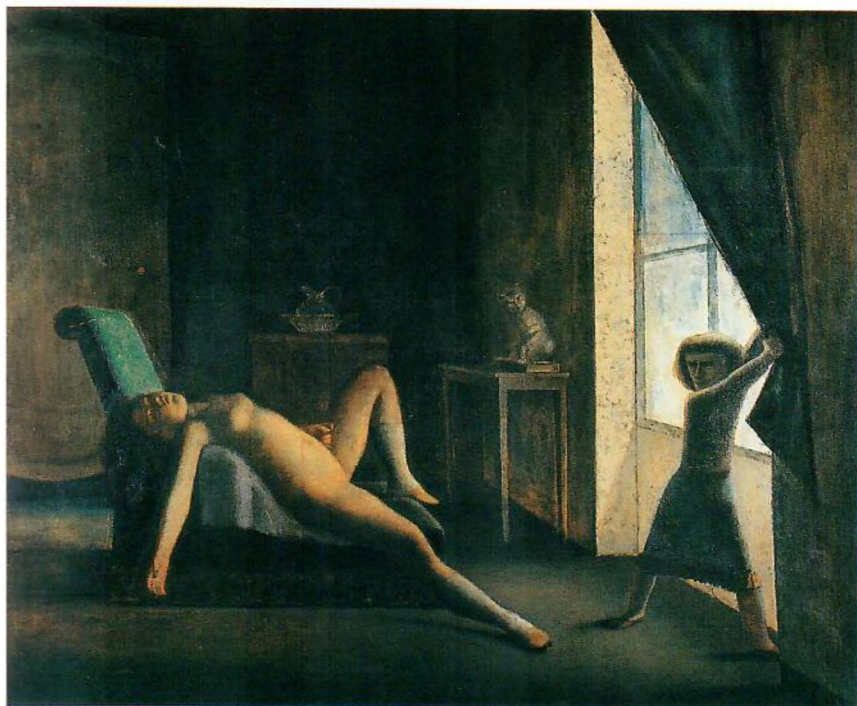


JEAN STAROBINSKI
Dramaturgie de Balthus



Chambre, 1952-1954

Il se passe toujours quelque chose dans un tableau de Balthus. Le souvenir qu'en garde le spectateur n'est pas différent de celui qu'il aurait conservé d'une scène dramatique, d'un moment dans un opéra, d'un geste accompli dans un récit mythique. Ou peut-être d'une cérémonie. Ou encore d'un rêve. Cet aspect dramaturgique, si fortement marqué dans des œuvres célèbres (*La Montagne, La Rue, Le Passage du Commerce Saint-André des Arts, La Chambre*), n'est absent ni des portraits, ni des paysages, ni même des natures mortes. Chaque œuvre prend force d'événement.

Le goût de la dramaturgie est l'un des premiers penchants de Balthus. L'ouvrage de ses onze ans, *Mitsou*, est un récit en images. Balthus doit sa première notoriété, au début des années trente, non seulement à sa peinture, mais au décor de *Comme il vous plaira*, et aux étonnants dessins pour *Les Hauts de Hurlevent*.

Ajoutons aussitôt que Balthus n'est pas un illustrateur. S'il l'est, c'est à la manière dont Delacroix, illustrant les poètes et les historiens, n'illustrait que ses propres rêves. Delacroix, de *Faust* à la Bible ou à Ovide, a développé ses images à partir de nombreux textes. En revanche chez Balthus, les références littéraires sont limitées: il n'a pas été attiré par le travail du livre (à l'exception, discrètement, de Joue). C'est qu'il pouvait satisfaire sa passion de la dramaturgie en puisant dans son propre fonds, c'est-à-dire dans sa mémoire et son imagination.

Oui, il faut à Balthus des événements. Balthus, qui compose admirablement, n'a jamais consenti à ne peindre que des compositions, c'est-à-dire à disposer sur la toile des surfaces et des pigments. Coloriste exceptionnel, il n'a pas cru que la peinture avait pour seule tâche de faire vibrer ou éclater les couleurs. Ce qu'il a retenu de la leçon de Bonnard, c'est que la lumineuse présence charnelle — la table d'un déjeuner, une figure au soleil — ne prend tout son prix que si elle sait faire allusion à ce qui lui est contraire, c'est-à-dire à l'absence, au changement, à l'heure qui va tourner.

Balthus n'a pas quitté la figuration et ne s'est donc pas résigné à réduire la peinture à ses seuls éléments — surfaces et couleurs. Dans l'évolution de la grande peinture occidentale, ces éléments ont toujours été mis en œuvre pour la représentation d'une action et la peinture d'histoire a longtemps régné souverainement. Jusqu'au milieu du dix-neuvième siècle, l'esthétique de la peinture imposait l'histoire. Lorsque le peintre n'aspirait pas à s'affirmer par de grands tableaux d'histoire, on lui reprochait habituellement de se limiter à la démonstration de son adresse à imiter. Avec un mépris excessif, l'on tenait

pour subalternes les agréments de la peinture de genre et les inventions décoratives. Il suffit de rappeler l'attachement passionné de Balthus pour Piero della Francesca et pour Poussin: ce furent des moments de la peinture où l'histoire — religieuse, mythique, héroïque — a pu soutenir l'invention la plus audacieuse.

La modernité a récusé la hiérarchie qui attribuait le rang supérieur à la peinture d'histoire. Les modernes ont disqualifié la plupart des sujets liés à la culture humaniste. Ou du moins ils ont transmué les *Âge d'or* en *Grandes baigneuses*, les *Bacchanales* en *Danse*. Mais l'histoire n'a pas disparu; elle s'est faite beaucoup plus rare. Elle s'est déplacée du côté de la Grande Jatte et des scènes de cirque. Il a fallu la réinventer. Les mythes collectifs étant devenus incertains ou trompeurs, ils n'ont plus constitué un bien commun. La peinture d'histoire a dû oublier jusqu'à sa dénomination traditionnelle, pour chercher ses sources dans les mythes et les rêves personnels. Balthus, à l'intérieur de lui-même, dans toute une enfance sauvegardée, possédait la ressource impérieuse qui lui permettait de renouer avec ce qui fut la plus haute et périlleuse tradition figurative.

La Rue

Nous savons comment Balthus s'est approché de la forme définitive de *La Rue* (1933). Ce fut, dans une première version (1929), une toile où le paysage urbain s'offrait dans une «atmosphère impressionniste», d'où se détachaient des figures de passants unis dans la vibration d'une même lumière. Y apparaissaient quelques personnages typés: le père et ses deux enfants, l'ouvrier portant une planche, l'adolescent, la bonne avec son tablier. Mais l'atmosphère qui les enveloppe ne les met pas en rapport, et leur distance n'a encore aucun caractère décisif. Le tableau célèbre de 1933 va bannir l'effet d'enveloppement luministe, pour disposer en pleine évidence les acteurs (parmi lesquels le père a disparu). Tout se précise des vêtements et des gestes des personnages. Leur position pourrait être celle des pièces d'un échiquier. Dans un décor presque abstrait, structuré par les obliques du trottoir et par la façade horizontale du fond, les figures sont placées en double V. L'intersection des rues, au fond, est doublée par l'intersection à mi-hauteur, qu'opère le groupe des personnages de gauche, à commencer par l'ouvrier portant sa planche, par rapport à la direction empruntée par les passants de droite. Ils sont tous comme immobilisés et «mannequinés» dans leurs jeux,



La Rue, 1933

dans leur marche. Il est aisé de remarquer que les personnages adultes ne livrent pas leurs visages: la planche cache celui de l'ouvrier, les deux femmes tournent le dos au spectateur. Celui-ci n'a en face de lui que des enfants ou des adolescents. L'espace semble donc appartenir à des figures de la jeunesse. Et divers âges de la jeunesse s'échelonnent, de l'inquiétant bébé au long visage dans les bras de sa bonne (qui ne le regarde pas) à l'adolescent qui retient par derrière une fillette et tente de l'enserrer, dans un geste manifestement érotique (sans la regarder au visage). Les figures du tableau se subdivisent selon plusieurs axes d'opposition: celles qui s'éloignent et celles qui s'approchent; celles qui agissent (jouant à la balle, travaillant, pourchassant le plaisir) et celles qu'on peut dire passives; ou encore les figures isolées et les figures couplées, etc.

Où est alors l'événement? *La Rue* ne doit-elle pas son attrait à l'absence d'événement? De fait, rien ne s'y noue centralement, alors que la peinture d'histoire des siècles révolus, assignée à l'unité d'action, avait souci de tout rassembler autour d'un geste bien lisible. Dans le tableau de Balthus, pourtant, la dramaturgie est bel et bien présente, mais elle est d'un ordre tout à fait différent.

C'est d'abord une dramaturgie arrêtée. Le personnage principal (à la limite exacte du tiers droit) est le garçon au visage rond, qui s'avance les yeux écarquillés, une main sur le cœur. On marche ordinairement en balançant les bras. Peut-être a-t-il interrompu son mouvement. Il pourrait être au bord de l'état d'hypnose où Balthus plongera tant de ses personnages féminins. Son regard levé, un peu détourné, fait contraste avec les autres regards baissés ou cachés. C'est le seul regard bien ouvert, ce qui fait qu'il prend dès lors une importance extraordinaire. Que regarde-t-il? Rien. Ou un rêve. Ou une merveille. Libre à nous de supposer que le garçon, avant de détourner le regard, avait rencontré celui de la femme au serre-tête rouge, tandis que celle-ci détourne légèrement sa marche en montant sur le trottoir en sens inverse. Comme si, sans cela, elle eût risqué d'être heurtée. Le but visé par le regard du garçon est indéterminé et fait contraste avec la précision frontale de l'image. Ce regard désigne le point de fuite psychologique du tableau, à l'opposé du point de fuite géométrique qui commande illusoirement et non sans savantes distorsions les lignes architecturales (murs, enseignes, fenêtres, stores).

Rien, alentour, ne retient apparemment l'attention du garçon: il ne regarde pas ou a cessé de regarder la passante, il ne regarde pas non plus l'enfant à la raquette qu'absorbe la vue de la balle qui roule, l'adolescent qui s'empare de la fillette. Les diverses actions, pourtant

prises dans un grand rythme, sont restées fractionnées, indépendantes, indifférentes les unes aux autres. Le spectateur ne peut leur attribuer de relation qu'à leur insu. Ainsi se trouvent associés le mystère de la singularité, et un autre mystère, qui fait de ces individualités coexistantes un ensemble collectif éphémère. Alberto Giacometti n'y était pas moins sensible: voyez comment se croisent les passants de *La Place*.

La dramaturgie du tableau organise les écarts exacts, règle la tension qu'ils déterminent, l'inconnaissance réciproque. Cette absence de relation est la loi même qui gouverne la rue d'une grande cité, cette rue portât-elle en beauté les sobres vestiges d'une époque où, de porte à porte, de boutique à boutique, chacun autrefois se connaissait. Mais ici la mise en scène cérémonielle du «chacun pour soi» donne l'absolution à la solitude généralisée. Que la solitude soit donc pardonnée, au nom du secret préservé! Nulle rencontre n'est représentée dans ce tableau, personne ne regarde personne. Mais c'est le tableau tout entier, avec ses rencontres refusées, qui vient à notre rencontre. Balthus a si soigneusement choisi ses figures, si admirablement mis en scène leur apparente distraction, que la manière dont elles sont étrangères les unes aux autres nous fait vivre l'expérience d'une rencontre décisive avec l'Étrangeté.

Nous assistons au sacre de la distance. D'une distance de tous ordres. L'ouvrier avec sa planche exactement découpée — gloire au ton le plus *froid* — se hâte ailleurs, vers un *autre* lieu où est sa vraie tâche. Tandis que l'enfance et l'adolescence appartiennent encore au jeu, l'ouvrier, la bonne sont insérés dans la journée du travail. (Balthus, ouvrier acharné, est aussi en connivence avec le travail). Or entre jeu et travail, c'est aussi une distance qui se marque.

Le jeu des oppositions est ici capital. Plus le désir de la rencontre est intense, plus il éprouve le sentiment de la séparation. Réciproquement, plus grande est la distance, plus elle donne de prix à la possibilité flottante de la rencontre. *La Rue* met en scène l'infini débat de l'intime et de l'ouvert. Au vrai, la dramaturgie de Balthus fait jouer un ensemble de décalages. Si le regard du garçon a rencontré celui de la passante, ce n'est pas cet échange qui est figuré: c'est l'instant d'après. Comme dans beaucoup de tableaux de Balthus, le moment choisi n'est pas le vif de l'action, mais le moment syncopal qui la suit de près (ou qui la précède). Le moment où les énergies s'accumulent: il va se passer quelque chose. Ou le moment qui fait suite au plus grand trouble: il s'est passé quelque chose d'obscur et de troublant, le spectacle est fixé au moment où la vue se ressaisit. Et il demeure inoubliable.

La dormeuse et celle qui ne dort pas

Assurément la dramaturgie du tableau, chez Balthus, n'est pas assignée à des règles fixes. Les paysages, les figures isolées, les portraits font prévaloir d'autres types d'événements, apparemment plus simples. Tout se joue parfois dans une attitude, une particularité de la pose, une inclinaison ou une angulation, un rapport avec le fond ou le décor. Les bandes d'ombres dans un paysage, le geste d'un personnage, l'obliquité de la lumière confèrent au site une qualité légendaire. Le lieu semble dire: «En ce jour-là, jour de grâce (ou de menace), une nouvelle époque de la vie annonçait sa venue»... Quelque chose de fatidique marque le lieu et le moment qui demeureront indélébiles pour le spectateur. *Larchant* sera toujours, pour moi, le tableau du recueillement avant l'épreuve de la guerre. En ce sens, ce grand paysage a la valeur d'un tableau d'histoire. Il dit ce qui a résisté, ce qui résistera. — Dans son travail, Balthus efface, reprend, se repent, jusqu'au moment où il accède au sentiment de l'ineffaçable, de la coïncidence de l'image produite avec le désir de légende qu'il veut satisfaire.

En regardant *La Rue*, une tension nous apparaissait entre passivité et geste volontaire. À l'état aigu, cette tension habite certaines des peintures du sommeil. Parmi les dormeuses de Balthus, nombreuses sont celles qu'un besoin de dramatisation associe à une deuxième figure, hypervigile. Songeons aux *Salons* de 1941-1942, qui mettent en scène deux fillettes: celle qui dort sur le canapé, et celle qui lit avec avidité, penchée à quatre pattes sur le tapis. La très célèbre *Chambre* de 1952-1954 fait s'opposer l'attitude d'abandon de la dormeuse, et le geste volontaire du personnage étrange qui pousse le grand rideau pour faire entrer la lumière. Même opposition, modulée de façon très diverse, dans les deux *Rêve* et dans *Le Fruit d'or* (1954-1955): un personnage, tendant une fleur, ou un fruit, s'avance impétueusement vers la dormeuse. Le message, le geste du don semblent provenir du rêve lui-même. La même dramaturgie sera présente à nouveau, en une version plus fabuleuse, dans la *Grande Composition au corbeau* de 1983-1986: le corbeau est le messager de l'éveil — de la révélation. L'événement imminent est le *satori*, c'est-à-dire l'illumination. Le sommeil en est le seuil. En parcourant cette série de grands tableaux, l'on voit s'imposer un élément constant de violence, qu'accentue le rapport visible que l'autre figure impose à la dormeuse. Le corbeau est-il hostile ou bénéfique? Dans *Le Rêve*, le don offert ne s'accompagne-t-il pas d'une agression,



Rêve, 1954-1955

qui force les portes de l'âme? Et le sommeil dont nous sommes les témoins n'est-il pas le moment décisif où l'enfance va devenir à jamais du passé?

Je pense à un singulier texte de l'*Hermès trismégiste* (Livre I, traité X): *Considère l'âme d'un enfant, mon fils: quand il ne lui revient pas encore d'être séparée d'avec son vrai soi et que le corps auquel elle appartient n'a encore qu'un petit volume et n'a pas atteint son plein développement, comme elle est belle à voir de tout côté, à cette heure où elle n'a pas été souillée encore par les passions du corps et qu'elle est presque suspendue encore à l'Âme du monde! Mais quand le corps a atteint son volume et qu'il a arraché et tiré l'âme vers les pesanteurs corporelles, l'âme, s'étant séparée de son vrai soi, enfante l'oubli: alors elle n'a plus part au beau et bon, et c'est l'oubli qui la rend mauvaise.*

La peinture ne peut qu'être corporelle, donc complice des pesanteurs charnelles et de ce que la pensée gnostique nomme ici l'oubli. Mais on peut être complice de l'oubli en le sachant, presque en le voulant, donc en se souvenant de l'ordre premier dont le corps pesant s'est détaché. La prédilection avouée de Balthus pour Mozart est révélatrice: il n'éprouve le bonheur que lorsqu'une grâce lui fait rencontrer la miraculeuse conjonction de l'excès et de l'équilibre. Et sa peinture, si amoureuse des corps, si hantée par l'excès, est l'exemple même d'un art qui, loin de consentir à l'oubli, s'obstine à préserver le souvenir d'un temps où la semence du drame était encore dormante.

Jean Starobinski

Studi di Letteratura Francese,
Rivista Europea, XXI, 1996.