

Louis Marin

---

A l'éveil des métamorphoses :  
Poussin (1625-1635)

A parcourir les salles d'un musée imaginaire où tout l'œuvre de Poussin serait rassemblé, le spectateur découvre la présence dans de nombreux tableaux d'un corps endormi : dans la première toile connue que celui qui n'était pas encore un maître copia sur une composition de Josef Heintz, *Diane et Actéon* (1614), il contempera au premier plan, étendue au bord de la fontaine où Diane se baigne, une femme qui s'abandonne au sommeil, nue, la tête nichée au creux de son bras, dans l'amande ouverte d'une draperie d'autant plus accueillante au regard par la courbe douce où elle s'inscrit que toutes les autres figures sont saisies d'une gesticulation quelque peu frénétique au surgissement d'Actéon et de ses chiens à l'arrière-plan. Le spectateur constatera, avec un secret plaisir, qu'à la différence des personnages du tableau, il est le seul à voir ce beau corps, la grâce de la nuque inclinée sous les cheveux blonds coiffés en fines tresses, le modelé souple et ferme du dos, des reins et des longués jambes élégantes. Le bras gauche se laisse pendre jusqu'à la main, jusqu'à la pointe d'un index qui effleure le bord inférieur de la toile cependant qu'un pied blanc se découpe sur le miroir obscur de la fontaine où la vierge déesse est surprise. Le spectateur comprendra soudain qu'il est, en son lieu et à son ordre, pour cette belle endormie, ce qu'est Actéon pour la divine au bord de l'eau trop éveillée à son regard ; mais qu'au contraire du chasseur trop humain, il n'aura rien à craindre de celle-ci qui sommeille au bord du tableau. Son repos même la réserve, unique, à son regard de contemplation et le protège de toute imminente et menaçante métamorphose.

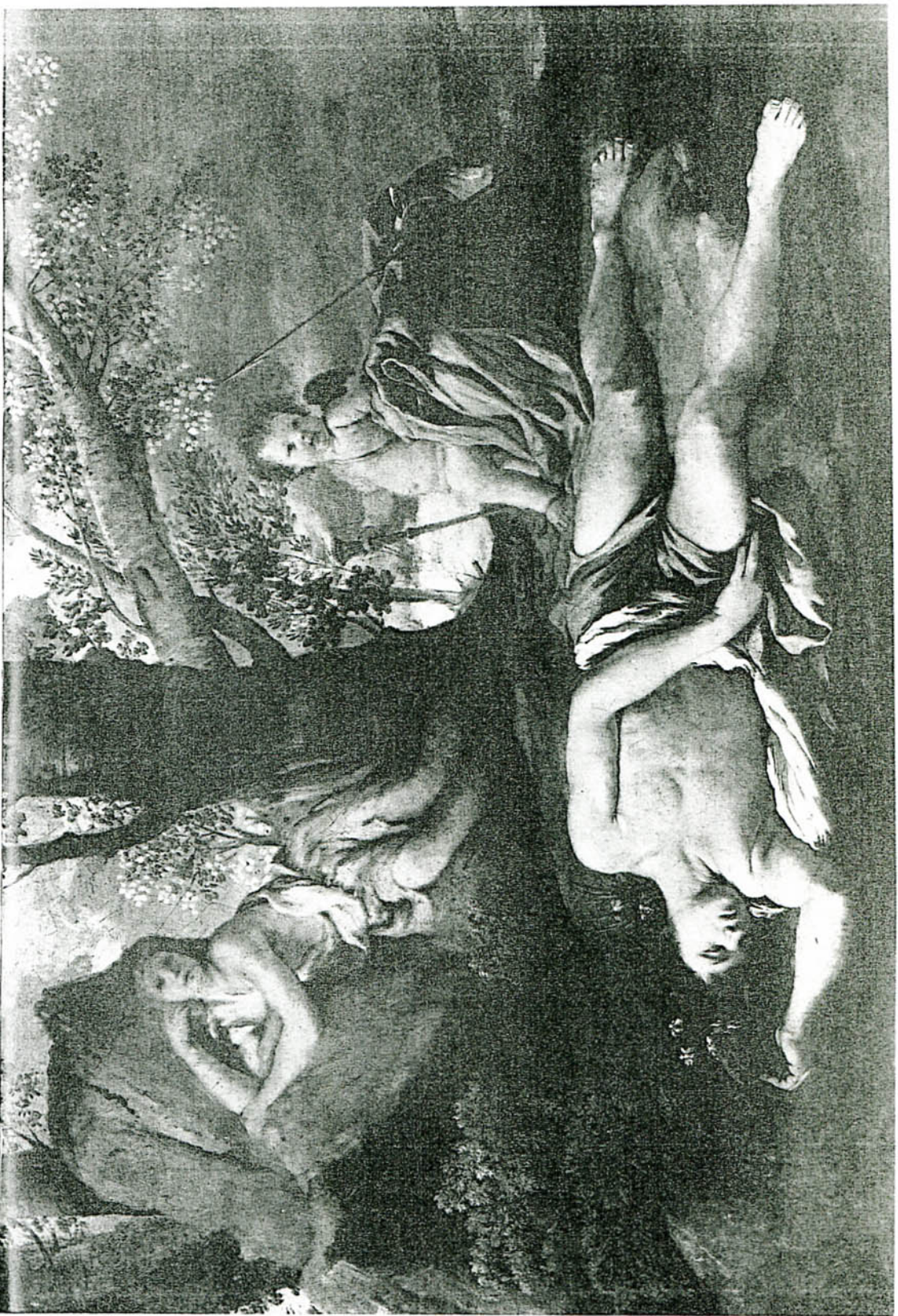
Comment peut-on parler sur un corps endormi ? Quelle puissance donner au langage pour dire ce qui est apparemment sans puissance ? De quelle intention animer les mots et les phrases pour les revêtir de la conscience qui — semble-t-il — n'anime plus le corps qui dort, cette chair qui est sans force et qui pourtant recèle la plus puissante, celle de l'inertie ? Comment donner le langage à ce corps pour le dire puisqu'il se tait ? Sa respiration même, où la vie se signifie est une respiration autre, plus égale et plus lente.

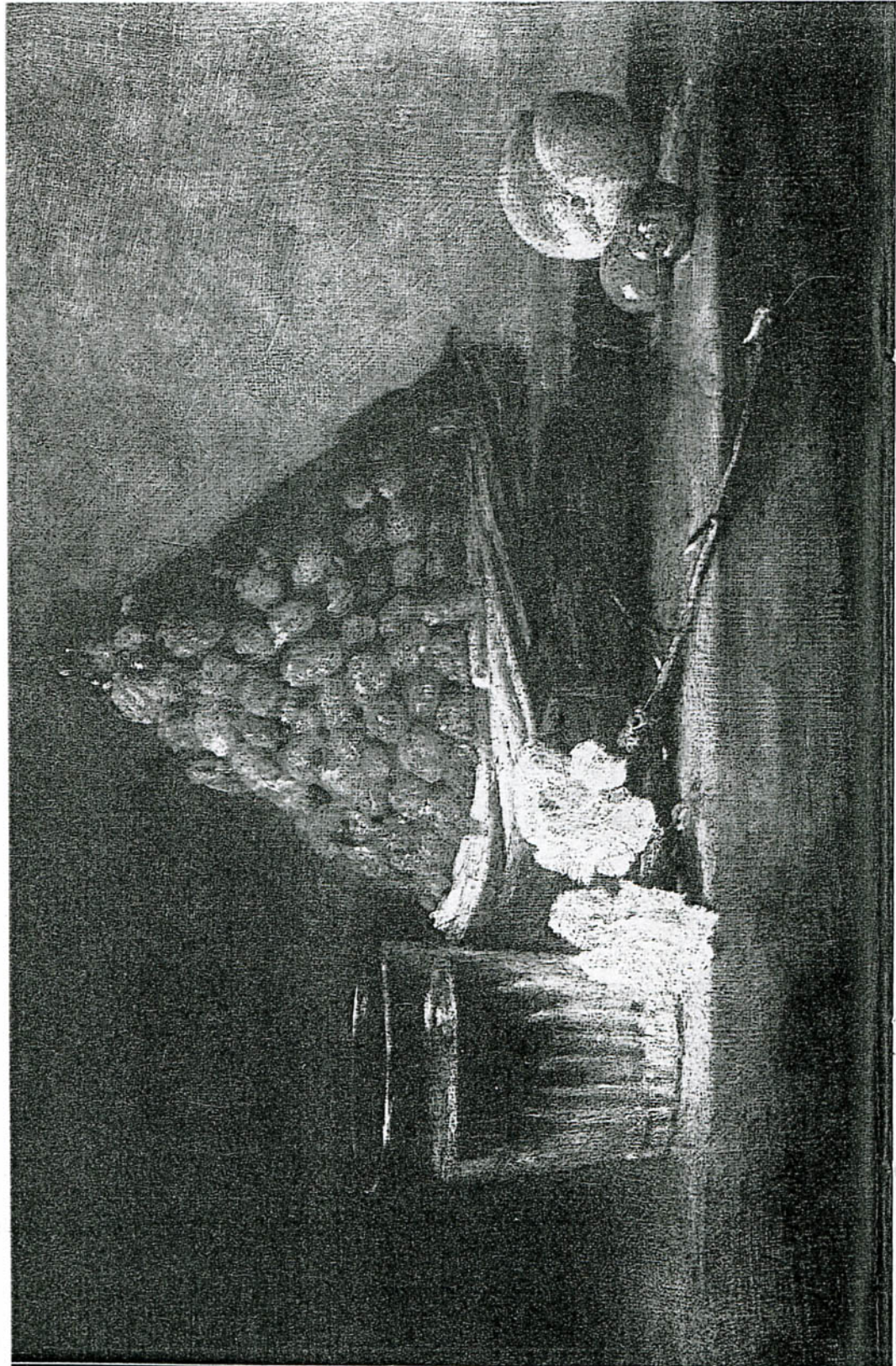
Le langage est toujours, plus ou moins, une agression, ou une négation, de ce dont il parle. Choses et êtres sont mis à distance par leurs signes arbitraires qui obéissent à leurs règles et à leurs lois et que mobilise une intention de parler : pour dire la chair endormie du monde, et la partager avec les autres, elle puise à pleines mains dans le trésor commun de la langue, elle substitue et échange, combine et articule les symboles en jouant d'un immense corps de langage qui, lui aussi, dans quelque profondeur intérieure, est un corps endormi ; ou plutôt au moment où je commence à parler, avant même, dès que naît cette intention — ou celle d'écrire — ce corps-là, à l'instant, s'éveille : le poème va naître. Non, en vérité, la parole n'est pas d'abord agression et négation, mais l'éveil du corps du langage par une intention active : poème.

Paradoxe : à la matinée d'une offrande, le langage sortant de sa réserve — mais par quelle grâce ? — pour dire les choses et les êtres, pour redoubler le monde, et l'amener au sens, comment pourra-t-il jamais dire la profondeur, la réserve, le secret d'un corps endormi ? Comment pourra-t-il jamais dire *mon* corps qui dort ? J'ai ainsi deux corps, l'un qui est toujours éveillé, mais que dira-t-il de cet autre corps, de ce corps de l'autre qui est le mien, qui est tout l'être et qui dort ? Comment faire coïncider dans une parole l'endormissement de l'un et l'éveil de l'autre en un même moment qui serait l'instant matinal, printanier d'un commencement, mais qui supposera toujours cette réserve silencieuse des mots en attente de la parole qui les agence dans les phrases du discours, et cet autre moment, cette longue durée qui est un instant sans mesure, où le corps s'ensevelit dans sa profondeur, son épaisseur, sa lourdeur charnelle ?

Mon corps endormi, mon corps glissant de cette chute lente, indéfiniment ralentie vers son propre secret, par sa pesanteur spécifique vers un mystérieux centre de gravité dans le lieu naturel de son origine et de sa présence absente à soi, mon corps s'endormant sera toujours — comme inexorablement — le corps d'un autre, le corps autre de l'autre que le corps éveillé du langage dans les premiers gestes de la parole n'effleurera jamais que de l'extérieur pour le dire, l'écrire, le décrire ? Mots glissant, à leur tour, à sa surface, un peu au-dessus, sans l'éveiller.

Métamorphose pour métamorphose, le spectateur s'arrêtera un moment devant *Apollon et Daphné* (1627-1638 ?). Dans la partie droite du tableau, la poursuite violente de l'amour s'achève : déjà les bras levés de la nymphe debout sont devenus lauriers en berceau pour son douloureux visage exalté. De son ventre





pousse une branche qui la préserve. Le dieu assis, carquois et lyre jetés au sol, tente d'étreindre le corps qui se change. La fureur du désir de possession s'apaise sur son incertitude : le bras gauche tient encore la taille mais la main droite ne peut que cueillir un rameau né d'un sein. Petit dieu Amour vole au plus près des corps enlacés. Le bandeau qui lui couvrirait les yeux est relevé en serre-tête blanc sur le front. Un instant avant, il a décoché la flèche d'un désir qui ne trouvera point sa fin. Au premier plan, assis, le Dieu fleuve Penée, urne renversée de l'eau qui se répand à sa source, tourne le dos à la scène du rapt divin. Il dort, tête inclinée posée sur le bras accoudé dont la main cache les yeux. *Il dort pour ne pas voir le viol de sa fille qu'il croit irrésistiblement s'accomplir.* Il s'endort dans le deuil de la chair de sa chair pour oublier les drames d'un désir contre lequel il ne peut rien. Il se retire dans l'aveuglement du sommeil. Mais par la grâce de la représentation de peinture, le spectateur découvrira, d'un seul coup de regard, la fureur impuissante d'Apollon devant la métaphore d'un corps nu et dérobé, en procès dans la plante qui porte le nom de la vierge et dont les rameaux en couronne ornent déjà la tête du dieu. Il découvrira que le grand vieillard endormi dans son refus de voir l'inacceptable est le double négatif de son regard qui contemple et amène la fable à son dénouement amer : métamorphose d'un sommeil figuratif, où le deuil de l'aimée travaille à l'acceptation de sa perte, dans la théorie sereine du tableau où les passions trouvent, avec leur ordonnance sur la scène de la représentation, leur apaisement inattendu.

Oui, s'il n'y avait parfois la mémoire de ce discours enfoui, qui traverse, une nuit, par hasard, le corps endormi, un discours balbutié que mon corps ne tient pas, mais aura tenu au moment de son éveil, qui, en vérité, aura été l'étrange discours d'un autre qui semble avoir élu pour un moment sans durée, ce lieu caché pour se dire, sans moi, sans intention : le langage du rêve, profonde parole d'un oracle cocasse et dérisoire, qui, on le sait, semble à plaisir — un plaisir démonique — brouiller les règles et les lois de l'autre. Une parole qui est celle des images; des images où il peut y avoir des paroles, où des figures peuvent parler, mais *dans* les images d'une histoire qui surprendra toujours.

Cette mémoire-là du corps endormi est celle des images qui savent, sans l'avoir jamais appris, faire voir ce qui se dit mais ne se voit pas, ainsi le « non » de la négation qu'est tout langage en son système, qu'est toute parole en sa manifestation — symbolique.

Lorsque, comme Orphée à l'instant si bref où il voit Eurydice s'effaçant glisser parmi les ombres, ma parole se retourne sur mon corps s'endormant dans les lambeaux effilochés des images qui le traversent, elle sera toujours pour lui qui glisse irrésistiblement dans le nocturne, une parole étrangère. Amours impossibles de mes deux corps qui cependant coexistent l'un avec l'autre, l'un dans l'autre, sans nulle étreinte possible ou toujours après coup, mensongère ou

plutôt illusoire, une fiction née au matin du langage, dans les aubes grises ou ensoleillées de la pensée. L'un, l'autre, l'un qui n'est pas plus moi que l'autre, l'un pour l'autre; toujours autres, hormis le bref instant où l'un s'efface et l'autre s'éveille.

Appel au dialogue, mais langage de sourds; l'un parle, l'autre se tait parce qu'il n'entend pas — irrémédiablement sourd — pour répondre. Il ne répondra jamais, même au bref instant de l'éveil qui ne sera jamais que le silence suspendu où la parole, et la pensée avec elle, prend son essor bruissant de mots et de sons. L'autre aura parlé, toujours déjà, le langage de ses images ou plutôt il aura été la scène de leur apparition et dont les figures parlantes ou muettes l'auront, toujours déjà, traversé en l'animant et dont je serai, au matin, condamné à déchiffrer le sens dérisoire, les devinettes d'oracle ironique.

Un autre dieu fleuve apparaît dans *Vénus et Adonis* (Providence, Rhode Island, 1630 ?) : mais il veille, celui-là, et contemple, étendu, sur le rocher d'où coule de l'urne l'eau de son origine. A lui ainsi placé à l'extrême droite de la composition, à mi-hauteur, s'accroche une guirlande de corps, mais d'abord ceux des amants endormis après l'amour : Vénus repose, abandonnée, la tête aux yeux clos posée sur le bras replié; Adonis sur son sein sommeille, corps couché dont la posture garde la mémoire de l'étreinte passionnée. Mais à cette scène des amours satisfaites sous le regard attentif d'un dieu paternel, s'en ajoute une autre bruyante et mouvementée, point assez cependant pour éveiller les amants : deux chiens se jettent en avant vers la gauche, aboyant et tirant de toute leur force sur la laisse qui les tient attachés; quatre Amours ailés capturent à l'extrême bord gauche du tableau un lièvre qui tente de bondir hors de son cadre. Quatre autres Amours, de leur niche dans le nuage qui emplit le quart supérieur gauche de la toile, s'élancent à la rescousse de leurs compagnons, joyeux chasseurs. Dans l'ombre des frondaisons, posé sur la nue, se devine le char de la déesse avec ses deux colombes cependant qu'à l'aplomb du couple satisfait, le petit dieu, aveuglé par un bandeau, décoche sur lui, infailliblement sûre, la flèche du désir. Ainsi le regard du spectateur a-t-il refermé le cercle de son parcours : le voici revenu au dieu de l'eau qui contemple les deux corps heureux dans leur sommeil. Ainsi, également, surprend-il avec ce regard — qui est aussi le sien — mais dans le tableau et à son bord, les figures agitées qui animent en secret la profondeur endormie de la chair d'amour. Comme le Fleuve attentif, le spectateur pourra, à son gré, voir l'invisible : ce que les carnations des corps, les paupières closes sur les yeux recèlent pour être aussitôt oublié au réveil. Rêve du désir triomphant, l'animal de l'Eros insatiable est capturé par les Amours joyeux, les chiens malgré leur élan sont retenus par leurs liens à l'arbre immobile. Mais le spectateur pourra aussi bien deviner ce que le Fleuve sans doute voit déjà parce qu'il est dieu, dans la chasse d'amour, l'autre, funeste, où Adonis mourra déchiré à l'aine par les défenses du sanglier. Le spectateur entendra alors ce que Vénus avait dit à Adonis avant de s'endormir : « Sois courageux avec le gibier qui recourt à la fuite; contre celui qui tient tête, tenir tête est dangereux. Par pitié! O mon jeune amant... »

Alors je guetterai les signes de ce corps endormi, celui de l'autre : plénitude solaire d'un regard attentif couvrant de ses rayons cette épaisse nuit où l'autre est enfoui. Des signes ? sont-ce même des signes que cette crispation d'une main, que ces froncements qui courent sur la peau comme un bref coup de vent à la surface d'une eau tranquille, que ces grands retournements qui, en lames de fond, soulèvent un moment la pesanteur charnelle, pour retomber bientôt dans l'immobilité rythmée par le souffle égal et aphone d'une respiration, simple indice d'un vivant endormi ? Sont-ce des signes, ces brèves irisations, ces mouvements sans intention, ces courtes catastrophes ? Ou seulement les élaborations mystérieuses des humeurs, les agitations de la chair au repos, sans autre sens que les valeurs assourdies d'une vie qui se recrée ? Effets de surface d'un rêve : c'est ainsi que le corps éveillé dans la parole du poème se prend à rêver cet autre rêve qu'il ne connaîtra jamais, comme les images qui se déploieraient sur la scène d'un théâtre dont le rideau resterait pour toujours baissé ; mon rêve de langage, à sa contemplation du corps endormi, se prend dans les rets des mouvements qui le parcourent où il croit lire des signes qui en sont peut-être, incertains, mais dont les images ne pourront jamais être dites, dont le récit ne pourra jamais être conté. Un rêve de langage se substitue à un rêve dont je ne suis pas la scène, comme si dans cette salle de théâtre vide — rideau baissé — je franchissais magiquement la rampe pour voir la pièce qui se joue de l'autre côté sans que je puisse cependant ni la dire ni la voir. Ma parole glisse ainsi dans la fiction d'une pensée impensée, d'une parole sans voix, d'un poème muet, en un mot l'autre en miroir de soi.

Oui, mais il y a le désir — non celui d'un corps à étreindre dans une possession partagée, mais celui de connaître le secret caché et offert : désir de connaître déjà cette contemplation silencieuse, en repos, et qui cependant guette des signes qui le saisissent comme autant d'insinuations de ce secret, qui montrent, dans leur brièveté — ou semblent montrer — qu'il y a un secret à atteindre et qui, peut-être, créent sa présence pressentie : l'autre en un mot, miroir de soi qui me permet d'imaginer une étrange puissance sans pouvoir ; oui, une puissance sans représentation, une puissance qui est impouvoir, illusion d'une maîtrise dont je sais l'illusion, une pensée qui ne m'interdit pas la contemplation, qui, au contraire, m'appelle à elle alors qu'elle ne saisira jamais rien, sinon sa puissance. Imaginer une caresse qui n'éveillerait pas : le regard.

L'irréparable est accompli au Musée des Beaux-Arts de Caen où Vénus ensevelie dans sa douleur, accompagnée de deux Amours, religieusement verse le nectar funèbre sur le corps étendu de son amant. Si beau dans la mort, si abandonné à son définitif repos qu'il semble dormir. L'un des Amours pleure, mains devant les yeux; l'autre jette déjà sur la chevelure du héros les anémones de la métamorphose de son sang par la libation divine : partie droite de ce long tableau barré par la diagonale du char de la déesse où sont posées deux colombes. Mais à gauche, au deuxième plan, un homme — est-ce un homme ? est-ce un dieu ? — sommeille profondément, dans une pesanteur sans mémoire. Double d'Adonis (?) qui montrerait l'équivalence mystérieuse du sommeil et de la mort, l'apprentissage de l'une par la répétition de l'autre, son annonce quotidienne heureuse et par là, la plus persuasive des consolations. Double corps du sommeil et de la mort dans l'intervalle duquel le spectateur tirera de sa mémoire le Christ mort et pleuré au bord de son tombeau par Jean, sa mère et Madeleine (Munich, 1629). Les Amours y sont devenus anges en pleurs. Est passé le temps des métamorphoses païennes des plus funestes malheurs dans la tranquille vie des choses et des êtres de la Nature : gouttes du sang d'Adonis changées en anémones fragiles; mort violente, en sommeil oublieux de la douleur passée. La dalle du tombeau pointée diagonale vers la crypte obscure du rocher; Dieu est mort; seul subsiste le message annonçant son réveil ailleurs, « là-bas, en Galilée, comme il l'avait dit », hors tableau, hors représentation, le message aux Saintes Femmes que jamais Poussin ne peindra. Le Christ mort; Adonis et son double dans la mort et le sommeil, et le réveil de la vie comme métamorphose. Le spectateur ne manquera de remarquer entre les deux corps étendus, au centre de la composition, la roue du char de Vénus, son moyeu et ses rayons richement ciselés. Il pourra rêver au cycle des transformations et des échanges, vie, mort, sommeil, réveil, le rythme au cercle de la Nature et l'alternance toujours répétée de la nuit et du jour, de la lumière et de l'ombre. Mais il pourra aussi bien voir se refléchir figurativement dans le moyeu immobile de la roue et ses rayons, l'œil serein de la théorie du tableau, la sagesse apathique de ses regards qui éveillent la représentation de peinture de son repos de chose à l'attention de sa contemplation.

Le tableau de peinture est un corps endormi : poème muet, cette oxymore fut depuis des siècles la figure du langage la plus exacte pour dire ce corps, mais où il faut bien avouer que « poème » a attiré plus de discours que le trait qui l'annule dans le silence, a provoqué plus de paroles à le répéter que celle, trop modeste, qui se refermerait sur son mutisme : le discours en parlant s'oublie qu'il parle et oublie le silence qu'il a été appelé à dire — sa puissance — comme s'il avait le pouvoir de dire ce silence; oubli qui est la marque de cette maîtrise qui ne peut s'accomplir dans une possession rigoureuse, une propriété légitime, une appropriation parfaite : désir de connaître le secret.

Mais le regard que doublerait la parole, la caresse à distance qui effleure sans toucher, qui n'éveille pas le corps endormi du tableau mais s'épuiserait dans sa totale offrande sans pouvoir jamais



entamer sa réserve ? Comment, à vrai dire, doubler le regard par le langage sans dire seulement « poème » et laisser échapper le silence du corps endormi où le regard trouve l'espace de ses errances et les lieux de ses voyages ? Le corps endormi du tableau de peinture n'est pas une « image », mais la plus précise de ses définitions, poésie muette, où se signifie — à condition qu'on l'entende — le secret de sa mutité dans son exposition parfaite. J'imaginerai toujours que, comme les paupières closes sur les yeux d'un visage sommeillant, les lèvres d'une bouche entrouverte par un souffle sans voix, j'imaginerai toujours que cette surface peinte scelle un mystérieux secret, la crypte où il serait enseveli alors que ce secret ne tisse ses insinuations que d'être cette surface exposée au regard. Aiguiser le regard pour traverser cette surface avec toutes les prothèses, tous les dispositifs de la science et de la technique ne me découvrira pas ce secret — parce que, sans doute, il n'existe pas — seulement les repentirs du peintre, ou les figures qu'il a effacées, ou les monotones splendeurs des enduits et des vernis, ou les grumeaux des pâtes, les épaisseurs successives et contemporaines des touches, les transparences colorées des glacis... Comme devant ce corps endormi que je contemple et où mon regard se saisit de ce qu'il croit être les signes et peut-être les images de l'histoire que ce corps se raconterait, celles de son rêve, ce corps dont je m'imaginai pouvoir traverser la peau pour entrer en lui, ainsi qu'en un théâtre, pour assister en spectateur à la représentation éphémère où son secret serait dit et montré, alors qu'en vérité, si ce pouvoir était donné à ma puissance comme un chirurgien devant le corps anesthésié qu'il ouvre ou même, moins agressivement, comme un radiographe devant celui qu'il explore des flux invisibles des particules, je ne verrai jamais que les plages noires et blanches des humeurs, les surfaces translucides ou opaques des tissus dans l'architecture d'un squelette au fond semblable à tous les autres. Ainsi le tableau, pellicule mince d'une image.

Toutefois il peut arriver que le tableau mette en scène et en figures son inépuisable et calme offrande au regard, qu'il rejoue le jeu de sa réserve et de son exposition sans mémoire : choses tapies dans leur être reposant en elles-mêmes dans leur chair de couleurs, surprises dans leur plein silence et dont le nom qui dit leur ordonnancement à la surface de présentation hésite entre une vie tranquille qu'assumerait l'œil du peintre et qu'exalterait l'admiration du spectateur et une mort paisible que leur donnerait la peinture sans que nul risque de corruption ne vienne les enta-

cher : *still life*, "nature morte, corps endormis des choses dans le grand sommeil de la peinture.

Sur une table, un verre rempli d'eau, deux œillets épanouis aux tiges croisées, un panier d'osier où s'empilent en pyramide des fraises des bois, deux cerises, une pêche. Chardin contemple la chair de ces choses qui somnolent. Le secret qu'il en capte est de pure peinture, point au-delà ou au-deçà de leur apparence sensible sur la toile. Pas d'énigme cachée, tout est offrande mais nul palais ne goûtera la saveur de ces fraises, nulle bouche ne désaltérera sa soif à l'eau de ce verre, point de nez pour respirer le parfum de ces deux fleurs... seulement l'œil : il caresse et sent les saveurs et les odeurs, la texture des peaux et des enveloppes, les matières des objets. De la peinture seulement : blancs grenus et froissés, rouges lisses et polis comme miroirs, vermillons et jaunes duveteux, fraîches transparences de cristal où toutes les couleurs se retrouvent — sans nom. Et c'est parce qu'il s'agit en tout cela seulement de peinture que touches et empâtements, valeurs et modulations, referment soudain, et cependant sans hâte ni surprise, les choses dépeintes sur elles-mêmes, inatteignables, infrangibles en leur profondeur parce qu'elles ne sont que des couleurs sur une surface et dans un certain ordre assemblées. Ainsi le corps endormi que je contemple exposé se réserve infiniment parce qu'il s'épuise à se montrer, se retire en soi à l'exacte mesure de son oblation. Je me prends à penser que les éclats de la lumière sur les bords du verre, à la surface de l'eau qu'il contient et sur ses cannelures, ceux qui se posent en grains sur quelques fraises, qui parcourent de leurs accents les torsades de l'osier ou ponctuent la peau des cerises, je me prends à penser qu'ils sont comme ces mouvements vite interrompus, ces agitations éphémères, ces frémissements instantanés qui animaient un moment la main ou le visage du corps en sommeil que je contemplais : mais loin de saisir, comme tout à l'heure, mon regard par l'illusion de leur signifiante — que se raconte-t-il de si mystérieux sous cette peau ? —, parce qu'il s'agit de peinture, leur évidence même les rend en quelque sorte douloureusement opaques à toute connaissance, leur ostension laisse, et de poignante façon, mon savoir à son désir.

A la Dulwich College picture Gallery de Londres, ou au Musée Pouchkine de Moscou, le spectateur retrouvera le héros païen en sommeil dans la mort sous la figure du héros chrétien, endormi par les charmes des nymphes : Adonis selon Ovide comme Rinaldo selon le Tasse (1630-1635). Le spectateur pourra lire l'histoire et les deux tableaux selon deux moments successifs de la même séquence.

Dans le premier, Armida l'enchanteresse, poignard à la main, s'apprête à tuer le guerrier à la faveur de son sommeil. Mais déjà le regard sur ce corps valeureux qui s'abandonne sans défense, sur le visage qui repose dans la plénitude de la paix, déjà change la haine en son contraire : instant de la métamorphose pathétique de l'âme par l'inertie d'un corps endormi un moment contemplé dans le suspens de l'acte meurtrier. Dans le second tableau, la métamorphose est accomplie : Armida déjà se penche sur Rinaldo pour l'étreinte d'amour, les putti s'affairent autour de ses armes et le char de la magicienne attelé de chevaux bondissants est avancé pour son transport dans l'île enchantée. Mais dans les deux tableaux, si différents pourtant par les circonstances et la composition, le spectateur ne manquera de remarquer le même mouvement par lequel Armida s'incline et se penche sur le corps endormi, le même mouvement ample des bras étendus qui se tendent vers l'embrassement, les deux corps s'assurant l'un l'autre par une complémentarité des contraires : sommeil, éveil; figuration du change soudain de la haine en amour. De l'un à l'autre, la brève variation seulement d'un écart qui se réduit ou d'un attrait qui se fait plus fort. Quelle puissance rayonnante émanerait de ce corps désarmé dont les ondes rempliraient l'âme adverse pour l'incliner à l'amour ? Le charme que diffuse la chair en sommeil de Rinaldo tend l'invisible miroir d'une captation au pouvoir magique d'Armida l'infidèle et le soumet aux liens d'Eros. Le tableau de Moscou, plus encore que celui de Londres, propose au spectateur l'affrontement exact de deux profils dont l'un aux yeux clos est la réplique masculine du regard fasciné de l'autre : miroir mystérieux que trace invisiblement le diamètre de l'ellipse que dessinent les deux figures. Le corps endormi est, de l'autre côté de la barre des sexes, des croyances et des races, la parfaite image du corps éveillé, son autre qui le met hors ou au-delà de lui-même dans l'affect secret où son âme se change et où il reconnaît sa vérité. Déjà Narcisse, comme le chante le Tasse : « *Esce d'agguato allor la falsa maga, / E gli va sopra, di vendetta vaga. / ... Ma quando in lui fissò lo sguardo, e vide / Come placido in vista egli respira, / Et ne begli occhi un dolce atto che ride, / Ben che sian chiusi (or che fia s'ei li gira ?) / Poscia vicina, e placar sente ogn'ira / Mentre il risguarda; e in su la vaga fronte / Pende omai sì, che par Narciso al fonte. / ... E, di nemica, ella divenne amante.* » Et en se penchant sur le miroir de la surface, le spectateur comprendra que le jeu lyrique de mort et d'amour que joue le corps endormi de Rinaldo sous l'œil ému d'Armida répète sur la scène de la fable celui que son regard joue sur le corps endormi de l'œuvre.

Point aussi éloigné qu'il pourrait le sembler de la vie tranquille de la nature morte de Chardin, à condition que l'on se laisse aller, hors des genres, ces institutions officielles de l'art, hors des périodisations de l'histoire qui scandent de leurs limites chronologiques les actes et les manières de peindre, à un vagabondage de la pensée et de l'imagination sur le motif du corps endormi, point tellement différent du sommeil de la nature morte dans son corps de peinture m'apparaît le tableau de Poussin, *Echo et Narcisse* (1627-1630), que je vais regarder au musée du Louvre : ne serait-ce que pour cette très simple et profonde raison que la mort qui gagne les deux amants séparés n'est autre que leur métamorphose en fleur et en

rocher et l'imagination que la sagesse du mythe guide dans ses divagations passera par transitions insensibles de ces beaux corps abandonnés au sommeil de l'agonie à la vie tranquille des narcisses au bord d'un étang et au bloc de pierre en attente de la résonance d'un son. La mort se fait ici, par la grâce des dieux, nature s'endormant doucement dans la vie paisible des choses. Mais quelle amante infortunée, quel héros malheureux sommeillent dans les deux ceillots, dans la pêche, les cerises et les fraises de Chardin ? Le don de mon regard se substituant à la miséricorde céleste peut-il opérer la métamorphose inverse et éveiller de leur enveloppe de fruit et de fleur leurs corps endormis ? L'œil de Narcisse d'avoir contemplé l'image de son corps au miroir de la fontaine et tenté d'étreindre de son regard le bel adolescent qu'elle lui montrait se noie lentement sous la paupière. Il ne se regarde plus, la mort advient à pas glissés comme la pesanteur d'une somnolence, un vertige vers un fond sans fond, un moi qui s'absente de soi, par une densité de tout le corps, celle-là même qui l'étend de toute sa longueur sur la base de la toile. En me penchant au miroir du tableau, comme lui, à celui de l'eau lisse qui en fait le bord, je crois déchiffrer dans la bouche aux lèvres entrouvertes sur un dernier souffle, dans le cerne des yeux, dans la crispation de la main qui se relâche, les frémissements de surface de la passion malheureuse de l'amour de soi, que l'ensommeillement mortel fige dans un ultime masque. La chevelure se mêle indistinctement à l'herbe et déjà quelques fleurs apparaissent, discrètes et fragiles, dans lesquelles pour toujours le grand corps couché passera. Derrière lui, la nymphe bavarde et pourtant muette, condamnée par la jalouse reine des dieux à ne jamais prendre la parole pour tenir discours, mais à répéter les derniers sons de celui qui lui est adressé, se prend dans le rocher sur lequel elle s'accoude : une main se confond à la pierre et ses jambes poussent dans la terre obscure les veines du bloc qui l'accueille. Echo glisse vers la gauche dans la pierre où son visage se fond, la bouche s'ouvre en une fissure pour expirer une voix nulle ; les yeux ne voient plus, non que les paupières s'abaissent sur le regard de l'âme inquiète, mais deux trous les creusent vers le plein repos de la chose, l'inépuisable et immédiate lourdeur de son sommeil.

Entre le corps étendu qui s'endort et celui assis incliné qui fusionne avec son support, debout cet être de peinture, l'enfant Amour éveillé, tenant la torche funèbre, le baudrier de son carquois invisible en bandoulière. Il sourit, me semble-t-il, d'un énigmatique

sourire, instrument de la punition des deux amants et messenger de la grâce divine; allégorie de ce qui n'est plus et de ce qui n'est pas encore, il participe de ces deux dimensions du temps que les amants qui s'endorment dans la présence de leurs métamorphoses en fleurs et en rochers, ne vivront plus. Allégorie poétique, être de peinture, l'enfant Amour sourit en une rêverie d'où à son tour il s'absente; trois regards fuient de l'espace du tableau : celui de Narcisse en s'effaçant pèse vers les profondeurs inférieures de l'eau dormante, celui d'Echo refluant dans la densité du rocher ouvre ses trous vers un autre ciel que celui de la peinture, celui de l'Amour se perd dans ses pensées vers la droite où il ne saisit rien. Trois regards sans origine, ni fin, sans sujet ni objet, puisque simultanément ils passent au sommeil des choses ou à la rêverie de l'imaginaire et cependant s'absentent de la toile selon les trois dimensions de son espace de tableau. Je me prends à penser que l'enfant Amour, en son allégorie de peinture, est le rêve éveillé des amants qui s'endorment dans leurs métamorphoses, le rêve éveillé de l'inexhaustible profondeur du corps endormi du tableau de peinture en attente du regard qui l'éveillera à la contemplation, à la théorie. Car la malheureuse histoire de Narcisse — cet étrange amour de soi comme un autre qui s'accomplit, impossible, dans la découverte que cet autre est soi — et dont la leçon est de conter le destin du désir de connaissance — l'histoire de Narcisse est aussi celle de l'origine de la représentation, et peut-être aussi de sa fin. « J'ai coutume de dire à mes amis, écrit Alberti, que Narcisse, changé, selon les poètes, en une fleur, fut l'inventeur de la peinture. Puisque la peinture est déjà la fleur de tout art, l'histoire de Narcisse lui convient parfaitement. Qu'appelle-t-on peinture sinon l'étreinte par l'art de ce qui est présenté à la surface de l'eau dans la fontaine? » En citant cette remarque fameuse, je crois qu'il ne faut pas oublier l'évocation de la métamorphose et le jeu de mots dont, semble-t-il, elle est le prétexte. Quel changement accomplit la peinture, et tout art par elle, sinon la transmutation de la chair des choses dans la fragile surface des couleurs et la fiction de leur présence, là, comme narcisses au bord de l'eau : éveil de la chose du sommeil de l'être où elle s'enfuit à l'éclairement matinal où elle n'est plus que le tremblement, le frémissement de son artifice. Mais quel étrange éveil que cette étreinte qui — l'histoire de Narcisse le montre — n'a jamais rien étreint de ce qui paraissait dans le miroir de la fontaine, à la surface de la toile à moins que cet embrassement, loin d'être possession érotique, accomplissement

de désir soit la caresse qui ne touche ni n'effleure, la caresse à distance du regard qui, à son tour, éveille à son désir de comprendre — sans accomplissement — la fiction de la métamorphose d'art dans laquelle, à nouveau, le tableau s'est endormi. Attente de l'œil qui cueillera la fleur de peinture au bord de la surface, attente de la voix qui fera résonner la paroi muette de la toile. La figure du petit dieu Amour éveillé, mais rêvant son éveil, découvre dans le tableau de Poussin cet autre rêve qui anime non les amants séparés dans la vie par un cruel destin et endormis dans la mort de leur double métamorphose, mais l'œuvre de peinture, la peinture même, retirée à la surface de son artifice. La peinture, fleur-narcisse de tout art, métamorphose encore, au rythme du sommeil et de l'éveil : le beau corps d'Echo s'endort dans le rocher où il se change, mais la pierre, pour toujours désormais, recèlera une statue attendant le ciseau du sculpteur qui viendra, un jour, la dégager de sa gangue et l'éveiller à la contemplation. Et la peinture, à son tour, métamorphose la sculpture en sa fleur en montrant par son art propre le modèle se retirant dans le bloc de marbre pour, un jour, en être retiré comme œuvre.

Le tableau, poème muet : comment éveiller au poème son mutisme ? Si l'histoire d'Echo est dans la peinture celle de la métamorphose de l'art de sculpture, elle est aussi celle de l'enfouissement dans la pierre et à sa paroi de la parole articulée, mots, phrases et discours ou plutôt de la possibilité de sa re-présentation, la puissance de sa re-production : tout rocher, parce qu'il recèle dans son immobilité pierreuse, dans le sommeil dense de sa matière la statue possible d'un beau corps muet, est aussi la chance de son éveil comme l'écoute de ma propre voix revenue hors d'elle-même, de ma bouche encore ouverte au souffle sonore qui la traverse à mon oreille surprise, ma voix, c'est-à-dire celle de mon double, celle d'écho. Je me prends alors à imaginer jusqu'au vertige que le tableau que je contemple d'un regard attentif, par le rocher qu'il représente et dans lequel le corps de la nymphe et son visage se changent, par les fleurs qui poussent, déjà tressées à la chevelure de l'adolescent étendu — de même qu'il rêve éveillé son corps endormi par la figure du petit dieu à la torche funèbre — rêve le corps de langage muet et en attente que je porte en moi, jusqu'à la pointe, l'*acumen* de mon regard, qu'il en éveille une voix et par un étrange renversement, que cette voix qu'il anime en moi, à ma surface, n'articule des paroles que de répéter — comme un écho — ce que silencieusement il dit déjà. Et c'est ainsi que parfois, par

une grâce qui est la beauté dans ses effets sensibles, il advient entre sommeil et éveil, silence et parole, que le regard trouve sa fin dans une voix et celle-ci, à son tour, dans un visible, par une incessante métamorphose où s'ouvre l'espace du sujet et d'où émerge de sa réserve endormie le moi. Le tableau de peinture propose par son poème muet la scène de cette ouverture et les figures de cette émergence. Il en propose le jeu au commencement de la fin d'une histoire toujours déjà sue qui chuchote ses épisodes au bord d'une mémoire plus ancienne que celle de mon histoire puisqu'elle lui donne sa chance d'être, le destin de sa constitution. Sommeil des choses éveillées à leurs métamorphoses d'art, endormissement des figures peintes éveillées à leurs métaphores de langage, secrète extase du moi naissant, par paroles et regards, d'un corps au repos.