



GAËTAN PICON

Admirable
tremblement
du temps

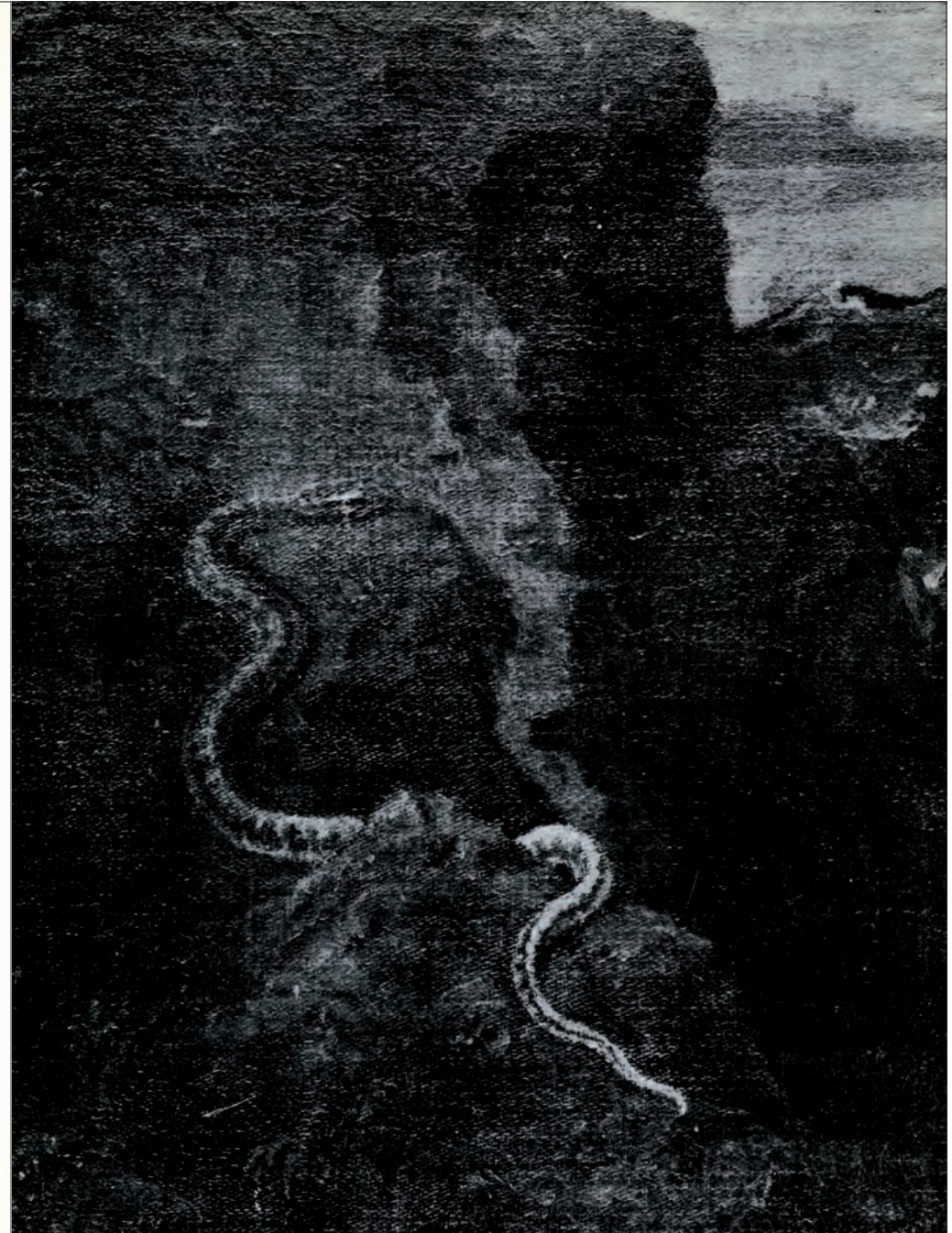
Albert Skira éditeur



Dans la Vie de Rance,

Chateaubriand s'est vu tableau de Poussin,
de Déluge, qu'il " rappelle quelque chose
de l'âge de la sagesse et de la main du
vieillard." Et il ajoute : " admirable
troublement du temps ! "

(Dans le Mémoires, où il évoque
" sur les hautes collines de l'arrone ", cette tour
d'un château où un feu s'allumait au l'ouvert
de la nuit, il avait écrit : défait, au lieu de
frémissement ...)



Pour Yves Bonnefoy

C'EST un tremblement de la main dont, en effet, la peinture du *Déluge* porte les traces. Poussin n'eût pas compris qu'on pût l'admirer. Il sait ce que le temps a chance d'apporter, confié à Chantelou: «L'on dit que le cygne chante plus doucement lorsqu'il est voisin de sa mort. Je tâcherai, à son imitation, de faire mieux que jamais» (24 décembre 1657). Et encore, le 15 mars 1658: «Si la main me voulait obéir, j'aurais quelque occasion de dire ce que Thémistocle dit en soupirant sur la fin de sa vie, que l'homme finit et s'en va quand il est plus capable ou qu'il est prêt à bien faire...» Les principales parties de la peinture ne s'apprennent pas («C'est le rameau d'or de Virgile que nul ne peut trouver ni cueillir s'il n'est conduit par la fatalité»), mais il y a un cheminement qui passe par le temps, et le rameau d'or. 9

pour celui-là même qui naît avec son éclat dans les yeux, ne sera possédé et rassemblé que lentement, à la faveur de cette longue suite d'exercices, observations, réflexions dont Poussin nous entretient fréquemment dans ses lettres, qu'il consigne — les démarquant parfois des bons auteurs — en vue du traité qu'il n'écrira jamais, mais qui sont liés, bien entendu, à l'expérience personnelle que Félibien évoque: «Il étudiait en quelque lieu qu'il fût. Lorsqu'il marchait par les rues, il observait toutes les actions des personnes qu'il voyait...» Le temps est un chemin nécessaire. Mais comment serait-il l'une des parties — ou même l'un des «parergues» — de la peinture, si son but est de dégager des objets périssables, où il s'incarne fortuitement, l'ordre d'une délectable nécessité? «Et de tout cela, appert-il manifestement que la beauté est en tout éloignée de la matière du corps... Et aussi peut-on conclure que la peinture n'est autre qu'une idée des choses incorporelles, et que si elle montre les corps elle en représente seulement l'ordre, et le mode selon lequel les choses se composent, et qu'elle est plus attentive à l'idée du beau qu'à toute autre», note Poussin,

10 empruntant le texte à Dürer, et à Lomazzo, qui

l'emprunte lui-même à Marsile Ficin. Ce tremblement du temps, il le connaît: «... la débilité de ma main tremblante qui ne veut plus obéir ainsi que je le voudrais...» Il n'imagine pas qu'un tel défaut soit un motif d'admiration. C'est malgré lui que l'œuvre sera belle, belle encore, et profitant du progrès d'une vie — si elle parvient à le surmonter ou à le rendre imperceptible. «Je ne perds pas courage pour cela, car, cependant que la tête se portera bien (quoique la servante soit débile) elle lui fera toujours observer les meilleures et plus excellentes parties de ce qu'elle fait profession...»

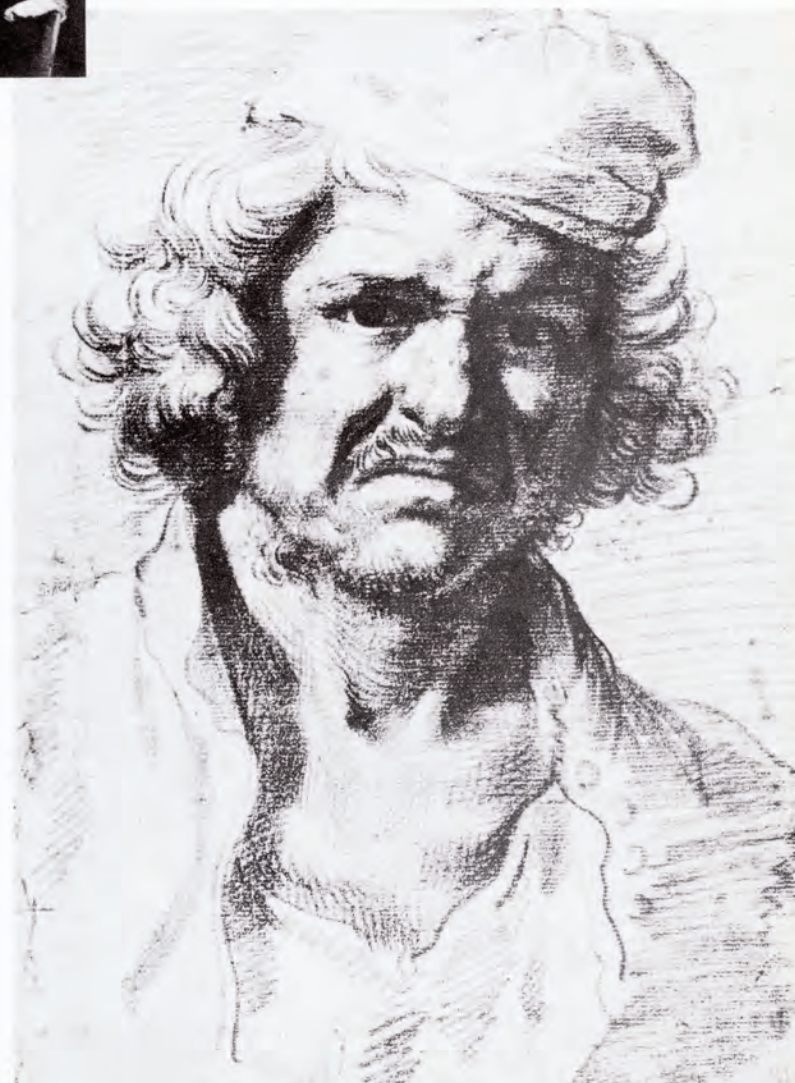
Ce tableau du *Déluge* (comme Poussin le souhaitait), nous pouvons le regarder selon l'ordre et le mode, voir l'éclair et le serpent, les rocs déchiquetés et les arbres tordus, les gestes du désespoir qui implore le ciel ou consent au naufrage, ceux de l'espoir acharné à vivre ou de la sollicitude qui fait passer l'enfant des mains trop faibles de la femme à la force de l'homme, comme autant de supports d'une impeccable harmonie: descente et montée des amples lignes solennelles, scansion des tons chauds et des tons froids, du rouge d'une robe et du jaune d'une étoffe, dans la

11



conciliation de cendre du crépuscule. Chant d'une beauté qui n'a pas moins de noblesse, de magnificence — ici, au cœur de l'*Hiver* — que dans le *Printemps* ou l'*Eté* qu'il vient de peindre: respiration végétale du Paradis terrestre, tranche des blés devant lesquels Booz accueille Ruth... Comment ne pas voir cependant ce que la beauté recouvre, ne pas voir aussi le naufrage où tout sombre, la branche nue, le roc acéré, l'éclair qui déchire le ciel, la nuit si proche, et, malgré la distance de la scène biblique, le meurtre et la mort que démentaient, dans le *Massacre des Innocents* ou la *Peste d'Asdod*, la gloire du ciel et la rythmique arcadienne des gestes, s'avancant maintenant visage découvert? Peu d'années auparavant, Poussin avait peint la marche d'*Orion aveugle*, et je le vois ici gagné par l'ombre où Cédalion (la tête guidant encore la main débile) est bien prêt de l'abandonner.

Abandonné, il l'est vraiment dans cet auto-portrait de sa dernière année, un dessin du British Museum où surgit, à la place du fier visage du Louvre sous la perruque d'apparat — bonnet sur des cheveux en désordre, chemise ouverte sur un cou de lutteur exténué, bouche aux plis amers, et les yeux pleins de la douleur d'un



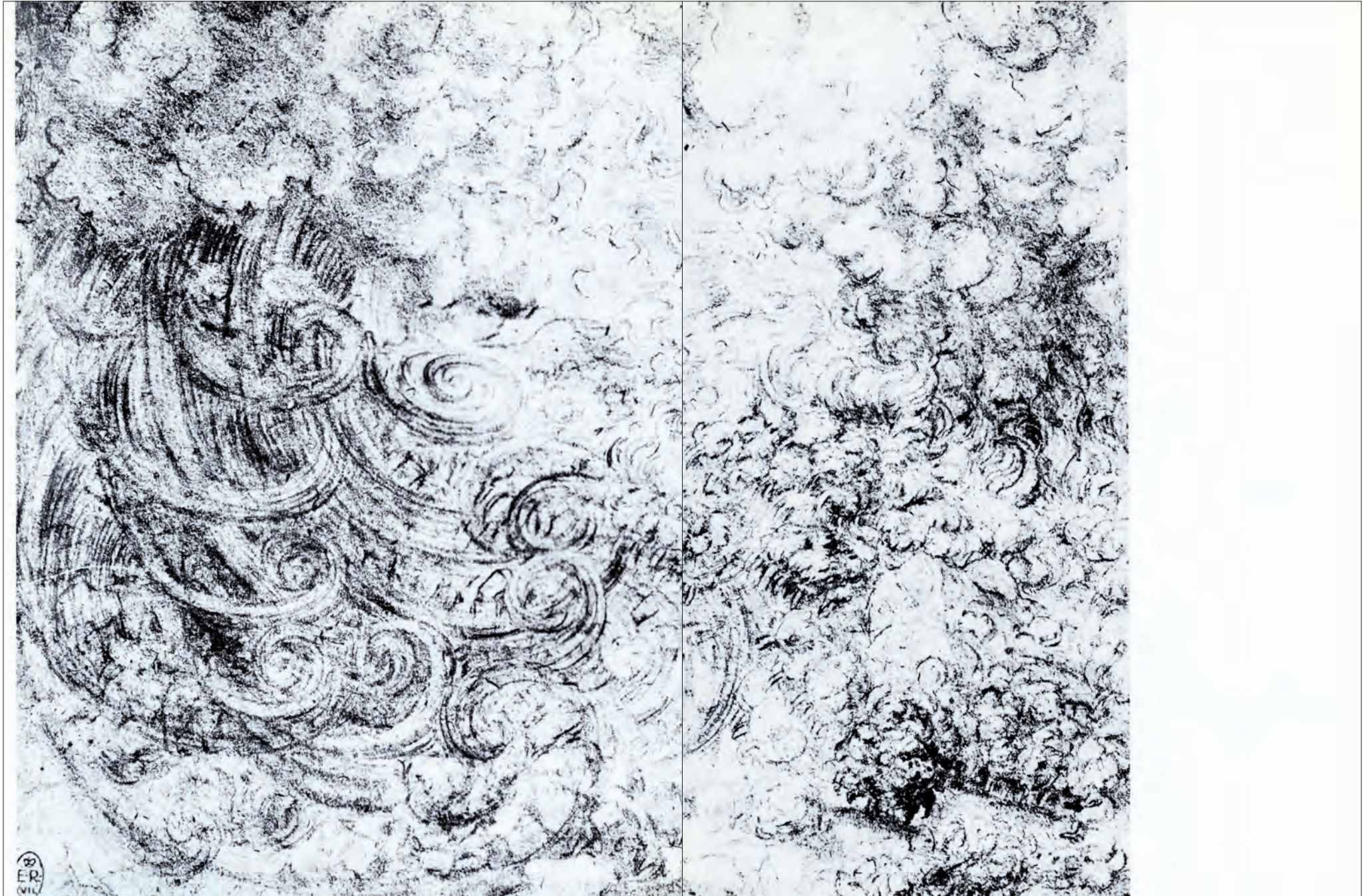


deuil récent — un vieillard malade épiant la venue de quelque chose qui, assurément, n'est pas l'ordre délectable de l'esprit, resplendissant dans le visible! C'est le regard de tant d'autres autoportraits, peints d'une main pareillement tremblante. Le regard qui regarde le temps.

16

Venu de la fin d'une autre vie, celle de Léonard, j'examine maintenant ce dessin, qui nous parle aussi du déluge: un vieillard de profil (lui-même?) et, en face, sur la même feuille, des études de tourbillons d'eaux. On a noté (Kenneth Clark) que la feuille étant pliée en deux avant d'être utilisée, rien n'oblige à conclure qu'il existe un rapport — si ce n'est que l'obsession des mouvements de l'eau, avouée par les dessins de cette période conservés à Windsor, est liée à





celle de l'anéantissement de l'univers par le déluge. Sur la partie gauche de la feuille, l'œil n'est pas seulement celui du peintre savant et ingénieux à l'affût des secrets de la nature: avec un amer rassérénement, il contemple les forces qui conduiront à son terme une aventure dont le caractère dérisoire est souligné par ces personnages minuscules fuyant l'eau et le feu. Ces volutes, ces crosses de fougères, ces torsades de cheveux, ces nuages de nervures — dont le prompt regard saisit la délicatesse instantanée — c'est le temps mettant la dernière main au lent travail dont témoignent, sur les rocs dénudés par le déluge, les dentelures de l'érosion, les fractures du chaos.

Les derniers tableaux sont souvent les plus beaux, mais le temps — qui leur a permis d'être ce qu'ils sont — n'y est pas toujours visible de la même manière. Il arrive qu'il soit un chemin nécessaire, mais insignifiant: nullité d'un espace incolore à traverser pour aller d'un point à un autre, médium dont toute trace doit être finalement effacée, passerelle retirée au départ de l'avion. Il faut du temps pour que la voix — même donnée dès le départ — se dégage non seulement de l'imitation inévitable, de l'obsession de rivalité qu'elle entraîne, et que l'on voit peser sur la jeunesse des peintres, mais de tout conditionnement, de toute notion reçue. Rembrandt ne fait pas longtemps penser à Latsman, mais ce n'est que progressivement qu'il fait penser à celui-là seul qu'il peut être: de *La leçon d'anatomie* de 1632 à celle de 1656, de *La présentation au temple* à *La fiancée juive*, du *David et Saül* de 1630, à Francfort, à celui de La Haye (1665), des premiers aux derniers portraits qu'on lui commande, son audace dissipe jusqu'à la moindre trace de révérence à l'égard de toute conception traditionnelle du dessin, de la composition, et à l'égard de ce que son modèle attend de lui. A la fin de sa vie, Hals ne pense plus à



plaire, et il cesse de plaire. Si nous admirons tant les derniers Titien, c'est que l'artiste — encore attentif, dans la *Vénus d'Urbino*, à la beauté de la nudité étendue dont ne nous distraient ni le rideau vert sur lequel se détache le buste, ni l'espace baignant la plage des jambes allongées — ne songe qu'à allumer le miroitement d'or et de cuivre où se fondent les personnages de la *Déposition* de l'Académie, et inonde *Lucrèce* et *Tarquain* d'éclaboussures ardentes, promenant en tout sens les traînées sanglantes ou crayeuses qui unissent dans le tissu d'une tunique sans couture le visage, les mains, le corps de la victime et de son agresseur. Il a fallu du temps, même aux plus grands, pour que le tableau achevé ait le jeté d'une esquisse, pour qu'un portrait de commande oublie d'être d'abord une emphatique ressemblance. Chacun a senti qu'il avait besoin du temps soit pour capter un objet rebelle, soit pour saisir les lois de la peinture, ou plutôt, l'importance et la difficulté de la peinture n'existant, que l'artiste en ait conscience ou non, que dans la mesure où ces recherches sont inséparables, pour s'en emparer d'un même mouvement. Ingres pleure devant M. Bertin, dit qu'une tête de femme est *infaisable*: c'est qu'il

cherche, à travers l'exactitude, tout autre chose : le style, et son style. Quand Giacometti, que nous avons vu jour après jour obsédé par la ressemblance, disait à Genêt : « Il faut copier ce que l'on voit, non? », il ajoutait aussitôt : « Et, en même temps, il faut faire un tableau. » Chardin parle de la peinture comme d'une « île dont il a côtoyé les bords », mais il est exclu que l'île soit située ailleurs que dans ce vase de fleurs ou ce compotier de prunes. Et quand Corot dit à la veille de sa mort : « J'aperçois des choses que je n'ai jamais vues. Il me semble que je n'ai jamais su faire un ciel », il confond justement, dans ces deux phrases si simples, les deux recherches dont la relation crée la problématique de la peinture. Nul ne vise un objet, nul ne vise une technique : chacun cherche un objet devenu tableau — et cette mutation ne peut s'opérer que dans le temps.

Rien n'en donne plus fortement l'impression que les derniers Cézanne. Cézanne est celui qui a parlé de la *logique* de la peinture ; et toute sa vie, il a peint sur le motif, son chevalet planté, jusqu'au jour du dernier orage, devant la Montagne Sainte-Victoire. Mais nous sommes

24

comme devant une peinture et une nature également admirables allant à la rencontre l'une de l'autre, la peinture tournant autour de la nature et se posant sur elle, non sans peser, la soulignant, la désignant : séparée d'elle. Il faut attendre les derniers tableaux pour voir s'opérer complètement la transfusion du sang de la peinture dans les veines de la nature, ou l'inverse : des arbres en arc sur le corps asexué des baigneuses, des plaques bleues, vertes, rouges de la végétation, des nuages, des étages de la montagne ou du toit des maisons, nous ne pouvons plus dire qu'ils





YVES BONNEFOY
Un champ de solitude

BERNARD VOUILLOUX
L'Art dans le temps de la vie

PHILIPPE SOLLERS
La Trouée du temps

FRANCIS MARMANDE
L'Haleine du temps

AGNÈS CALLU
*Les Sentiers de la création :
la fascination des « racines de l'œuvre »*



YVES BONNEFOY

Un champ de solitude

I.

Gaëtan Picon allait parler, ce soir-là, le premier des cinq entretiens qu'il enregistra dans ses derniers mois pour France Culture, mais un visiteur nous était venu, nous avions dû dîner loin, et nous rentrions maintenant, de nuit, par cette route qui n'en finissait pas de tourner dans les collines serrées, opaques, entamées seulement à la dernière seconde par la lumière des phares. L'heure approchait, me disais-je avec inquiétude, nous allions manquer ce rendez-vous que je pressentais important. Et de fait, quand la dernière pente fut gravie, la maison ouverte, la radio retrouvée dans la salle encore dans l'ombre, la voix familière était là, je n'aurais pu décider depuis combien de minutes, et j'avais donc à regretter à jamais la question initiale au moins et un début de réponse : sauf que, dans ces paroles chargées

d'emblée de tant de présence, et si clairement traversées pourtant d'interrogations et de labyrinthes, les mots de maintenant ne souffraient évidemment pas de mon ignorance de ceux d'avant. Comme *Un champ de solitude* le fait, je pouvais imaginer que cette conversation avait commencé au hasard ou presque dans la réflexion incessante, par un passage à la phrase articulée en soi de peu d'importance, simple demi-éveil à une autre des formes d'un même rêve : ce qu'aurait pu signifier au seuil mouvant de l'ouvrage auquel je réfère trois points de suspension ou même de plus nombreux, d'innombrables, avant la masse des mots.

Et c'est alors que je me suis avisé que si je m'inquiétais sur la route, les yeux fixés sur la montre, c'est parce que ce retard dans la campagne nocturne, avec les rêveries,





les entrevisions, les prémonitions inconscientes qu'il avait bien dû éveiller en moi, m'était sans doute apparu comme moins un empêchement à rejoindre une œuvre qu'une approche du sens, et aussi, hélas, de la fatalité et du risque, que celle-ci celait dans sa profondeur. – Un pays de montagne dont voici que la hâte nous rend l'étendue plus immédiatement perceptible, l'épaisseur de pierrailles plus vaste et proche, là tout autour, dans le foisonnement des ravines. Le chemin que l'on suit comme d'abord et surtout cette succession de détours, sans rien en soi pour entamer dans sa masse l'obscurité qui nous presse – rien, sauf peut-être cette précarité comme telle où notre condition se reflète, où se perpétue donc la question qui seule fait notre sens. Comment mieux prolonger ce rappel de notre origine et de notre lieu sinon par une écoute de la parole qui s'élevait ce soir même, à condition seulement de la dégager un instant de ses apports à la conscience critique ou à la philosophie de la création pour

la suivre dans les espaces plus intérieurs, les notions plus fugitives et subjectives qu'elle avait commencé depuis quelques années à visiter à voix haute ?

Dans ces beaux livres aussi, *Un champ de solitude* et *L'Œil double*, il y a en effet des montagnes qui semblent s'étendre à l'infini dans la nuit, et des gouffres : ces souvenirs brisés, troués d'associations à la fois surabondantes et laissées inexplorées ou obscures, ces images errantes, ces fantasmes – affleurements d'une géologie inconnue qu'on sent trop nombreux et trop denses pour que l'écriture même attentive puisse faire autre chose que les éclairer un peu, au passage, de son phare à jamais tournant. Tout au long de ce feu étroit, qui vient de loin, qui ne sait encore où il va, qui disparaît presque parfois, pour nous lecteurs, dans des replis de sa route, la phrase sinueuse, parfois extrêmement longue mais qui ne se brise pas, qui remonte, avec son bruit aux échos changeants de voiture perdue entre des murailles rocheuses, ne verra

l'inconnu qu'elle questionne surgir, buisson, talus, et miroiter un instant, signe qui précède le sens, que pour l'entendre se refermer aussi épais derrière elle. La présence à soi, dans ces écrits, c'est moins la domination cartésienne de l'intellect sur des fictions assaillies de rêves – ce que pourtant paraissaient promettre les analyses si claires que faisait Gaëtan Picon des auteurs les plus difficiles – que l'obligation d'avouer que c'est au hasard que la pensée la plus forte avance toujours ou presque, dans le liement et le déliement de forces qui excèdent les mots et outrepassent la volonté : encore que l'analogie de ce mouvement et de l'eau s'impose aussi à ma réflexion, maintenant, suggérée par le torrent qui a creusé son immense faille près de la route de ce soir-là. Car la phrase de notre ami avait beau s'éloigner de même par des passages qu'elle ne pouvait qu'entrevoir, remettant toujours à

plus tard de totaliser son rapport à soi, de se resserrer sur une lumière, elle se fraye une sorte de devenir, cependant, elle connaît au moins une des lois qui la poussent, elle sait qu'elle cherche un point, sur une rive lointaine, qu'aucun massif de l'Œdipe, aucun ressaut du désir, ne l'empêchera de rejoindre. Contrairement à ce que laisse croire peut-être une lecture rapide, Gaëtan Picon n'était pas angoissé par la pensée de la mort, dans laquelle il eût reconnu la cause la plus profonde de cet infini de hasard et d'ombre qui déjouait son besoin de sens : mais il était, il fut de longtemps hanté par celle du « mourir », de l'instant où le regard délivré de mille vaines poursuites s'ouvre, qui sait, à une perception autre, dans un horizon plus ample, au bord lumineux d'une écume ; et dans enfin un ordre qui se découvre, quitte aussitôt à se dissiper sous la brume.





1. Gaëtan Picon, « Tant que nous vivons... », in Blaise Gautier et Germain Viatte (dir.), *L'Œil double de Gaëtan Picon*, catalogue d'exposition (Paris, Centre Georges Pompidou, 18 avril-18 juin 1979), Paris, Centre Georges Pompidou, 1979, p. 13, ainsi que la citation suivante. Il est précisé par l'éditeur qu'il s'agit de notes prises en 1975 en vue d'un entretien radiophonique, en l'occurrence la série de cinq entretiens qu'il enregistra cette année-là avec Cella Minart pour France Culture et qui furent publiés en 1979 (« Entretiens entre Gaëtan Picon et Cella Minart sur France Culture en 1975 », *Le Mercure de France*, MCMLXXIC, 1979, p. 11-71). Tous les textes mentionnés dans les notes sans nom d'auteur sont de Gaëtan Picon.

2. On se reportera aux très nombreux témoignages (une trentaine) réunis dans le catalogue mentionné dans la note précédente, à ceux en particulier de

Jean Starobinski, d'Yves Bonnefoy, d'Hubert Damisch, ainsi qu'à ceux qui ont été publiés dans Martine Colin-Picon (dir.), *Gaëtan Picon. L'œil double : d'un art à l'autre*, actes de colloque (Paris, Centre Beaubourg et Collège de France, 2005), Paris, IMEC, 2011 (avec un DVD et un CD audio), et enfin à la somme indispensable, remarquablement informée, d'Agnès Callu, *Gaëtan Picon (1975-1976). Esthétique et Culture*, préface de J.-F. Sirinelli, postface d'Y. Bonnefoy, Paris, Honoré Champion, 2011.

3. Emmanuel Kant, *Critique de la faculté de juger* (1790), trad. A. Philonenko, Paris, Vrin, 7^e tirage, 1986, p. 54 (§ 5).

BERNARD VOUILLOUX

L'Art dans le temps de la vie

À Jean-Louis Lalanne

L'expérience de l'œuvre

Face aux œuvres de la littérature et de l'art, Gaëtan Picon ne se sera jamais fondé que sur l'expérience qu'il en eut. « L'art qui m'intéresse », écrivait-il ainsi dans des notes qui furent publiées trois ans après sa mort, « c'est l'art qui me permet de regarder, de comprendre et d'accepter mon existence¹ ». Confrontés à « une » vie, à « sa » vie, qui trouvait sens dans cette expérience, les mots mêmes d'« art » et de « littérature » pouvaient lui paraître fâcheusement inadéquats. À travers la vie propre à chacun, c'est bien à « la » vie que ce qu'ils désignent nous rebranche : « Le grand sens de ces choses-là, qui mériteraient d'autres mots, c'est de nous mettre en prise directe avec la vie, de nous permettre de vivre. Ce

sont des façons de vivre. Les seules façons de vivre. » Autoportrait d'un lecteur insatiable et d'un amateur et connaisseur averti de la peinture en grand vivant, voire en « bon vivant » ? Ce serait trop simple. Certes, les témoignages ne manquent pas qui évoquent l'appétit de vie qui fut le sien², son goût pour bien de ces choses bonnes et agréables qui agrémentent l'existence et dont Kant tenait que la « satisfaction pathologiquement conditionnée³ », subjective et intéressée, qu'elles nous procurent devait être impérativement distinguée de la satisfaction, elle, subjective et désintéressée, induite par le jugement de goût dans notre relation esthétique aux productions de la nature et de l'art, comme, du reste, elle devait l'être aussi, de celle, objective, que suscitent les deux





4. Yves Bonnefoy, « Un champ de solitude », in Blaise Gautier et Germain Viatte (dir.), *L'Œil double de Gaëtan Picon, op. cit.*, p. 28.

5. « D'un style de l'esprit contemporain », in Gaëtan Picon (dir.), *Panorama des idées contemporaines*, Paris, Gallimard, 1957.

6. « Suite sur Jean Dubuffet », *Les Lignes de la main*, Paris, Gallimard, 1969, p. 217.

7. Les images du « miroir », du « givre protecteur » sont convoquées dès la première page (*Ingres, étude biographique et critique*, Genève, Skira, 1967, p. 11) et ne vont cesser de revenir sous des formes diverses tout au long du livre, l'un des plus « écrits » de Picon.

autres modalités du jugement, le jugement moral ou pratique (intéressé) et le jugement de connaissance (désintéressé). Ce mouvement d'accueil à ce qu'offre l'existence se transpose facilement pour le lecteur de Picon dans le sentiment d'une « pluralité », comme le nomma son ami Yves Bonnefoy⁴. C'est bien, en effet, le sentiment qui s'impose face à des textes qui, tout autant qu'à ce qui relève du sensible et de l'imaginaire dans l'art et la littérature, font la part belle aux idées, y compris en dehors de ces deux domaines, c'est-à-dire dans celui qui passe pour leur être « propre » de la philosophie et des sciences humaines, tant et si bien que nous croyons voir l'auteur du *Panorama des idées contemporaines* esquisser son autoportrait lorsque, s'incluant dans la description de l'« esprit contemporain », il évoque « notre curiosité passionnée – la seule passion qui nous reste – pour le passé, pour l'ailleurs et pour l'autre⁵ ». Sans doute fallait-il qu'elle fût grande, cette curiosité, pour s'alimenter en « idées » et en « sensations »,

comme disait ce XIX^e siècle qu'il connaissait si bien, auprès d'Ingres non moins que de Géricault, de Delacroix ou de Courbet, auprès de Manet non moins que de Cézanne, faisant place à Kandinsky comme à Léger, à Balthus comme à Picasso et à Braque, à Masson, mais aussi à Dubuffet, et à bien d'autres...

Ce qui retient encore l'attention de ce lecteur, et aujourd'hui encore, c'est tout à la fois le souci de précision et de clarté dans l'analyse, la recherche, dans la description des œuvres, d'une justesse qui a souvent la sensualité d'un toucher, et enfin cette vibration, cette résonance comme voilées que confère à l'une comme à l'autre la façon dont l'écriture les prolonge. L'idée semble moins procéder par développements que par reprises successives (des creusements, des excavations qui se poursuivent même d'un texte à un autre), par amples mouvements tournants et brusques avancées, donnant lieu alors à ces formules où la pensée se condense, nouée sur son intensité, moins pour saisir

et retenir, que pour relancer les dè. Et, par ailleurs, comment ne pas être sensible à un bonheur évident de la nomination, à une émulsion jubilatoire de l'écriture dans les moments où elle convoque les choses, fussent-elles des plus humbles, comme ces matières qu'utilisèrent Hugo dans ses lavis ou Dubuffet, dont Picon vient de le rapprocher pour ses « texturologies » et ses « matériologies » : « Paysages massifs d'airain, de vieux chêne sombre et sculpté, de vieux cuir, de vieux os, jardins où l'étoile de la marguerite est clouée dans les graviers et les mottes [...] »⁶. C'est l'attention du marcheur solitaire arpentant les rivages de l'île de Ré. Dans la monographie sur Ingres, la même qualité d'attention est portée à ce qui cette fois semble nier la notion même d'une matière, au jeu de glaces et de glacis, au miroitement des apparences, à cette cryogénéisation qui fait cristalliser et reculer l'image⁷, non sans que soit dite dans la distance qui se creuse ainsi, dite comme il le faut, et avec quelle sensualité, la préciosité d'une étoffe,





la torsade d'une tresse. Au delà de chaque tableau d'Ingres est de la sorte suggéré un univers doté de ses propres coordonnées, réglé sur ses propres poids et mesures, un univers dans lequel une colonne vertébrale s'augmente de plusieurs vertèbres, où un cou se gonfle jusqu'à paraître un goitre, où un bras s'étire indéfiniment et où les regards jamais ne se croisent. Se saisir de l'œuvre d'un peintre, ce fut pour Picon appréhender le jeu de ce qui fait *image* – quand image il y avait – et de la *peinture*, cette relation indéfiniment modulée entre tout cela dont l'image nous parvient (figures des corps, des objets et des lieux, mais aussi signes et même traces) et la matière ductile (touches du pinceau, taches de couleur, textures pigmentaires) qui véhicule cette image, quand elle ne la fait pas mieux consister en la constituant.

D'où il découle, en effet, que les images peintes en éveillent d'autres, déclenchant un cortège d'associations qu'il serait erroné de tenir pour idiosyncrasiques, tant il est

manifeste qu'elles témoignent de la *rencontre* du sujet avec le tableau qui lui fait face. Car cette expansion, cette extravasation des images peintes disent bien la capacité de ces dernières à se brancher sur le train des grandes ondes imaginaires qui forment l'horizon de nos vies, dans le même temps qu'elles donnent à comprendre la manière dont un peintre fait voir ses objets. C'est encore plus vrai – et la théogonie leibnizienne semble s'inviter à la fête – pour une peinture qui répugne à « finir », celle de Léonard, celle du Titien, de Rembrandt et, bien sûr, celle qui vient après la mutation de 1863 : « Il est au pouvoir de la peinture d'agir comme la nature, faisant surgir des images qui ne sont pas contenues dans leurs éléments. L'esthétique du non-fini témoigne de l'harmonie pré-établie de l'art et du réel en tant qu'actes⁸. » Comment dire une maison peinte par Cézanne, s'il est vrai que celui-ci « rend visible l'invisible passage du temps⁹ » ? En la comparant à un bateau, en projetant donc sur l'ordre des réalités

proches peintes par Cézanne, arbres, rochers, montagnes, où il n'y a pas de place pour l'eau, pour la mer, un ordre autre à travers lequel s'éclaire le rapport entre nos perceptions et nos attentes, entre ce que le tableau nous montre visuellement et ce qu'il nous donne à voir par les yeux de l'imagination : « [...] cette maison n'est ni un mirage de la lumière, ni un bloc indescellable, elle est comme un bateau que nous voyons immobile, mais que nous savons en train de traverser la mer. » Même une peinture comme celle de Vieira da Silva, qui monta vite à l'abstraction des « signes » – des signes qui, sans doute, peuvent livrer le profil d'une ville ou d'une bibliothèque et amener dans ce cas la citation d'un texte de Borges –, parce qu'elle se tisse à « la plus intime, la plus sensible existence » et que ses « petits carreaux » enserrent des « rimes intérieures¹⁰ », une telle peinture laisse l'initiative à celui qui la regarde de voir ici non pas « des branches auxquelles le jour s'accroche encore¹¹ », mais la nuit : « La nuit elle aussi montre les formes

8. 1863, *Naissance de la peinture moderne*, Genève, Skira, 1974, p. 141.

9. « Le motif de Cézanne », in *Tout l'œuvre peint de Cézanne*, Paris, Flammarion, 1975, p. 7, ainsi que la citation suivante.

10. « Vieira da Silva », *Les Lignes de la main*, op. cit., p. 299.

11. *Ibid.*, p. 300, ainsi que la citation suivante.



AGNÈS CALLU

*Les Sentiers de la création :
la fascination des « racines de l'œuvre »*

1. Cf. Agnès Callu, *Gaëtan Picon (1915-1976) : Esthétique et Culture*, [préface de Jean-François Sirinelli et postface d'Yves Bonnefoy], Paris, Champion, 2011 [Prix Chaix d'Est Ange de l'Académie des Sciences morales et politiques].

2. Almuth Grésillon, *La mise en œuvre : itinéraires génétiques*, Paris, Éditions du CNRS, 2008.

3. Cf. Agnès Callu, *Dans l'atelier de Gaëtan Picon : les Lettres et les Arts* [préface de Jean-Michel Leniaud], Paris, Champion, [à paraître en 2015].

4. Et sous contrat avec elles depuis le 30 octobre 1966. À ce titre, Gaëtan Picon perçoit 10 000 F suisses d'honoraires forfaitaires, cf. IMEC, fonds G. Picon, PCN2B5, contrat entre Albert Skira et Gaëtan Picon, 1966.

5. Cf., notamment Constance Didier, « Les éditions d'art Albert Skira (1941-1972) » (Jean-Yves Mollier dir.), maîtrise de l'Université Paris X-Nanterre, 1992. Voir aussi le *Bulletin des Éditions d'Art Albert Skira* publié à partir de 1966.

6. Cf. Gaëtan Picon, *Ingres. Étude biographique et critique*, Genève, Éditions Albert Skira, 1967.

S'il fallait résumer la quête esthétique de Gaëtan Picon, c'est bien son obsessionnelle recherche pour l'amont du geste créateur qu'il s'agirait de désigner¹. Saisir « l'avant-image » autant que l'avant-texte, introduire dans l'œuvre – sans vraiment les nommer –, une temporalité autant qu'une spatialité telle que le réclame la démarche génétique, voilà ce qui gouverne l'essentiel de son travail philosophique². Homme pluriel, le poète qu'au plus près il incarne, s'empare de l'Art et de la Littérature pour en explorer les fondations secrètes³. Sous le manuscrit et le dessin, les deux souvent, il espère frôler le fond primitif de l'œuvre : entendre son chant originel, dévoiler ses processus de cognition – reconnaissance, découvrir ses terres imaginaires, en serrer la matière, ses matériaux aussi, pour

tracer, en définitive, les métaphores d'une genèse qui plonge jusqu'aux racines créatives.

L'épopée des « Sentiers de la création » s'inscrit fortement dans l'orbe biographique. De fait, la trajectoire éditoriale suisse débute en 1971 quand Picon meurt en 1976. D'une certaine façon, en un quinquennat, elle fait office d'accélérateur de particules tant le nom de Gaëtan Picon est durablement attaché à une initiative sans précédent.

Gaëtan Picon, par nature et principe, surabondant, ne se suffit pas dans l'implication d'une activité unique. En contact depuis 1965⁴, avec les Éditions Skira⁵ chez qui il publie, deux ans plus tard, son *Ingres*⁶, il se prend à rêver devenir « directeur de collection ». Un temps, il avait eu des espérances du côté du



Sagittaire, avec Léon-Pierre Quint, mais le projet avait été englouti. Là, chez Albert Skira, il souhaite enfin donner la mesure de son talent de coordinateur charismatique. Pour lui, cela signifie – loin des bornes resserrées d'une revue où, sans cesse, il s'agit de composer avec le *diktat* du collectif – construire un itinéraire intellectuel en quatre temps: premièrement, imposer une idée esthétique; deuxièmement, impulser la ligne directrice selon laquelle elle doit être encerclée pour être mieux fouillée; troisièmement, «auto-publier» son analyse de la question au format d'un prototype philosophique et discursif; quatrièmement, valider le schème en commandant des essais aux auteurs et artistes admirés, supposés, à la hauteur de leur vie – combinée à leur art –, modéliser le concept.

Picon, méthodique, applique son plan et se rend à Genève. Rosabianca, la femme d'Albert Skira, disparu en 1973, le rappelle: ⁷

«[...] *Gaëtan Picon* apporta à notre maison d'édition non seulement

les pouvoirs de son intelligence et de sa rigueur intellectuelle, mais une ouverture et une vitalité nouvelle [...]».

Aux fondements de l'entreprise, un facteur déclenchant et l'entêtante passion d'un esthéticien devant lesquels Picon s'interdit de surseoir davantage.

Interrogé en 1971 par Lucien Curzi pour *L'Humanité*⁸, il rappelle le «*déclic*» des «*Sentiers*», plaçant Picasso, avec Skira, au cœur de l'anecdote:

«[...] *Picasso se promenait un jour à Bois-Geloux en compagnie de Skira quand il s'est soudain baissé pour ramasser une branche de bois mort et un morceau de fil de fer. Le lendemain, Skira retrouva dans l'atelier de Picasso la branche et le fil de fer revêtus de plâtre. Ses deux objets avaient été transformés en sculpture. Le déclic est venu de là [...]*».

Pour Picon, l'idée de départ s'énonce facilement: avec «*Les Sentiers de la création*», il entend faire parler des écrivains et des

artistes sur leur processus de création, «*arracher à quelques-uns des créateurs majeurs de notre temps les secrets de leur travail*»⁹. Pour cela, il décide de combiner textes et visuels. Son expérience au Seuil, pour «*les Écrivains de toujours*», lui a fait mesurer l'intelligent pouvoir des images lorsqu'elles se font consubstantielles à l'écriture. Aussi, en symbiose avec l'auteur, Picon travaille-t-il l'iconographie de chaque ouvrage pour, d'emblée, la faire surplomber son rôle illustratif et l'installer, à la manière d'une pierre angulaire, au centre de la démonstration esthétique: ¹⁰

«[...] *L'illustration est une nécessité. L'auteur participe. Il imagine le livre comme une suite d'images, des images qui peuvent amener des auteurs à rejoindre notre collection [...]*».

Mais par-delà la verbalisation brute de ce programme éditorial s'affiche la question que Gaëtan Picon remue depuis plus de trente ans: c'est-à-dire, les racines du geste créateur et comment la critique peut

7. «*Témoignage de Rosabianca Skira*», dans *L'œil double de Gaëtan Picon*, Centre Georges Pompidou, 1979, p. 96.

8. Cf. Lucien Curzi, «*Sur la collection, 'Les Sentiers de la création'*», entretien avec Gaëtan Picon», dans *L'Humanité*, 10 septembre 1971.

9. Cf. Jacqueline Piatier, «*Gaëtan Picon, L'œil double et Admirable tremblement du temps*», dans *Le Monde*, 15 janvier 1971.

10. Cf. Lucien Curzi, «*Sur la collection, "Les Sentiers de la création"*», entretien avec Gaëtan Picon», art. cité.



11. Cf. Meyer Schapiro, *Style, artiste et société*, Paris, Gallimard, 1982.

12. Joëlle Gleize. « Orion-Simon sur les sentiers de la création », dans *Cahiers Claude Simon*, 2010, n°6, p. 71-85.

13. Cf. Gaëtan Picon, *La chute d'Icare de Pablo Picasso*, Genève, Éditions Albert Skira, coll. « Les sentiers de la création », 1971, p. 87.

14. Cf. Laurence Cornu, « Gaëtan Picon et les sentiers de la création », dans *Gaëtan Picon, de l'aventure littéraire à l'action culturelle*, op. cit., p. 35-45. Voir aussi, en incidente, Aurélie Maillard, « D'un sentier l'autre: critique et création, la double exigence de Gaëtan Picon », dans « L'écrivain et le spécialiste dans le discours sur les arts plastiques au XX^e siècle », Paris, Université Paris IV, 22-23 janvier 2009.

15. Cf. Gaëtan Picon, *Admirable tremblement du temps*, Genève, Éditions Albert Skira, coll. « Les sentiers de la création », 1970.

16. « Un "admirable tremblement du temps", c'est l'expression employée par Chateaubriand pour interpréter le dernier tableau de Poussin, *L'Hiver*, œuvre ultime marquée par la proximité de la mort », cf. Hans Peter Lund, « Compte rendu de Chateaubriand. *Le tremblement du temps*. Colloque de Cerisy dirigé par Jean-Claude Berchet et Philippe Berthier, Toulouse, Presses Universitaires du Mirail, 1994 », dans *Revue Romane*, 1995, n°2, p. 312-314.

s'en emparer¹¹. En effet, Picon est possédé par la conviction qu'on ne saurait réduire une œuvre à une idée et, contre les scientifiques, il prône une critique qui cultive le goût de l'expérience esthétique des œuvres¹². La métaphore des sentiers lui convient bien puisque la création le fascine comme un mystère dont il s'agirait d'arpenter les entrelacs pour percer les secrets. Alors, il s'interroge sur les bornes relatives du commencement de l'œuvre; il scrute l'imprévisibilité des étapes intermédiaires de son élaboration: les liaisons, apparitions, disparitions, surgissements, transferts, transformations etc.; il analyse la phase aboutie qui n'est peut-être pas le terme mais que l'œuvre, elle-même, désigne à ceux qui l'observent comme la forme dernière. En somme, observant « *la continuité du discontinu créateur* »¹³, il propose une génétique artistico-textuelle qui, sur la foi de l'exploration analytique de manuscrits, ébauches ou dessins, expose les sédimentations d'un « *work in progress* ». Et, Picon transcendant l'expérience,

de conclure que, puisque la critique se doit de suivre « *au jour le jour* » la création, c'est qu'elle-même est « *conscience en même temps qu'évaluation amoureuse, amour conscient et conscience amoureuse* », répétition peut-être excessive et trop pédagogique de Laurence Cornu, mais qui pose bien la question¹⁴.

Gaëtan Picon est-il dans l'épanouissement de son MOI aux « Sentiers »? Oui, cent fois. Là-bas, il réalise comme l'ultime symbiose de ses goûts: soit l'intellectualité du regard posé sur la création, alliée à l'empirisme, presque érotique, de son toucher empathique.

Mais Picon, humant et malaxant la « glaise » des œuvres, n'en est pas moins un universitaire et un savant. C'est la raison pour laquelle, il souhaite « tester » la formule des « Sentiers » en se l'appliquant à lui-même. L'exercice aboutit à *Admirable tremblement du temps*¹⁵, somptueuse et romantique formule empruntée à Chateaubriand¹⁶ de même que l'occasion pour Gaëtan Picon de mettre en mots son « auto-cheminement ».



*L'éditeur remercie tout particulièrement, et très vivement, Agnès Callu,
Martine Colin-Picon, Albert Dichy, Sylvie Gouttebaron et Pierre-André Picon
pour leur collaboration à la réédition de cet ouvrage.*

Conception graphique : Juliette Roussel
(juliette-rousseau@orange.fr)

Impression : Ott, Wasselonne
(ottimp@ott-imprimeurs.fr)

© L'Atelier contemporain, 2015
(francois-marie.deyrolle@orange.fr)
www.editionsateliercontemporain.net

ISBN 979-10-92444-22-3

Imprimé en août 2015

Ouvrage publié avec le concours
du Centre National du Livre

