des remords, de reprendre sans cesse le travail. Je dois tenir d'elle

Ces pages ne sont pas disponibles à la pré-visualisation.

La force de Delacroix que j'admire tant vient de sa capacité à saisir les reflets des choses, à capturer les mystères de la chair, des regards, des temps immobiles. L'orientalisme dont on l'a gratifié est exempt de tout pittoresque, de toute binteloterie exotique à l'instar de Pierre Loti. Ses tableaux d'Afrique du Nord ne sont pas pour cette raison des représentations essentiellement orientales, mais bien au contraire et surtout des reflets d'un ailleurs. Son *Journal* tente de dire cela, et c'est par là qu'il est un peintre si moderne. Baudelaire avait bien compris la portée de cette esthétique que Delacroix exprime dans le *Journal*. Il n'est pas nécessaire pour ces raisons de peindre sur le terrain puisque c'est l'âme des choses qu'il s'agit de répercuter sur la toile. On ne dira jamais assez cette nouvelle approche de la peinture qui l'a ouverte aux peintres du XX^e siècle. Saisir cet universel des choses, des êtres et du monde. Voilà le projet que Delacroix voulait réaliser.

Ma fréquentation assidue des peintres primitifs italiens, mes visites régulières au Louvre autrefois m'ont imprimé des images très fortes qui ont comme rejoint le creuset immémorial de ma pensée. Mon travail n'a cessé d'y puiser pour retrouver autrement des paysages, des attitudes, des visages. C'est ainsi que telle courtisane de Bellini (au miroir de surcroît !), telle gravure de Lauwet, ou *La Paix* de Lorenzetti comme *L'Automne* de Poussin retrouvent vie autrement, dans *Les Beaux Jours* ou dans *Le Chat au miroir* ou encore dans *Le Cerisier*... Tout est dans tout comme par un formidable courant de flux et de circulations secrètes. Faut-il encore, à la différence des peintres

contemporains savoir et posséder un minimum de culture en histoire de l'art pour cela. La peinture sans mémoire n'existe pas. Ou alors elle fait fi d'un passé qui me paraît, à moi, nourricier et fécond. Quand on copie tel maître, on est comme frappé de sa pauvreté. Il me fallut des années de travail pour retrouver la matité de craie des toiles de Masaccio ou de Piero della Francesca ! Picasso, qui était de mes contemporains le seul qui pût à mes yeux briguer le titre de grand peintre, savait cette ignorance de soi et avait de l'humilité devant le génie de Delacroix. Comme moi, il se lamentait en le copiant : parlant de lui-même à la troisième personne, il geignait et disait : « Quel malheur ! Picasso ne sait rien... »

Savoir, c'est donc en savoir toujours plus. Aller toujours plus loin. Et dans une infinie patience, silencieuse, avoir cette volonté de retenir les traces...

Il faut revenir sur son passé, mais légèrement, comme la venue des premières feuilles du printemps laisse une sorte de tulle vert sur les branches qu'on croyait mortes. Je n'ai retenu de cette longue existence que des signes, d'amitié, de bonté, de joie devant tel ou tel de mes amis ou tel ou tel spectacle qui m'a ému. J'ai eu cette grande chance d'avoir rencontré tout ce qui était alors le centre du monde. J'ai gardé des souvenirs éblouis de certains artistes que j'ai croisés et fréquentés quoique mes goûts m'aient toujours porté à une certaine solitude. Ainsi je me souviens d'Albert Camus comme d'un être extrêmement gentil et je l'ai toujours perçu angoissé, tiraillé mais sa bonhomie, son large sourire faisaient oublier cette part sombre de lui-même. À la veille de son accident, il m'a envoyé un de ses livres – je crois qu'il s'agissait de *La Chute* –, et il l'a dédié de façon presque prémonitoire : « À toi qui fais des printemps, je t'envoie mon hiver. » Cette lumière sombre en effet qui émanait de son regard, sa mélancolie soudaine, ses accès d'angoisse que j'avais bien remarqués lors de notre travail commun pour *L'État de siège*, en 1948, n'avaient fait qu'empirer au cours des années. On le sentait comme dévoré par la vie, par quelque chose qu'il ne parvenait pas à maîtriser réellement et qui l'angoissait beaucoup. J'ai gardé une forte impression de ce travail. C'est grâce à cette pièce dont j'avais exécuté les décors et les costumes, que j'ai fait la connaissance de Paul Éluard, de Jean-Louis Barrault, d'André Malraux. C'étaient des moments très intenses qu'Albert Camus savait recueillir et rassembler. Il avait l'énergie d'un grand directeur de

Ces pages ne sont pas disponibles à la pré-visualisation.

Un peintre exerce toujours cette acuité de la vision. Il s'agit d'aller plus loin que ce que donne à voir le réel, mais ce « plus loin » est déjà dans le réel. Il faut avoir ce regard aiguisé. De sorte qu'on ne cesse jamais de regarder, d'être dans cette vigilance-là de la vue. Il importe peu d'ailleurs d'avoir comme moi à présent une vue diminuée, ce qui compte c'est cette tension du regard intérieur. Cette manière de pénétrer les choses, avoir aussi la certitude qu'elles sont vivantes, dans une plénitude d'âme inimaginable. C'est pourquoi je pense que la peinture est une aventure essentiellement religieuse. Que Mondrian par exemple ait délaissé les paysages et cet art qu'il avait, admirable, de peindre les arbres pour leur préférer ses petits carrés de toutes les couleurs est ahurissant. L'intellectualisme, la conceptualisation du monde ont fini par dessécher la peinture et la rapprocher ainsi de la technologie. Voyez les errances des cubistes et les peintures optiques de Vasarely par exemple...

Savoir capter la fragilité des pétales et l'alanguissement des chats et des jeunes filles suppose une patience infinie, qui n'a rien à voir avec la hâte de la vie moderne. L'habitude fâcheuse d'avoir prétendument le monde à sa portée immédiate dès lors qu'on allume un poste de télévision a sans doute trahi les êtres et les choses. Je me promène quelquefois en calèche d'autrefois dans les vallées de mon canton. La marche lente des chevaux me donne le temps de voir, d'être dans ma dimension d'homme. Comment accomplir et saisir cette grâce du « presque atteint » dans le mouvement et la rumeur ? Il ne s'agit pas de faire le

procès de la vie moderne. Mais d'être fidèle plutôt aux héritages. La vocation magnifique du peintre, son destin fatal pourrait-on dire, est d'être en accord avec la mélodie du monde. Il faut sentir le frémissement des choses, au climat des lumières, biaisées, rasantes qui traduisent l'histoire du temps, aux divers plans qui se relient entre eux. C'est un travail essentiellement religieux, dont l'issue est l'exultation de ce monde, vaste et divin.

J'ai déjà dit que je priais avant de me mettre devant la toile, avant de commencer le moindre coup de pinceau. La Vierge de Czestochowa qui est apparue dans ce pays de Pologne qui est celui de mes ancêtres, me veille avec douceur. Son Magnificat, chanté au moment de l'apparition de l'ange est un des plus grands hymnes d'abandon au religieux, un des plus féconds et des plus créatifs : « exalte mon esprit en Dieu mon sauveur », chante Marie... La peinture doit être semblable à cette scène de l'Apparition. Faire surgir le cœur du monde, son enfance, sa jeunesse. Sa lumière.

Ces pages ne sont pas disponibles à la pré-visualisation.

Il y a pour capter cette lumière et ses mouvements le privilège des fenêtres. Si notre chalet en possède, dit-on, plus de cent dix (mais je n'ai jamais réellement compté préférant en rester à la légende), j'en ai peint de nombreuses qui témoignent de l'émerveillement du monde que j'éprouve toujours en regardant les paysages qui se sont offerts à ma vue : Chassy, Champrovent, la cour de Rohan. Pas Rossinière mais cela est un fait à part que je ne m'explique pas trop. Peut-être l'immensité ouverte du pays d'En Haut se suffit-elle à elle-même et n'a pas besoin d'être retrouvée sur la toile. Je l'ignore. Donc mes jeunes filles devant les fenêtres, mes fruits sur le rebord des fenêtres, les montagnes qui scandent le paysage provoquent l'illimité du monde, et l'Ouvert dont parlait Rilke, l'Ouvert sur l'univers. Vaste chantier que le peintre a devant lui et dont il doit retrouver l'origine, le centre. Mes paysages sortis tout droit de l'embrasure des fenêtres envahissent la toile pour les faire rejoindre le « soi », le très lointain, le très profond. J'ai tenté toujours de peindre ce retour obscur et mystérieux des choses vers leur centre, leur vertigineux centre. Si je ne m'étais attelé qu'à la beauté du paysage offert, j'aurais rejoint le pire piège du figuratif, le pittoresque ou l'exotisme. Mais la quête est ailleurs, elle procède de l'âme et y retourne. Il est impossible d'expliquer par des mots ce lent travail d'alchimie qui doit transformer un paysage en son envers, en son trou secret. Impossible d'expliquer ces mouvements du désir qui ramènent au lieu initial, mythique, et donc forcément opaque, ténébreux auquel toutefois on aspire. Peindre ainsi, c'est tenter d'atteindre à la

profondeur du monde. Les techniques que j'ai souvent utilisées, tirées des peintres primitifs italiens (effets de chaux, de craie, de cire), veulent trahir ce parcours vers la profondeur, vers une mémoire immémoriale. Aller vers l'Ouvert, s'en rapprocher, l'atteindre quelquefois, en saisir l'instant de sursis, et revenir au passage du temps.

Rien de mieux pour produire ce passage que les techniques les plus éprouvées par mes fidèles Italiens. J'ai voulu traduire en peinture un certain état d'apesanteur, de suspens, ce que j'appelais à l'instant le sursis. La fleur d'or qui traverse comme un flambeau le salon où dort la jeune fille et que porte à la manière des anciennes vestales, une autre femme plus diaphane, dans *Rêve II*, peint en 1956, cette fleur est typique de la méthode intérieure que j'ai toujours appliquée. Il s'agit de révéler l'instant fugitif, le passage onirique des choses secrètes, un certain temps du recul où ces choses portent d'autres sens, que le peintre d'ailleurs ne cherche pas à débrouiller, mais qu'il montre cependant.

Comment y parvenir ? Comment trahir cet instant, le montrer dans son épaisseur, dans son jus, dans sa force opaque si l'on peut dire ? J'admire toujours la matité lourde et légère tout à la fois des primitifs italiens. Cet art qu'ils avaient de rendre une transparence sans brillance, une opacité pourtant lumineuse. J'use de termes paradoxaux parce qu'il est si difficile d'expliquer cela, cette obsession de « la couleur qui n'existe pas », comme dirait Edgar Allan Poe et qui pourrait bien être celle du temps. Ou celle d'un temps enfoui et qui, sous ses sédiments, vivrait encore, comme dans les contes de fées, lorsque s'éveille, toute endolorie d'un si long sommeil, la princesse de rêve.

L'art de la fresque chez Giotto ou Masaccio par exemple possède bien cette capacité de dire à la fois la lourdeur et la légèreté, la fluidité et l'engourdissement, un certain état de

Ces pages ne sont pas disponibles à la pré-visualisation.

Je crois qu'au bout des existences humaines, on atteint à quelque chose de nu et d'essentiel, à une forme de simplicité qui se passe de toutes les questions torturantes et intellectuelles. Le romantisme et les affres qu'il suscite sont le propre de la jeunesse, tout se résout et se simplifie avec l'âge, tout se rassemble comme dans les idéogrammes des caractères chinois. Un jour désormais appelle un autre jour, qu'il faut donner à la peinture, à la poursuite du travail jusqu'à ce que Dieu ait enfin le désir de vous rappeler à lui. C'est aussi simple que cela. Dieu pourvoit pour vous. Il ne faut pas se soucier du lendemain. Continuer à goûter la douceur du soir qui tombe sur Rossinière, entendre le petit sifflement du Mob qui serpente dans la montagne et boire à la source de Mozart. Les choses avec le temps perdent de leur âpreté, de leurs aspérités. Elles sont vues autrement, et quelquefois s'effacent de notre vue. Le rétrécissement du temps, le peu qu'il promet est à prendre dans sa plénitude, on le sait étroit, ce temps et en même temps il est vaste et infini. C'est tout le paradoxe de l'existence. Peut-être cet infini qu'on entrevoit davantage est-il déjà la prémonition de l'infini de Dieu, l'autre notion du temps que forcément il inaugure. À présent, malgré les vicissitudes de l'âge, et ses contraintes, beaucoup de choses sont devenues subalternes pour laisser place à l'essentiel. C'est un appauvrissement sublime qui décante en quelque sorte les scories de l'existence humaine et les aléas de notre condition. Il faudrait mourir dans cette douceur-là de la rencontre promise par Dieu, dans cette splendeur que la peinture, je n'en doute pas, a toujours voulu

préparer. Car peindre, c'est s'approcher. D'une lumière. De la
Lumière.

J'ai aimé Picasso pour ces raisons de lumière parce qu'il avait su être, dans un labeur constant, exigeant quoique mené de manière différente du mien, ce que j'avais appelé, dans une lettre à lui écrite, « le Grand Fleuve de feu nourricier et exterminateur », celui qui avait su raviner la peinture, lui apporter les flux de vie et de sève dont elle avait besoin quand elle allait se perdre et se mourir dans la grande dilution de l'intellectualisme et de l'abstraction vaine. Nous étions très proches l'un de l'autre en réalité même si nous n'avions pas l'habitude de nous voir fréquemment. J'aimais en lui sa quête obstinée, rageuse, fébrile et iconoclaste. Il aimait en moi sûrement ce que j'incarnais à ses yeux : ma patience, ma solitude, mon silence et cette façon d'avancer, trop lente pour lui. Quand il acheta *Les Enfants*, en 1941, je saisissais bien alors pourquoi son choix s'était porté sur cette toile précisément : elle exprimait une mélancolie, une suspension d'un temps dont il avait gardé la profonde nostalgie, et cette certitude qu'au fond de cette toile, il pressentait quelque chose de la mort et de l'enfance, secrètement liées à ses yeux, quelque chose de la disparition et qui faisaient partie de cette histoire commune que nous partagions dans notre œuvre. Car Picasso n'a jamais peint dans sa fureur que ce profond vertige du temps, une manière inlassable et solaire de détruire pour atteindre, de brûler pour surmonter, de provoquer pour retrouver. Nous étions sur le même fil, sur la même voie, sauf que nous l'explorions différemment. Picasso fut frère pour cela. Je me souviens d'une soirée passée avec Laurence Bataille à l'époque où il avait

Ces pages ne sont pas disponibles à la pré-visualisation.

Luxembourg,
jardins du 74

M

Maroc 77, 79

Marrakech 78

Montecalvello 25, 32, 33, 39, 56, 57, 60, 92, 96, 132, 135, 199,
204, 222, 254, 259, 260, 295, 306, 314

Morvan 65, 131, 135, 177

Musée d'Art moderne 104

N

National Gallery 89

New York 104

Niederhorn 163, 165

O

Œx, château d' 57, 81

Osaka 93

P

Padoue 164, 239

Paris 25, 61, 73, 115, 124, 135, 163, 173, 177, 179, 180, 181,
189, 211, 263, 281, 282, 306, 311

Pologne 270, 305

Pompéi 137

R

Reims 253

Rodez 264

Rohan, cour de 72, 103, 131, 153, 158, 222, 240, 279, 287, 306, 311

Rohan, hôtel de 72, 103, 131, 153, 158, 222, 240, 279, 287, 306, 311

Rome 19, 22, 37, 56, 59, 65, 81, 82, 85, 144, 145, 163, 181, 197, 212, 255, 257, 310

Rossinière (voir Grand Chalet) 9, 12, 15, 17, 18, 25, 28, 29, 37, 48, 54, 55, 56, 57, 59, 66, 74, 79, 81, 82, 83, 92, 95, 143, 144, 203, 204, 238, 243, 252, 257, 260, 261, 287, 295, 305, 306, 307

S

Sainte-Marie-Majeure, église 149

Sainte-Victoire, la 151

Saint-Germain-des-Prés 72

Saint-Germain-en-Laye 173

Saint Jean Baptiste 86

Saint Jean d'Assise 86

Santa Croce, place 162

Sarine 180

Sarre 53, 97

Savoie 97, 179, 180, 200

Sienna 162, 239

Sixtine, chapelle 120

Song, époque 95, 96, 98, 128, 165, 254, 295

Song, peinture des

Montagnes des Song

du Sud 95, 96, 98, 128, 165, 254, 295

Suisse 54, 127, 163, 180

T

Tate Gallery 157

Thoronet 281

Thoune, lac de 24, 127, 163

Tibre, vallée du 57

Toscane 61, 86

V

Val-Mont, sanatorium 265

Vaud, pays de 94, 98, 129, 163

Villa Médicis 19, 25, 37, 55, 59, 65, 93, 115, 145, 146, 149,
153, 181, 197, 201, 212, 251, 255, 259, 275

Viterbois 32, 98

Z

Zakopane 81

Achevé d'imprimer par
en XXXXX 2016
N° d'imprimeur :

Dépôt légal : XXXX

Imprimé en France