

Jean-Louis Baudry

L'ENFANT AUX CERISES

Préface et photographies d'Alain Fleischer

L'ATELIER CONTEMPORAIN
François-Marie Deyrolle éditeur

AUTOportrait DE L'ÉCRIVAIN EN VISITEUR DE SON MUSÉE

Les textes de Jean-Louis Baudry, réunis dans ce volume, font oublier la diversité de leurs origines, des circonstances où ils furent écrits, des éventuelles commandes auxquelles ils répondirent, et des publications dans lesquelles ils prirent place. Et cela au profit d'une parfaite continuité de l'écriture et du style – ce style qui fait l'écrivain – où se mêlent voluptueusement, comme chez Proust, les réminiscences autobiographiques, la méditation esthétique et l'invention romanesque. La présentation en trois chapitres, loin de contrarier la fluidité et d'afficher un quelconque montage, fait de la table des matières une sorte de poème en trois strophes de quatre vers chacune. Cet effet visuel de surface révèle une réalité profonde : dans le bonheur de l'écriture, se réalise cet alliage si précieux du réel et de l'imaginaire, de la sensibilité et de la pensée, qu'on appelle la poésie.

Le point commun à ces douze textes est la familiarité, l'intimité dans lesquelles Jean-Louis Baudry y apparaît avec les œuvres d'art et avec les artistes, jusqu'à ce que cette relation devienne une façon de vivre et de voir le monde à travers la création artistique. Le texte Impressions et Figures d'Elstir, d'une rare intelligence, éclaire la relation de l'auteur aux œuvres de la peinture à la lumière du personnage de À la recherche du temps perdu, qui permit à Marcel Proust, en inventant cette figure de peintre, probablement impressionniste, de comprendre son statut d'écrivain, et le projet de toute son œuvre. Jean-Louis Baudry apprend de Proust – et nous apprend –, que ce dernier ne parvint à porter un regard sur le monde, à s'y intéresser, à s'en émouvoir, qu'après que le monde lui eut été révélé par les œuvres d'art, sans lesquelles il l'eut perçu privé de relief, de contrastes et de l'éclat des couleurs. C'est l'œuvre

d'art, parce qu'elle est différente du monde visible, avec autant de dissemblances que de ressemblances, qui permet à l'écrivain, en écart avec le visible, de construire sa vision.

En chacun de ses textes, à la fois nouvelles et brefs essais, Jean-Louis Baudry nous fait entrer dans son dialogue personnel avec les œuvres d'art, sans jamais convoquer le surplomb des autorités de service, ni le renfort d'aucune référence convenue, d'aucun savoir intermédiaire, d'aucun de ces repères, de ces balises, qui jalonnent si souvent les travaux des historiens et des théoriciens, quand les idées, soumises au régime des associations d'idées, remuent une fois de plus les bains usés de l'érudition, plus qu'elles ne constituent, avec la fraîcheur requise, une nouveauté du regard, un renouveau de la pensée.

La pensée de Jean-Louis Baudry reste constamment tendue par son tropisme et par ses propres sources – ressources – d'énergie. Et c'est comme un miracle de le suivre en suspens dans un paysage du texte et des idées, où n'apparaissent jamais les citations, inévitables chez d'autres auteurs, qui plombent souvent leur réflexion, sous prétexte de la soutenir, obligeant de fait le lecteur à redescendre, c'est-à-dire à descendre vers les notes en bas de pages. Dans ces pages aériennes, dans ces parages inédits, dans ces paysages où s'avance sereinement Jean-Louis Baudry, ne surgissent jamais les figures tutélaires de Hegel ou Freud, Warburg ou Benjamin, Lacan ou Barthes. S'il ne fait aucun doute qu'il les a longuement lus et fréquentés, ce ne sont pas ces grands penseurs qui l'ont aidé dans son amour des œuvres. Une inversion semble s'être produite : ce sont les œuvres d'art qui font comprendre pourquoi les historiens et les théoriciens s'intéressent à elles, et comment elles inspirent la naissance de leurs idées.

Dans son texte *Une maison pour des pensées*, Jean-Louis Baudry évoque avec une grande finesse ce musée intérieur où les œuvres ont été choisies selon les hasards de son existence, ses goûts, sa sensibilité. Et cette collection, il pourrait évidemment la faire parcourir aux grands penseurs, en les accompagnant, mais sans qu'ils l'aient précédé, devancé dans la visite. Ce musée en

pensée, différent du musée imaginaire, s'est constitué au fil de la vie, depuis l'enfance avec la présence, sur le mur face au lit dans lequel le petit garçon s'éveille, d'une image – un jeune garçon à la toque rouge –, dont il découvrira plus tard qu'elle est la reproduction d'un tableau célèbre. Les personnages de la peinture forment peu à peu la population des personnages d'un roman. Ainsi la rencontre et la fréquentation des œuvres obéissent à d'autres lois, à d'autres pulsions que celles de leur déchiffrement. Il est rare, et tellement stimulant, de pouvoir se laisser entraîner par une lecture où le commerce avec l'art appartient de façon si subtile, si émouvante, au registre de l'autobiographie, là où se mêlent mémoire et imagination, là où les artistes réels et leurs œuvres cohabitent avec les artistes et les œuvres inventés par la littérature et appartenant à la fiction. Lorsque Jean-Louis Baudry rapproche Edward Hopper et Johannes Vermeer, par leur goût commun de la vie domestique, et d'un certain vide des destins ordinaires ou lorsque, chez ce même Hopper, il relève la même attention particulière aux changements de la lumière et au passage du temps qui anima Claude Monet, peignant la cathédrale de Rouen – avec cette magnifique expression « Une monumentale horloge de pierre » –, ou encore, quand il voit dans les vanités du XVII^e siècle les œuvres de précurseurs d'un certain art contemporain, il n'a besoin d'aucun recours à des concepts théoriques ou à des textes qui font autorité dans l'histoire des idées, pour que les intuitions de sa sensibilité, les mouvements de sa pensée, s'imposent avec le naturel souverain de la chose directement ressentie, vécue. La profondeur de ses analyses, de ses découvertes, tient paradoxalement à cette qualité de légèreté – à l'opposé du superficiel ou du frivole – qui se joue des coquetteries de l'étude académique et des entraves des protocoles savants.

Je ne doute pas que d'autres que moi auraient été de meilleurs et de plus légitimes auteurs de cette préface. Si j'ai accepté l'invitation, c'est pour saisir cette occasion tristement tardive d'honorer une dette ancienne, qui s'est aggravée au fil des ans. Cela a commencé lorsque, pour accompagner son

essai décisif sur le dispositif cinématographique intitulé *L'effet cinéma* (éditions Albatros, 1978), Jean-Louis Baudry avait souhaité publier des entretiens avec quatre cinéastes : François Barat, Benoît Jacquot, Stacha Stanojevic, et moi-même, et je suis resté sur l'impression de n'avoir pas été à la hauteur de son attente, pris dans le trompe-l'œil d'une polémique et d'un débat réducteurs qui avaient entouré la sortie de mon film *Dehors-Dedans*. Toutes les œuvres d'artistes plasticiens qui, aujourd'hui, font appel aux moyens techniques et au langage du cinéma, en les transférant dans les espaces du musée et de la galerie d'art, c'est-à-dire loin du dispositif historique de la salle obscure, avec un spectateur assigné à place fixe entre un projecteur dans son dos et un écran face à lui, rappellent la perspicacité de l'analyse magistrale faite par Jean-Louis Baudry.

Un peu plus tard, il publiait dans la revue *Critiques*, un texte intitulé : *Zoo zéro, ou le naufrage de l'arche, analyse inspirée et généreuse de l'un de mes films de long-métrage*. Plus encore, c'est à partir du début des années 2000, quand j'ai commencé à publier régulièrement des romans, que Jean-Louis Baudry, à qui je les envoyais parmi le petit cercle des destinataires prioritaires – à vrai dire, les seuls lecteurs identifiables pour lesquels j'écris –, ne manquait pas de réagir rapidement par de longues et magnifiques lettres manuscrites. Leur teneur était d'une telle richesse que tenter d'y répondre eut représenté pour moi un travail de plusieurs jours. Nous étions donc convenus que je ne répondrais pas à ces lettres, et qu'elles nourriraient nos conversations à chacune de nos prochaines rencontres. Mais je suis resté sur le sentiment d'une insuffisance de ma part, ou d'une faute d'amitié, du fait que, pendant ces années, nos rencontres et les occasions d'échanger oralement, ont été moins nombreuses que mes livres publiés, et donc que ses lettres. Mais Jean-Louis ne s'en fâchait pas, et cela ne le dissuadait pas de continuer à m'écrire, peut-être parce que, en dépit de sa modestie, j'avais pu lui faire admettre combien cela était important pour moi. Mon inconfort venait du fait que mon silence put être interprété comme une acceptation d'éloges, que

j'aurais trouvés justifiés. J'ai dû recevoir une douzaine de ces témoignages dus à son amitié, à ses dons de lecteur et à son talent épistolaire.

On comprendra que Jean-Louis Baudry a été une de ces rencontres intellectuelles avec un aîné qui marquent un cadet. S'il est devenu un ami, il a été de ceux, rares, avec qui je ne suis jamais passé au tutoiement. Cela n'a pas tenu à une différence de génération, ni à ce que peut être le rapport à un maître, mais à une sorte d'élégance naturelle de son comportement qui, dans la profondeur d'une amitié réelle, se méfiait des facilités superficielles de la camaraderie. Il y a peut-être eu le fait que nos relations, bien qu'intenses, n'ont jamais été intensives ; elles restaient espacées, reliées entre elles par la mémoire de ce qu'elles produisaient. Je pourrais probablement compter les fois où je me suis trouvé en compagnie de Jean-Louis Baudry, soit parmi un groupe de plusieurs personnes, soit en tête-à-tête, ou dans la convivialité restreinte de la rencontre entre les couples que nous formions avec nos compagnes respectives. Et je pourrais me souvenir des lieux, des circonstances, des sujets de nos conversations. Le nombre total de ces rencontres est peut-être d'une trentaine en à peu près trente ans, ce qui permet d'établir facilement une trompeuse moyenne. Elles commencèrent à Paris dans les années 1970, parmi le milieu des sémiologues (Jean-Louis Baudry était ami de Christian Metz), et des théoriciens du cinéma (il était proche de la revue *Ça-cinéma*, influencée par la psychanalyse). Puis il y eut une période romaine, après que Jean-Louis Baudry, en 1986, fut venu à la Villa Médicis, invité au mariage de Georges Didi-Huberman, dont j'étais un des témoins. À la suite, et partageant ma passion pour l'Italie, Jean-Louis prit l'habitude de revenir à Rome (mais il fréquentait aussi Venise, dont il dit, en ouverture de son texte, *Chute de corps, sur le Tintoret* : « On ne voit pas Venise, on la revoit »). Il retournait voir, inlassablement, les églises et les musées romains, et ces brefs voyages, présentés comme des visites qu'il me rendait – alors que j'avais pris la décision de ne plus jamais m'éloigner longtemps de cette ville –

étaient toujours l'occasion d'une rencontre, le plus souvent à dîner, à la terrasse d'une quelconque trattoria. La cuisine italienne était une bonne façon de célébrer notre commun amour de l'art et le partage des idées, toujours dans une sorte d'humeur jubilatoire. Plus tard, en 2004, je me souviens qu'il y eut – retour à Paris et au milieu du cinéma – la projection dans une des salles du Luxembourg du film de Nurith Aviv, *D'une langue à l'autre*, dont j'assumais la présentation au public en compagnie de Maurice Olender, suivie d'un verre au café Le Rostand où, avec Jean-Louis Baudry, nous nous isolâmes en bout de table, tout à la joie de cette complicité particulière, instantanément renouvelée : nos conversations, espacées de plusieurs mois, retrouvaient aussitôt leurs enjeux et leurs intérêts singuliers ; leur est lié dans mon souvenir le timbre spirituel de sa voix, débouchant constamment sur le rire, celui d'une pensée qui s'amuse comme un enfant de ses jeux et de ses trouvailles.

La dernière fois que j'ai vu Jean-Louis Baudry, ce fut lorsqu'il vint assister, dans les Salons de l'Amérique latine, à une rencontre organisée par Maurice Olender et Philippe Sollers, autour de deux livres que je publiais simultanément chez l'un et chez l'autre : *L'accent une langue fantôme* (collection « La librairie du XXI^e siècle », Le Seuil) et *Immersion* (collection « L'infini », Gallimard). Je connaissais l'histoire des relations de Jean-Louis Baudry avec le groupe d'écrivains de la revue *Tel Quel*, et avec son principal animateur Philippe Sollers, mais je ne me souviens pas avoir observé les attitudes de l'un et de l'autre lors de ces retrouvailles inopinées. Je me souviens surtout d'une chose : ne m'attendant pas à voir arriver Jean-Louis à cette séance alors que je le savais déjà souffrant, son apparition me fit un tel plaisir que j'en oubliais nos conventions. Le retrouvant comme le « vieil ami » qu'il était – sans que cette expression put qualifier nos relations –, la spontanéité eut raison du vouvoiement : ma compagne et moi nous l'accueillîmes avec un tutoiement joyeux, qui fut celui, étrange, de la première et de la dernière fois.

Qu'on me pardonne d'avoir donné à cette préface cet aspect anecdotique et ce ton intimiste. Ils expriment la tonalité de ce que fut ma relation avec Jean-Louis Baudry et, d'une certaine façon, ils sont pour moi le seul mode légitime d'être l'auteur de cette préface. L'œuvre de romancier et d'essayiste de Jean-Louis Baudry mérite évidemment une présentation d'une tout autre ampleur, qui n'a pas sa place ici. Je regrette profondément que Jean-Louis n'ait pu vivre assez longtemps pour voir la publication de ce recueil – véritable roman de son éducation sentimentale avec les œuvres d'art – qui lui aurait fait tant plaisir et dont l'entreprise, à porter au crédit de François-Marie Deyrolle, est des plus justes, des plus opportunes. Il est évident que si Jean-Louis était encore vivant, je ne pourrais être l'auteur de cette préface, en tout cas ni dans la forme ni dans les termes que je lui ai donnés. Mais dans la tristesse d'avoir perdu cet ami qui m'a aidé à penser et à avancer dans ce que je fais, je suis heureux, même si c'est trop tard, et même si j'aurais préféré que les circonstances ne s'en présentent pas, de lui dire la place singulière qu'il a eu parmi le cercle des amis les plus proches, sachant que d'autres diront bientôt, avec toute la compétence et l'autorité nécessaires, la place qui lui revient dans l'histoire de la littérature française des cinquante dernières années.

ALAIN FLEISCHER

l.



L'ENFANT AUX CERISES

Dès que j'ouvrais les yeux, quand je dormais chez mon père, des images m'apparaissaient. Dans cette chambre aux lourdes tentures retenues par des anneaux, couvrant les murs à la tête et sur tout un côté du lit, et meublée, en son centre, d'un plateau de cuivre reposant sur des pieds sculptés repliables, d'un secrétaire du même bois noir sculpté tout incrusté de motifs de nacre, d'un miroir encadré du même bois sculpté et incrusté, et enfin éclairée, en plus de l'applique heureusement posée au-dessus de la tenture, d'une lanterne suspendue au plafond, dont les six côtés comme une rose des vents lumineuse cloisonnant la nuit venue, deux à deux, de ses rouges, de ses verts et de ses jaunes, le volume sombre et oriental de cette chambre que l'on disait « marocaine », les images avaient sagement attendu la nuit entière l'heure de mon réveil pour, traversant peut-être le plafond, comme venues du dehors sinon du ciel, m'apporter des nouvelles d'un monde où la nuit et les fortunes hasardeuses et peu compréhensibles des familles m'avaient plongé. Aperçues de ce lit où mon père la plupart du temps me rejoignait quand je dormais et qu'il avait quitté quand je n'étais pas encore réveillé, les images, descendant ainsi de leur hauteur jusqu'à mon regard, auraient pu me faire songer à des anges, s'il y avait eu en elles plus d'amabilité et si elles avaient été porteuses d'un message plus conforme aux vœux que j'imaginai être ceux du ciel. Mais conformes, elles l'étaient à peine à ce que peu à peu et de mieux en mieux j'apprenais à connaître du monde. Avant d'user pour les désigner d'autres mots, je devais ne pas être trop sûr que celui d'« image », que leur insistance silencieuse, malgré leur intrusion de réveil, avait bien dû activer parmi ceux peu nombreux dont je disposais, fût approprié. Contrairement à celles qu'en ouvrant les albums je revoyais avec le même sentiment de bonheur

que l'on doit bien avoir chaque fois qu'on rentre chez soi après le tohu-bohu de la rue et des boulevards et les effarements que nous causent la circulation et les vitrines éclairées des magasins, ces images-ci j'avais beau admettre qu'à leur contact (mais tout autre corps venu à cette heure à ma rencontre aurait eu le même effet) se dissipait la buée qu'y avaient laissée les paupières du sommeil, si régulière que fût leur apparition, si retardé le temps que je mettais à me lever, elles restaient ce que seul un adjectif tiré d'une langue étrangère, puisqu'il désigne la familiarité et son contraire, serait capable de désigner, *unheimlich*. Familières, sans doute, puisqu'elles accompagnaient les longues heures où je m'étais retiré dans les contrées les moins accessibles, en ces contrées si éloignées que je pouvais à peine soupçonner la présence à côté du mien d'un autre corps, ni même, à moins du petit cataclysme d'un réveil nocturne, avoir conscience d'exister; oui, familières puisque j'étais sous leurs regards durant ces instants indécis où l'on revient à soi; mais étrangères, puisque j'apprenais à reconnaître en elles des êtres humains, des rues, des maisons et même, à leurs voiles brunes et gris vert, des bateaux, qui n'étaient cependant en rien comparables à ces choses du monde que je désignais par les mêmes mots.

Souvent, je me suis demandé quels effets avaient entraînés sur mon esprit, sur mon imagination et sur la configuration du monde que j'entrevois, ces premiers regards de réveil que j'étais bien obligé de porter sur ces sortes particulières d'images dont quelques-unes étaient de vrais tableaux que l'on reconnaissait au relief pâteux des coups de pinceaux visibles à la surface tactile, grenue, de la toile, tandis que les autres, je l'apprendrais plus tard, étaient les reproductions d'œuvres fameuses de peintres inventeurs de notre modernité.

Une de celles-ci, plantée devant mes yeux, me retenait d'abord à cause d'une camaraderie de chambrée qui me liait à l'enfant dont le regard ne m'avait pas quitté; et chaque fois que je revenais vers lui (sa toque de feutre rouge posée de travers au-dessus de sa bouille chiffonnée de gosse des faubourgs, flamboyant dans la demie pénombre de la pièce, exerçait sur moi une fonction de leurre), il me fixait, m'interrogeait encore. Un de ses bras prenait appui sur

un rebord tout à fait semblable à ceux sur lesquels Chardin installe des fruits humectés de rosée, des bocalux verdâtres, des chaudrons de cuivre et des lapins morts, ou que traverse un chat, attiré par une odeur de raie, vérifiant la stabilité du gué que lui offrent des coquilles d'huîtres en y posant des pattes précautionneuses et gantées. Mais sans les cerises s'échappant du papier d'emballage vert et froissé, je ne sais si le visage de l'enfant, sa bouche et ses yeux au sourire de mélancolie amusée, auraient mis tant d'insistance dans leur incertitude questionneuse. Vertu de ces cerises: probablement par association avec d'autres images, elles donnaient à ce visage un air d'indifférenciation biologique et peut-être même ontologique. Tel serait le pouvoir de la peinture. Ce visage d'enfant, parce qu'il avait été impossible de décider s'il était celui d'une fille ou d'un garçon, prolongeait son emprise.

Beaucoup plus tard, j'apprendrais que, plus âgé que je ne pensais, le jeune adolescent recueilli par le peintre et affecté au nettoyage des brosses et de la palette, avait si mal accepté une petite réprimande de son protecteur que celui-ci, après une absence de quelques heures, l'avait retrouvé pendu à son armoire. Pourtant, à la différence de tant de personnes aimées dont j'ai enduré au cours de ma vie l'oubli après la disparition, l'enfant aux cerises continua en moi, inchangée, la même existence énigmatique et silencieuse. La peinture avait donc bien la vertu de garder dans une éternelle et miraculeuse survie les personnages qu'elle nous proposait. Elle les conservait dans l'état où elle les avait présentés, martyrs, fusillés, victimes des guerres innombrables, pendus à des arbres, écartelés, vidés de leurs viscères, ou même héros de fêtes sanglantes, de Manet encore, couché de tout son long sur le sable de la toile, ce torero en habit de lumière noire. Mais vierges aussi, et douces promeneuses abritées d'une ombrelle grimant la pente d'une prairie ensoleillée de coquelicots. À jamais morts ou vivants, selon l'inspiration du peintre et de ses tout-puissants décrets.

Lorsque mon regard s'arrêtait un peu plus longtemps sur l'enfant aux cerises, je me persuadais qu'il était tout prêt à me parler et que c'était d'avantage à la suite d'un sortilège que d'une infirmité qu'il était mis dans l'impossi-

bilité de confier ce que ses lèvres boursoufflées brûlaient de dire. Je ne me doutais pas alors qu'il aurait un jour à me faire savoir des choses appartenant à sa nature de chose peinte en illustrant de la manière la plus éloquente la sentence d'Horace *ut pictura poesis* qu'on entend, selon les cas, « la poésie comme (la) peinture » ou « la peinture comme (la) poésie ». Dans un poème du *Spleen de Paris*, Baudelaire, laissant parler le peintre, paraît déplorer le sort cruel de l'enfant, mais c'est, reprenant un sujet qui lui tient à cœur, pour mieux dénoncer les égarements de l'amour maternel. Et le tableau finissait par abandonner, dans le désordre de ses draps, l'enfant que j'étais aux incertitudes de ses questions lancinantes : fille par les cerises et la toque rouge posée en travers du front, mais garçon par sa face écrasée d'apprenti boxeur.

Lorsque, par un de ces mouvements presque spontanés qui suivent le réveil et ont pour but de nous assurer, après l'exil du sommeil qui nous a entraînés loin de nous-mêmes, que nous adhérons encore assez à notre corps pour le déplacer à notre gré, je tournais la tête vers la droite, vers le fond de la pièce, vers le mur opposé à la porte, j'apercevais deux dessins de danseuses de Degas dont les reproductions étaient si parfaites que certaines personnes indécates voulurent les faire passer pour des originaux. Elles avaient été données avec d'autres (dont une esquisse colorée des *Repasseuses* qui était maintenant chez ma mère) par un vieil ami de la famille qui, travaillant chez Skira, avait mis au point une technique nouvelle de fac-similés. Très finement dessinée au crayon rehaussée de craie blanche, l'une des reproductions montrait la danseuse de trois quarts dos, la tête tirée vers l'arrière, les cheveux retenus par un chignon souple recouvrant le cou, le bras gauche replié, la main cherchant à atteindre le défaut d'une omoplate, absorbée probablement par un méticuleux et harassant travail de décontraction, tandis que sur l'autre, se détachant de son ombre hachurée, la ballerine en pied à demi tournée vers l'avant, le bras gauche dressé au-dessus de l'épaule et l'autre bras replié à la ceinture, semblait attendre son entrée en scène.

L'enfant, depuis longtemps, ne me fait plus entendre ses pensées. Je dois les supposer, c'est-à-dire les inventer. Je me suis demandé si la peinture

laissait l'enfant sans questions. À quoi songeait-il quand son regard – de cela je me souviens – s'attardait sur les danseuses, passant de l'une à l'autre, sans se décider à les quitter ? Je ne puis imaginer ce regard sans l'interrogation qu'il postule. L'enfant aux cerises avait bien dû aussi m'engager à me la formuler, mais elle était en quelque sorte recouverte par les pensées attachées à la figure elle-même, à une histoire que, sans la raconter, elle sous-entendait. Qu'avaient donc à me dire ces danseuses, ou plutôt l'image de ces danseuses ? Ou peut-être énonçaient-elles plus perversément sous la première cette autre question : qu'avais-je, moi, à leur dire, à dire à leur image ? Toutes préoccupées de leur corps, ou de l'action promise à celui-ci, elles n'avaient point de regard ; et au silence de la peinture elles ajoutaient leur propre mutisme. Sans obtenir d'elles les paroles qu'elles auraient aimé que je leur adresse, je restais coi. Qu'est-ce qui me retenait dans ces corps ajourés, dans ces crayonnages aussi hésitants, me semblait-il, que ceux qu'il m'arrivait de tracer dans l'espoir de trouver à la fin d'une forme incertaine une chose appartenant à mon environnement habituel ? Devais-je croire que je poursuivais leur possession dans la maîtrise par le dessin de leur forme ? Était-ce donc à une sorte de possession que se livraient ces fabricateurs d'images ? Si, à la différence de celles disposées sur les murs, les dessins de Degas, parce qu'ils n'étaient que des dessins et malgré la bizarrerie de ces femmes costumées un peu comme pouvaient l'être les jours de fête, pour les anniversaires, les petites amies de ma sœur, et parce que, donc, je pouvais croire qu'il me serait donné un jour, bientôt même, ne serait-ce que, porté par la toute-puissance fantasmagorique du désir enfantin, en essayant de les recopier d'en produire de comparables, je n'en décelais pas moins qu'il demeurait en eux un fond inassimilable et que c'était à lui, en dehors même des circonstances de mon réveil, que je devais de m'y attarder et de leur prévoir le futur que serait le souvenir que j'en garderais.

Je n'avais pas encore à ma disposition les mots qui m'auraient permis de désigner les raisons de cette cohabitation qui ne se limitait pas à celle de la

chambre mais s'étendait jusque dans les espaces que leur ouvraient mes regards et mes rêveries de réveil – ces raisons pour lesquelles devant les choses peintes et dessinées les regards se faisaient donc pensée. Je devais bien admettre que ceux qui s'étaient livrés à ce travail (qui, lorsque je m'y appliquais, restait pour moi un jeu), parmi lesquels il fallait compter les « artistes » (ainsi qu'on les désignait) que mon père était fier d'avoir pour amis, n'avaient pas eu pour but de créer des images juste bonnes à décorer les murs de nos chambres, mais que c'était au contraire pour un reste encore innommé qu'elles avaient autorité à le faire. Quelle était donc la raison de toutes ces images, la raison de leur existence et de leur exposition sur les murs ? Ceux qui les avaient dessinées et peintes avaient-ils répondu à une incitation semblable à celle qui me faisait choisir dans une boîte un crayon de couleur puis un autre ? Quelle était la raison de tous ces tableaux, arbres, routes et maisons, doux visage d'une tricoteuse penchée sur son ouvrage, fleurs dans un vase, dos nu d'une femme assise sur une serviette blanche, grand-mère épaisse occupant un fauteuil et vieux bonhomme qu'on disait installé au comptoir d'un bistrot respirant un air enfumé et terreux ? N'étaient-ils destinés qu'à distraire l'ennui d'un enfant désœuvré allant d'une pièce à l'autre dans une maison où il ne trouvait pas sa place, où il n'était jamais tout à fait chez lui ? Ou bien les tableaux tout comme les livres que je voyais alignés dans les bibliothèques avaient-ils pour but d'éveiller l'esprit et de stimuler les sens afin de les rendre capables plus tard d'apprécier et de juger ces étranges traces qu'avaient laissées pour témoins de leurs vies ceux qui m'avaient précédés ? S'ils avaient pour fonction de me promettre des plaisirs que je n'étais pas à présent capable de goûter comme il convenait, je dus aussi reconnaître le jour où mon père m'amena au musée d'art moderne qui se tenait encore pour peu de temps à l'Orangerie du Luxembourg que je n'avais pas besoin d'attendre pour bénéficier des heureux effets de leur bain pédagogique, et que j'étais aussi curieux des bizarreries surprenantes et même inquiétantes des tableaux que des particularités qui faisaient de chaque personne que j'étais amené à connaître une personne différente, sans m'étonner que dans celui-ci le soleil fût

vert, et rouge la mer sur un autre, et que cette tête de face fût aussi vue de profil. Ils ne ressemblaient à rien d'autre qu'à eux-mêmes, et c'est en cela qu'ils étaient pareils aux personnes. Et il ne fallait pas chercher dans le monde les choses ou les lieux qu'ils pouvaient certes évoquer, mais qui ne leur ressemblaient pas, qui ne leur ressemblaient pas plus que les bateaux et les maisons que je m'appliquais à reproduire ne ressemblaient à de vrais bateaux, à de vraies maisons.

Il est probable que ces images de mur – que j'appelle ainsi pour les différencier des images de livres que je choisisais après bien des hésitations et qui me faisaient entrer dans les dimensions réduites d'un lieu limité presque physiquement à moi – durent orienter autant que mes propres tentatives de peintre et de dessinateur ma perception des objets. Et je me souviens qu'un jour, observant à quelque distance une chaise, je fus amené à distinguer nettement la forme que celle-ci, de l'endroit où j'étais, me présentait et que, plus habile j'aurais aimé dessiner, faite de lignes et de plans que la lumière venue de la fenêtre peignait de bruns plus ou moins foncés, et le siège sur lequel j'allais bientôt me hisser et m'asseoir. Ces choses qui s'offraient à notre vue, qui s'imposaient comme des modèles à dessiner ou à peindre, exposées pour cette raison à toutes les déformations résultant des maladroites de la main, de l'inadaptation des instruments et des matériaux (la pointe du crayon insuffisamment taillée, trop fine, trop dure, ou la mine trop grasse, les couleurs trop liquides ou la gouache épaisse et durcie), et à d'inévitables simplifications, étaient irréductibles aux mêmes choses quand je me contentais de les utiliser.

Parmi toutes les images alignées sur les murs de la chambre où je dormais, il y en eut une qui, plus que les autres, m'aida à opérer la dissociation que je viens d'évoquer. C'était comme à un jeu de devinettes que le tableau, qui m'obligeait pour le voir, placé où il était, à tourner la tête vers lui, m'invitait dès la première heure à m'exercer. Grâce à lui comme d'une tout autre façon grâce à l'enfant aux cerises, je découvrais que les choses et les êtres nous retiennent d'autant plus dans la sphère de leur influence qu'ils nous laissent dans l'incertitude de ce qu'ils sont vraiment et qu'ils font d'autant plus sentir leur emprise qu'ils nous dérobent

la réponse à la question qu'ils nous soumettent. Si l'enfant aux cerises m'invitait à m'égarer dans le sombre intérieur d'où il émergeait et les danseuses à glisser sur la surface argentée du papier sur laquelle elles s'appuyaient et exerçaient leur art, je devais admettre que l'espèce d'édicule reconnaissable au bulbe d'église russe qui le chapeautait, appelé colonne Morris, servant à l'affichage des spectacles, m'entraînait loin de ma chambre et m'invitait à m'aventurer dans les territoires redoutables du dehors. La colonne était d'ailleurs entourée de deux arbres, l'un beaucoup plus gros et plus grand que l'autre, mais tous les deux dépourvus de feuilles. Il ne me fut cependant jamais définitivement certifié que le rectangle rouge, creusé en haut d'une tache brune et surmonté d'un losange verdâtre, figurait bien un de ces taxis, rouges en effet, munis de strapontins et dont les sièges étaient recouverts d'un velours beige si doux et caressant qu'ils m'apparaissaient dispenser le comble du confort et du luxe. Le compartiment des usagers était séparé de celui du chauffeur par une vitre coulissante que l'on tirait dès que, le jeudi et le dimanche soir, on avait donné l'adresse de ma mère. Le tableau me captivait d'abord par les deux formes allongées divisées par des bandes plus claires, crème, que je pris longtemps pour des baraques de forains ou peut-être, amenés par le demi-cercle devant lequel ils se trouvaient, pour les guichets d'un cirque. Déduction qui s'imposait mais que je savais fautive. Et je n'arrivais pas à comprendre pourquoi, si j'identifiais les taches étroites et noirâtres aux silhouettes de piétons et de promeneurs traversant les rues ou assis sur des bancs, ces baraques avaient été installées au beau milieu de la chaussée, tandis que derrière elles, tendue verticalement, une tapisserie striée, jaune clair, lumineuse, entrelardée du noir éclatant de vitres ponctuées de reflets d'éclairage, figurait, si l'on voulait bien tenir compte du contexte supposé, les façades des immeubles. Apprenant un jour que le tableau représentait la place Clichy, je rendis ces baraques à leur mobilité de tramways ou d'autobus. Les couleurs, déposées en touches larges et épaisses, s'épalaient ternes, pauvres et misérables comme si l'artiste n'avait trouvé pour l'habiller que les guenilles d'un marchand de chiffons ambulant (même les rouges avaient quelque chose d'éteint et de passé). Lorsque j'appris

qu'il était de la main qui avait peint l'épaisse grand-mère calée dans son fauteuil et le vieux bonhomme hébété devant un verre de bistrot, je dus admettre que la peinture appartenait au même genre que l'écriture et que les peintres, bien plus que par le choix des motifs se reconnaissaient à leur façon de peindre, comme les personnes de ma famille moins aux mots qu'elles employaient qu'à la façon inimitable et toujours identique de tracer les caractères qui les constituaient. Un œil exercé devait être aussi capable de désigner devant un tableau l'artiste qui en était l'auteur que moi, en lisant une lettre, de savoir si c'était mon père, ma mère ou ma sœur qui l'avait écrite. Le peintre utilisait un pinceau pour poser les couleurs comme pour écrire on se servait d'un porte-plume ou d'un stylo, et les touches plus ou moins larges et longues, courbes, en virgule ou méticuleusement rangées, parallèles, rectilignes ou obliques, faisaient penser aux écritures petites ou grandes, rondes ou aiguës, lâches ou serrées, dont j'admiraient que la variété fût aussi infinie que celle des visages.

J'eus donc très vite l'impression que la peinture formait un monde à part, qu'elle n'imitait pas, ne redoublait pas le monde des choses, le théâtre de mes actions, mais que s'introduisant comme de force dans la chair du visible, même si c'était souvent pour le rappeler, elle imposait ses propres lois ; et que les peintres, tout en faisant semblant, par le découpage des motifs, par le découpage de celui-ci en fragments, d'en donner une image, nous exhortaient par tant de déformations, d'à-peu-près, de détournement, par le désir peut-être d'en travestir c'est-à-dire d'en personifier les aperçus, à ne voir rien d'autre dans la peinture que la peinture ou, ce qui revenait au même, par ce qui dans leur tête se traduisait en peinture.

De même que la place Clichy de Loutreuil, à mon réveil, m'avait enseigné, par le brouillage délibéré des formes et des couleurs, la mise à distance du monde que mes sens avaient capté afin de me laisser croire à son existence immédiate et évidente, un autre tableau dans une pièce réservée à l'exercice professionnel de mon père et dans laquelle je ne me rendais qu'en dehors des heures de consultation, le plus souvent sans rien dire et même en cachette, dans

l'intention de me placer un petit moment devant lui, me révélait l'existence indépendante, autonome, affirmée pour elle-même, de la peinture et l'aspect singulier, irremplaçable, de chaque tableau. Ce qui me retenait dans celui-ci, c'était justement l'écart, l'insatisfaction questionneuse que provoquait sa dissymétrie, un boitement du mur et de la table donnant à l'ensemble et surtout au vase bleu déporté sur la gauche (mais si peu qu'il n'avait été que légèrement décalé de l'axe central) un air penché et de guingois. Tel me paraissait le monde dans lequel je vivais, affecté par un déséquilibre qu'il ne fallait surtout pas chercher à redresser. Quant à l'assiette coupée en deux par le corps du vase, elle était si mal dessinée, étirée comme un pneu, que je discernais moins une maladresse qu'une malice volontaire du peintre. Le mur, d'un bleu de ciel un peu plus clair que le vase, enveloppait d'un souffle d'air rafraîchi et aigre les fleurs qu'il contenait.

Le peintre affirmait bien la présence de quelque chose qui n'était pas tout à fait dans le monde du dehors ni en moi-même. Une troisième forme d'existence, énigmatique parce qu'elle s'ajoutait à l'ensemble des choses existantes, mais pour s'affirmer hétérogènes à elles. Mais elle était aussi comme un signe, une sorte de message qui m'apprenait, me confirmait plutôt, que j'étais étranger à moi-même. Du moins, tant que je regardais cette figure puis cette autre, tant que je ne l'oubliais pas, je me sentais séparé du monde des humains et lui devenais inassimilable. La communication comme l'on dit, la circulation verbale, que ce soit dans les disputes, les affrontements ou les douteuses professions de fidélité et d'amour n'y avait plus cours.

À qui s'adressaient donc ces singulières images ? Je ne pouvais croire que c'était à moi. Elles n'avaient pas été peintes à mon intention. Mais parce que j'étais mis en leur présence, elles me convoquaient, me contraignaient de répondre à une question dont elles ne me communiquaient pas les termes. J'étais comme malgré moi conduit devant leur tribunal. Par leur seule présence, elles me demandaient raison, mais de je ne savais quoi. Me révélaient-elles que je n'étais pas où j'aurais dû être, du bon côté, du côté où elles se tenaient ? M'accusaient-elles de ne pas être de leur côté ?

La peinture m'apprenait qu'on pouvait donc voir autre chose que ce que je voyais. Les aberrations qui affectaient les objets peints, leur médiocre ressemblance aux modèles, purent représenter pour moi la forme visuelle du malentendu, des méprises, des incompréhensions, des conflits entre les personnes. Aussi par leur diversité les tableaux m'apparurent-ils témoigner de notre malheur et déclarer notre chance. L'incalculable variété des mondes enfermés à l'intérieur des têtes, que je voyais comme projetés en signe d'avertissement sur les murs de la chambre et des autres pièces de la maison, me paraissait être à la source de la peine que je ressentais et, mais je n'aurais pas su dire pourquoi, de la joie qui était en moi. Cette diversité était la raison de ma solitude et en même temps, me détournant de l'ennui, elle y faisait entrer un bruissement de feuillages.

La peinture avait donc partie liée avec le sommeil. Assistant à mon réveil, les tableaux m'apprenaient qu'il y avait dans le monde visible dont je ne pouvais les séparer, une contrée réservée, où les choses n'introduisent pas à des actions. Ces tableaux, plantés comme des observateurs sur les galeries hautes des murs paralysaient l'action. Il fallait vaincre leur incompréhensible observation pour bouger, pour sortir du lit. Il fallait trouver en soi le courage de les quitter, d'échapper à la paralysie qu'elles avaient installée.

Sorties du temps, ces images y retournaient-elles ? Avaient-elles reçu un dernier regard avant que mes yeux se ferment, que les lumières s'éteignent ? Avaient-elles encore revêtu une apparence matérielle avant de tomber, reflets fugaces d'un sillage, au sein du sombre flot nocturne ? Leur est-il arrivé de réapparaître, lambeaux perdus au milieu des lambeaux, bouts de chiffon noués, attachés à la guirlande des rêves ? Qui dira si ces images de peinture, tableaux et dessins, sont entrées dans les récits extravagants que nous content les sorcières des nuits.

(L'ATELIER CONTEMPORAIN N°1, ÉTÉ 2013)

les *Ma* forme une figure aussi bien abstraite que concrète, délimite immédiatement pour notre regard un lieu invisible, supposé, hypothétique et sensible comme le serait, vue de l'extérieur d'un amphithéâtre, une arène. Le triptyque, qui fait encore autrement intervenir le temps dans la peinture – le temps d'une histoire ou le temps de l'analyse par la comparaison, la confrontation qu'il institue entre les différents panneaux – en développant devant nos yeux par les couleurs les plus violemment opposées que sont le bleu et le rouge des surfaces réversibles, en libérant la figure des contraintes de la pesanteur car elle ne repose à la fin pas davantage sur le sol qu'elle n'est appendue au ciel, nous permet de mieux saisir que ce lieu n'est pas plus intérieur qu'extérieur, pas plus intime que public. C'est le lieu des passages, des transitions, des métaphores et des métamorphoses, lieu de création, de méditation, de contemplation et de sacrifice. En effet, seule interface qui permettait la communication entre des réalités hétérogènes, on appelait jadis ce lieu « sacré ».

(CATALOGUE « NAJIA MEHADJI », MUSÉE DES BEAUX-ARTS DE CAEN, 1990)

TABLE

Alain Fleischer : *Autoportrait de l'écrivain en visiteur de son musée*, 5

I.

- L'ENFANT AUX CERISES, 19
- UNE MAISON POUR DES PENSÉES, 33
- LE CHEMIN DES ÉQUIVALENCES, 47
- IMPRESSIONS ET FIGURES D'ELSTIR, 59

II.

- MIROIRS D'ILLUSIONS, ILLUSOIRES MIROIRS, 79
- CHUTE DE CORPS, 87
- INTIME INTÉRIEUR, 109
- LE TEMPS RENDU VISIBLE, 117

III.

- LES DOUBLES, 131
- UN NOUVEAU TERRITOIRE, 141
- UNE ŒUVRE MESURE DU TEMPS, 149
- CONJUGAISON DE LIEUX, 167

DU MÊME AUTEUR

- Les Corps vulnérables*, L'Atelier contemporain, à paraître
Nos plus belles idées, Presses universitaires de Vincennes, 2004
L'Âge de la lecture, Gallimard, « Haute enfance », 2000
À celle qui n'a pas de nom, Seuil, « Fictions & Cie », 2000
La Main d'un ange, Comp'Act, 1999
Clémence et l'hypothèse de la beauté, Seuil, « Fictions & Cie », 1996
Personnages dans un rideau, Seuil, « Fictions & Cie », 1991
Proust, Freud et l'autre, Minuit, 1984
L'effet cinéma, L'Albatros, 1976
La « Création », Seuil, 1971
Personnes, Seuil, 1967
Les Images, Seuil, 1963
Le Pressentiment, Seuil, 1961

Cette édition originale de
L'ENFANT AUX CERISES
de Jean-Louis Baudry
a été mise en pages par
Juliette Roussel.

© L'Atelier contemporain, 2016
ISBN 979-10-92444-42-1
www.editionsateliercontemporain.net

Ouvrage publié avec le concours
du Centre national du livre