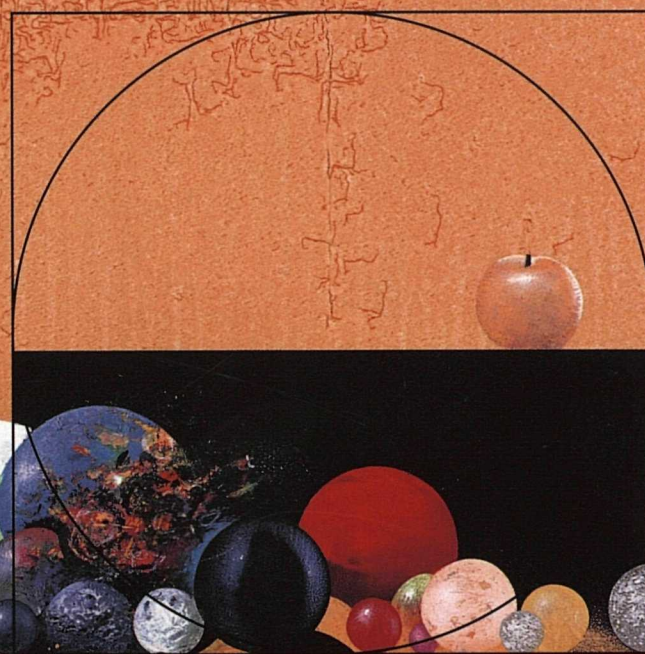


J.-C. PRÊTRE  
*Ariane, le Labyrinthe*



*Textes:* Michel Butor   Philippe Borgeaud   Marc Le Bot



Ce livre est le catalogue de l'exposition J.-C. Prêtre *Ariane, le Labyrinthe* à la Collégiale de Saint-Ursanne (27 juin-6 septembre 1998).

Il est l'œuvre de J.-C. Prêtre qui l'a conçu et composé comme l'une de ses Ariane et comme un labyrinthe. C'est même pour lui la dernière Ariane de la série. «*Paradoxe dernière, évidemment, puisque cette dernière se donne comme une partie du tout qu'elle représente, et constitue l'ensemble dont elle est elle-même un élément.*» (Alain Grosrichard)

Un catalogue donc d'images accompagnées de textes signés par l'écrivain Michel Butor, l'historien Philippe Borgeaud et le critique d'art Marc Le Bot.

L'ambition de cette collaboration fut d'évoquer la plus grande, sans doute, des « figures enveloppantes », celle du « temps » même du mythe que Mircea Eliade nomme *Le Grand Temps*, le « temps » d'avant et d'après l'Histoire: le « temps » de l'inconscient qui associe naturellement logique binaire avec ce qui lui est incompatible. Ce « temps » qui est celui de la peinture est aussi celui de la rencontre de l'écriture avec la peinture.

Textes et peinture, s'ils s'appuient certes sur le mythe crétois – ses personnages et ses péripéties avec pour cadre le Labyrinthe – n'en réactualisent pas pour autant les thèmes de manière illustrative, mais en usent comme de métaphores de leurs propres langages: il s'agit bien ici de la recherche de la maîtrise poétique du temps et de l'espace dans le lieu de l'heureuse imprévisibilité de la création.

Titien, *Bacchus et Ariane*, 1522-1523, détail: Corona borealis

National Gallery, Londres

*Ariane 4*, Vol 89, lancement 44 L le 09.07.1996

Aérospatiale, Paris





# Remerciements

Nous tenons à exprimer toute notre gratitude au

Gouvernement de la République et Canton du Jura

et au

Département des affaires culturelles de la Ville de Genève

qui, par leur soutien, ont permis la publication de cet ouvrage.

Nos remerciements s'adressent également aux institutions et aux personnes qui, à des titres divers, ont contribué à la réalisation de l'ouvrage *Ariane, le Labyrinthe* accompagnant l'exposition J.-C. Prêtre à la Collégiale de Saint-Ursanne lors de sa Biennale.

Aérospatiale, Paris  
Apimm SA Alphonse Paratte, Genève  
Arcos Art Contemporain, Saint-Ursanne  
Monsieur Albert Azoulai, Genève  
Monsieur Stéphane Ast, Köniz  
Banque Cantonale du Jura, Porrentruy  
Monsieur Claude-Alain Borloz, Genève  
Monsieur Christian Bulliard, Genève  
F.J. Burrus SA, Boncourt  
Monsieur et Madame Claude et Marie Cohen, Genève  
Davidoff, Genève  
Monsieur Paul Epiney, Genève  
Euroventures GVST, Genève  
FASA SA, Ardon  
Firmenich SA, Genève  
Fondation Moët et Chandon suisse pour l'Art, Genève  
Gesfinance SA, Genève  
GHI Jean-Marie Fleury, Genève  
Monsieur et Madame Michel et Béatrice Gisiger, Genève  
Göhner Merkur SA, Genève  
Monsieur Enrique Grebler, Barcelone  
Heritage Finance & Trust Company, Genève  
La Commission de décoration de l'Hôpital cantonal universitaire, Genève  
Indian Son SA François Luyet, Aubonne  
Monsieur et Madame Willy-A. et Mariella Jaques, Lutry  
Monsieur Raymond Jourdan, Genève  
Monsieur Pierre Keller, Genève

Monsieur Oscar Kneubuehler, Prangins  
Laboratoires OM SA, Genève  
Monsieur et Madame André et Renée L'Huillier, Genève  
Lumiverre SA, Genève  
Monsieur et Madame Mariano et Chantal Martinez-Berlie, Crassier  
Monsieur et Madame Jacques et Sylvia Michel, Russin  
Micoma Holding AG, Zurich  
Monsieur et Madame Philippe et Jacqueline Nordmann, Genève  
Monsieur Louis Ody, Genève  
Monsieur et Madame Giorgio et Marilena Pagani, Manno  
Monsieur et Madame Jean-Pierre et Véronique Panetti, Genève  
Parmigiani Mesure et Art du Temps, Fleurier  
Madame Jacqueline Peier, Chambésy  
Madame Anne Perret, Cara  
Raymonde Pont SA, Genève  
Premec SA, Cadempino Lugano  
Pricewaterhouse Coopers, Genève  
Monsieur Philippe Prêtre, Corseaux  
Réthoret & Associés, Genève  
Reuters (Europe) SA, Genève  
Monsieur et Madame Jens Schlegelmilch, Genève  
Monsieur Jean-Pierre Slavic, Genève  
Suntrust Investment Co. SA, Genève  
Monsieur Yves Thuillard, Genève  
Monsieur et Madame Anthony et Rebecca Travis, Genolier  
Monsieur le Conseiller administratif Alain Vaissade, Genève  
Von Roll Tuyaux Pression SA, Choindez

J.-C. PRÊTRE

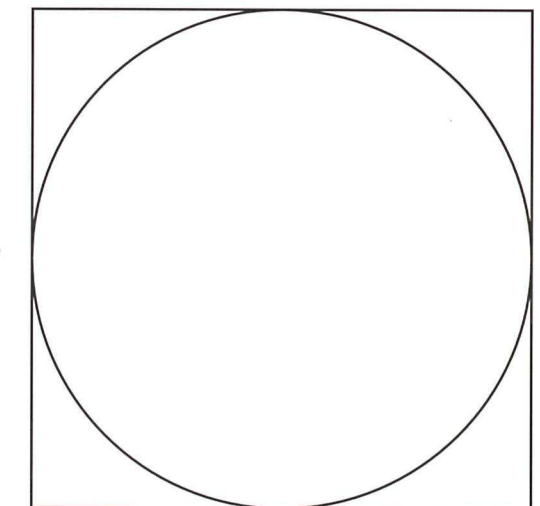
Que tous soient ici encore vivement remerciés et trouvent le témoignage de la reconnaissance de l'artiste et des auteurs.

J.-C. PRÊTRE  
*Ariane, le Labyrinthe*

La Bibliothèque des Arts, Paris

ISBN 2-88453-052-5  
EAN 9782884530521

© Jean-Claude Prêtre, les Auteurs, les Musées.  
Tous droits de reproduction, sous n'importe quelle forme, strictement réservés.



9-128 1. *Le Labyrinthe inondé*

11- 84 Correspondance entre Jean-Claude Prêtre et  
Marc Le Bot du 21 juin 1997 au 19 avril 1998

11- 22 Lettre du 21 juin 1997 de JCP à MLB

23- 30 Lettre du 9 septembre 1997 de MLB à JCP

31- 44 Lettre du 21 septembre 1997 de JCP à MLB

45- 50 Lettre du 20 novembre 1997 de MLB à JCP

51- 69 Lettre du 21 décembre 1997 au 3 mars 1998  
de JCP à MLB

71- 76 Lettre du 31 mars 1998 de MLB à JCP

77- 84 Lettre du 19 avril 1998 de JCP à MLB

85-103 Philippe Borgeaud, *L'entrée ouverte au palais fermé  
du roi* *Labyrinthe pour Jean-Claude Prêtre*

104-111 Michel Butor, *Ariane, Danaé, Suzanne  
Trois femmes enlacées* *pour Jean-Claude Prêtre*

112-128 Michel Butor, *Le sommeil d'Ariane  
pour Jean-Claude Prêtre*

129-246 2. *Rêveries mythologiques*

242-246 Documentation iconographique

247-296 3. *Le fil d'Ariane*

248-249 Notices biographiques, prix, bourses

250-291 Expositions et iconographie

292-296 Documentation iconographique

297-298 Bibliographie

299 Achevé d'imprimer

## I. *Le Labyrinthe inondé*

*Et la conversation (pour vous et moi notre correspondance) a cette vertu de relancer chacun des partenaires dans cette quête sans fin de ce qui l'obsède: de ce fond obscur en lui qui le fait penser. C'est que l'art ne connaît jamais de « vérité » achevée. Il nous reconduit sans cesse, pour reprendre vos propres termes, à faire et à refaire l'expérience de l'« énigme » que chacun de nous est à lui-même comme il l'est aux autres. S'il y a, dans l'art, une quelconque vérité qui serait universelle, ce serait celle-là: c'est à partir de ce qui nous est énigmatique qu'on pense.*

Marc Le Bot

extrait de la lettre du 30 octobre 1995 à J.C.P



Cher Marc,

Le champ de ma peinture, son cadre le plus générique: le Labyrinthe, si j'en avais représenté l'espace combiné de plans et vécu les enchaînements irrationnels pendant plusieurs années, je ne l'avais reconnu que tardivement, vers la fin des années 70. Cette très ancienne figure métonymique que l'étymologie associe au bras de la mer, au coquillage, aux membranes foetales de la vie intra-utérine et particulièrement à un lieu intime que l'on peut explorer avec le doigt, est aussi celle de l'énigme de l'origine de l'art. L'étymologie suggère que le labyrinthe à voie unique avec un seuil, un centre et sept circonvolutions – le labyrinthe le plus largement utilisé dans les différentes cultures du monde – est la figure à l'origine de laquelle a été « rêvé » le Labyrinthe à voies multiples avec un seuil et un centre qui peut être partout et nulle part. Comme si, en quelque sorte, le plaisir mêlé à l'effroi qui accompagne la progression imaginaire du visiteur dans le premier labyrinthe multipliait par quelque mystérieuse alchimie la voie unique en voies multiples!

C'est du côté de la femme qu'il faut rechercher les racines du Labyrinthe.

Pour moi, comprendre ce qu'est l'art est lié à l'idée de découvrir le sens de l'énigme de cette grande figure mythologique.

Analogiquement, l'image du Labyrinthe représente les déterminations inconscientes des métamorphoses du travail quotidien mais aussi plus généralement l'évolution de ces métamorphoses au cours du temps. L'une des conséquences de mettre cette figure au centre de ses préoccupations esthétiques induit à penser que la peinture, au lieu de n'être que cet effet de miroir du présent, peut aussi correspondre à ce qui est inactuel et sans l'avoir recherché, devenir un pouvoir pour contrer les forces aliénantes de l'histoire présente.

Je me suis déjà longuement expliqué sur la raison d'avoir choisi cette double figure de l'obscur Labyrinthe et d'Ariane, la resplendissante, pour évoquer les enjeux d'une peinture en proie aux « déterminismes » de l'inconscient. Aussi, pour éviter de me répéter, je cite ici deux extraits de la lettre que je vous ai adressée le 7 septembre 1995.\*

(...)

\*« Ariane est au centre du mythe crétois. En rapport étroit avec les protagonistes et les péripéties de l'histoire, elle est la lumière qui les éclaire et le fil qui les relie tous: petite fille d'Europe et de Zeus, fille de Minos et de Pasiphaé, sœur de Phèdre et d'Androgée, demi-sœur du Minotaure, amie d'Icare, confidente de Dédale, elle aussi la compagne de Thésée et l'épouse de Dionysos.

Comme les héros du mythe, Ariane vit plusieurs vies et meurent plusieurs morts: ses métamorphoses en font l'une des figures les plus caractéristiques de toute la mythologie au sens où l'entend Claude Lévi-Strauss: «*Un mythe se compose de l'ensemble de ses variantes.*»

Roberto Calasso dans *Les noces de Cadmos et Harmonie* en célèbre la duplicité: «*Ariane, abandonnée à Naxos, fut transpercée par une flèche d'Artémis, sur l'ordre de Dionysos, témoin immobile; ou, Ariane se pendit à Naxos, après avoir été abandonnée par Thésée; ou Ariane, enceinte de Thésée et ayant fait naufrage à Chypre, y mourut dans les douleurs de l'enfantement; ou, Ariane fut rejointe à Naxos par Dionysos avec son*

*cortège et célébra les noces divines avec lui avant de monter au ciel, dans lequel nous la voyons encore parmi les constellations de septentrion; ou, Ariane fut rejointe par Dionysos à Naxos et, à partir de ce moment, le suivit dans ses entreprises, comme amante et soldat: lorsque Dionysos attaqua Persée sur la terre d'Argos, Ariane le suivait, en armes, mêlée aux troupes des folles Bacchantes, jusqu'au moment où Persée brandit devant elle le visage meurtrier de Méduse et où Ariane fut pétrifiée. Il ne resta plus d'elle qu'une pierre dans un champ. Aucune femme, aucune déesse n'eut autant de morts qu'Ariane. Cette pierre en Argolide, cette constellation dans le ciel, cette femme pendue, cette femme morte en accouchant, cette jeune fille au sein transpercé: Ariane est tout cela.»*

Si je suis fasciné par l'intrigue et par les protagonistes du mythe crétois, ça n'est pas à une représentation de ses péripéties que je me suis attaché, mais à son esprit, et à ce qui dans le mythe reste à définir: à ses pouvoirs de suggestion, aux forces multiples qui le traversent, à cette sorte d'indétermination productive de sens parce que la contradiction toujours y est une réalité présente, et même à des aspects qui pourraient paraître mineurs: à cette mosaïque vivante de ses matériaux et à l'inventaire composite de leurs qualités.

Montrer et cacher, faire apparaître et faire disparaître, morceler et unifier, faire se rencontrer les textures variées du récit, et faire tenir en une seule image plusieurs intentions contradictoires: tels sont les métaphores et les stratagèmes de la peinture, telle que je l'entends, qui l'apparentent au mythe.

Parmi les héros du mythe, j'ai mes préférés: Icare, Hippolyte, Phèdre, leurs brèves apparitions sont d'autant plus significatives. Mais je me rends bien compte, que ce qui les rend si énigmatiques, c'est ce qui aide à les définir, ce qui les contient: d'abord, le Labyrinthe, cet être en spirale qui peut aussi s'étendre sans fin dans tous les lieux de l'espace et de la pensée; et puis Dédale, l'image du père et de l'art; et Dionysos, la figure de la prolifération, le médiateur de la transgression, le marqueur d'espaces qui fait trébucher; et Thésée, le politique; et Ariane, surtout, qui les relie tous.

Le domaine d'Ariane est celui du Labyrinthe: Labyrinthe qui relie la Crète à la Grèce, Cnossos et Athènes, et qui met en relation le destin des caractères du mythe. Labyrinthe des généalogies et du sens, de la géographie et du récit, Labyrinthe où se croisent les desseins de la ruse et de l'instinct, les projets du père et les songes du fils, la lumière et l'ombre. Ce domaine est un espace sans repère fait de couloirs entrelacés où tout itinéraire peut se révéler illusoire, un trajet au terme incertain où chaque croisement, chaque carrefour contraint à des choix, où toute bifurcation erronée, toute fausse décision rendent le déplacement plus incertain et le but plus inaccessible. Le voyageur ne peut anticiper, il doit, au contraire, se fier à son instinct, trancher dans le vif de l'instant. La rapidité de la décision peut seule tenir en respect le monstre et ses pièges. Le domaine d'Ariane est celui de la peinture.»

Pour le peintre que je suis, la construction à l'inextricable topologie et les stratégies qu'elle suscite sont une analogie de l'élaboration de la peinture. Pour moi, la peinture est presque toujours un Labyrinthe: un entassement d'additions et de soustractions, d'ajouts, de rajouts, de «surajouts» et de suppressions, un entremêlement de plages neutres et de réseaux saturés, de non-lieux de hasard intimement mêlés aux codes de la tradition.

Bien que tout laisse à penser que mon travail s'appuie et poursuit une idée précise parce qu'il est préalablement cadré par une thématique déterminée depuis plusieurs années, c'est tout le contraire qui advient puisque je commence toujours sans savoir ce que sera mon tableau: sans la gêne que pourrait occasionner une idée préconçue. Pratiquement, je commence, soit en recouvrant la toile d'une base de peinture opaque – selon mon humeur: monochrome ou polychrome, et en ce cas j'utilise des taches de textures variées et accidentelles qui pourront ou non évoquer ce qui plus tard va s'auto-déterminer – soit directement avec de fines couches de peinture dont je recouvre la toile rapi-

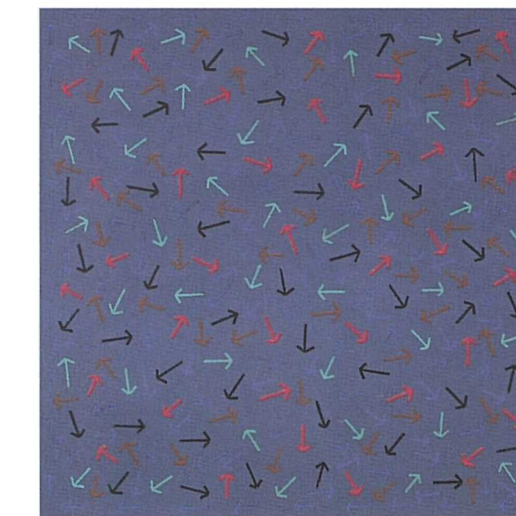
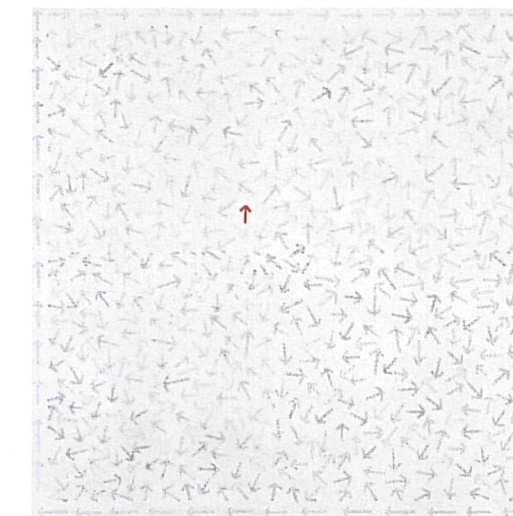
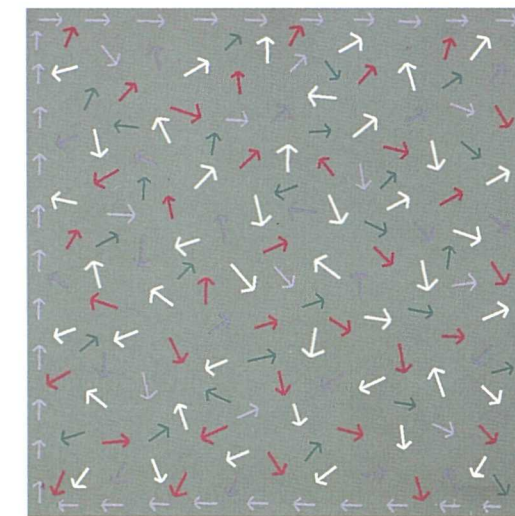
dement. Quelle que soit la manière adoptée, je poursuis invariablement en recouvrant ce qui a été peint au départ par des glacis que je superpose pendant plusieurs jours voire plusieurs semaines jusqu'à ce qu'ils «prennent», comme on dit d'une sauce, et se coagulent en une substance vivante à mes yeux. A ce niveau, cette substance a l'apparence d'une «peau» homogène qui recèle toutefois quelques précieux indices à partir desquels je vais pouvoir imaginer mon image. J'insiste sur cette notion d'imagination artisanale, d'imagination technique. Elle ne devrait toutefois jamais avoir recours aux fruits de ses expériences passées. En ce sens, la maîtrise technique n'est pas nécessaire: elle est plutôt une entrave qui, à long terme, va entraîner la répétition, le cliché. Pour qu'il y ait irruption de la vie et renouvellement de la peinture, je me suis imposé la discipline d'imaginer des procédures telles qu'image et technique soient toujours inséparablement mêlées l'une à l'autre, et toujours dans une relation différente. Ce précipité est indispensable pour renouer le fil qui tisse ensemble chaos et ordre, figure et abstraction, accident et architecture, volume et aplat, impulsion et artifice... Somme toute, des valeurs qui furent avant la déclaration de la fin de l'art et l'indifférence post-moderne, et qui leur survivront certainement!

J'aimerais redire combien je suis sensible à la peinture qui prend forme de la difficulté d'avoir à traverser des obstacles, de la nécessité de chercher, à la peinture qui prend le risque de n'être rien, de ne rien trouver, de n'avoir rien à dire et donc rien à donner à voir, nourrie de ses hésitations, de ses égarements, imprévisible en ses signes conjugués, en ses extrêmes entrelacés, en somme, à la peinture qui se pense comme un labyrinthe: qui est une image du Labyrinthe.

Etre attiré par une figure si ancienne, c'est peut-être avoir la passion d'un art d'un autre âge! Qui aujourd'hui, en effet, prend plaisir à faire l'expérience de l'égarement volontaire et en conséquence de l'égarement involontaire? Qui apprécie de se perdre au milieu des effets hasardeux de son travail? Qui aimerait se croire à son terme et se retrouver pour ainsi dire aussi peu avancé qu'en commençant, ou au contraire, s'imaginer au début alors qu'il est si prêt du but? Peu importe d'être dans une situation de proximité immédiate ou d'éloignement extrême par rapport à son but, peu importe que début et fin puissent être proches et éloignés en même temps si l'on reconnaît dans ces figures formées par hasard le principe qui font d'elles des figures qui ne relèvent pas du hasard! On peut se sentir en harmonie avec le monde dès lors que l'on devient progressivement le chemin que l'on parcourt...

Extraordinaire situation pour le peintre, puisque l'œuvre d'art n'existe vraiment qu'au moment de son élaboration: dans l'instabilité énigmatique de sa fabrication. Ce qu'il en reste lorsque le travail prend fin, tient au fait que les éléments en présence ont trouvé des relations provisoirement satisfaisantes qui le renvoient à la création d'une nouvelle image.

L'Égypte possède le plus ancien labyrinthe connu. Construit en 1795 av. J.-C. (ca) par le pharaon Amenemhat III de la XII<sup>e</sup> dynastie au sud du lac Moeris, il mesurait 3000 mètres sur 2500 mètres et disposait d'environ 3000 chambres au sol et de 1500 chambres au sous-sol.



*Sans titre, 1978*  
acrylique sur toile, 3 × (110 × 110 cm)

Ce labyrinthe donne une idée de ce qu'était celui de la Crète minoenne, commandé par Minos à son architecte Dédale, pour soustraire le Minotaure aux yeux de son peuple, un monstre à moitié homme et à moitié taureau que sa femme Pasiphaé, la *Toute lumière* avait eu de Poséidon déguisé en taureau blanc, après avoir mis au monde quatre filles: Ariane, Phèdre, Akakallis et Xénodiké et quatre fils: Glaukos, Katreus, Deukalion et Androgée. Lequel Poséidon, déguisé cette fois en raz de marée, allait tuer Hippolyte – fils de Thésée dont Phèdre sa femme s'était éprise – *lointaine vengeance du dieu de la mer qui assassine le fils du meurtrier de son propre fils le Minotaure*.

Il est clair, cher Marc, que la topologie du labyrinthe égyptien, même si elle incite à quelques rêveries, est secondaire devant l'énigme du Labyrinthe crétois, les événements dont il fut le centre, la pensée combinatoire qu'il engage pour coordonner l'ensemble de ses espaces hétérogènes. Et certainement en premier, parce qu'il oblige celui qui le parcourt à désirer son contraire: un espace ininterrompu, sans pesanteur, dont Icare est le symbole émouvant.

Dès 1978, j'ai consacré de nombreuses études à mon projet de représentation du Labyrinthe. Je pensais alors qu'il était possible de le représenter par un unique signe: la flèche. Au moyen de ce seul signe universel, déjà présent dans l'iconographie et doté d'un dynamisme très contemporain, j'imaginais que je pourrais composer librement des images qui réactualiseraient leurs homologues présents dans le mythe crétois. Que ce signe me donnerait la possibilité de « métaphoriser » avec une certaine distance ce qui est connu de tous. Deux grands triptyques attestent de cette recherche: *Sans titre*, et *Grande variation aux pyramides*. Aujourd'hui, les flèches ont fait place aux billes, sulfures, germes, constellations et damiers\*: cercle et carré en sont les figures originaires.

La préparation de l'exposition à la Collégiale de Saint-Ursanne et de l'ouvrage à caractère rétrospectif qui l'accompagne me donnent l'occasion de me pencher sur mes débuts et sur mon parcours.

Je souhaite évoquer rapidement une anecdote, une sorte de « court-circuit » qui m'a frappé vers la fin de l'enfance dont la conséquence a été, me semble-t-il, de suspendre et de réorienter ma conscience, du moins ce qui m'en tenait lieu à cette époque. Le choc initiatique est venu de la découverte tout à fait imprévue des peintures de mon père adolescent rangées dans le grenier de la maison familiale. Et puis, un peu plus tard, la même année, durant les vacances d'été au Tessin, redoublant et ravivant le premier choc, la découverte de la copie d'un autoportrait de Léonard de Vinci exécutée par un oncle. Pour faire simple, ces découvertes ont joué le rôle de détonateur: elles ont eu pour effet de confirmer ma prédisposition pour les images de l'art. Et je ne peux les dissocier du désir, toujours d'actualité, de me confronter à des modèles... Ce « court-circuit » a eu pour conséquence de me rendre plus attentif à mes images et surtout à m'inciter à copier les maîtres à mon tour. J'ai commencé, à partir de ce moment-là, à prendre mes images au sérieux et à les conserver.

J'ai tout copié dans le désordre, du moins ce que j'avais en reproductions sous la main à cette époque, reproduit parfois plusieurs images d'un même artiste. Les œuvres au départ étaient équivalentes: elles avaient toutes un intérêt. Plus tard, elles devinrent un peu moins interchangeables, et je pris parti, sans vraiment le décider, pour celles qui avaient fait de l'inconscient leur source.

Cette période de copie a duré jusqu'en 1962. C'est au collège de Saint-Maurice où je faisais mes études, que j'ai fait mes premières tentatives personnelles sur l'incitation des chanoines Henri Salina et Norbert Viatte – ce dernier qui avait été, comme vous Marc, l'élève de Gaston Bachelard.

Ces premières images, fourmillantes de signes involontaires, labyrinthiques, ne se référaient à rien, du moins consciemment, sinon formellement aux procédés du test de Rorschach. Il ne s'agissait aucunement de *donner forme à son désaccord* – voire à son accord – *avec la création des autres* mais de se laisser en quelque sorte aller le plus librement possible à la dérive. De cet ensemble de premières images, je souhaite vous faire découvrir celles-ci: *Nuit italienne pour Henri Salina*, 1962, *Nuit de Chine pour Norbert Viatte*, 1962, *Peinture devant le ciel*, 1963, *Le parfum d'Ophélie*, 1963, *Les grandes virgules du*

ill. p. 13

ill. ci-contre

ill. pp. 17, 19, 21, 22



*Grande variation aux pyramides*, 1984  
acrylique sur toile, 3 × (180 × 80 cm)

*rêve*, 1963, *Sentier cosmique du peintre*, 1963, *Ville rouge automatique*, 1964, *Carrefour jaune et bleu*, 1964.

Ces premières peintures *automatiques* ne me donnaient pas de grandes satisfactions bien qu'elles fussent en accord avec mes lectures surréalistes et les idées libératoires d'André Breton. J'entrepris alors une série de dessins (*Totem*, 1966, *Discontinuité*, 1966, *Le grand Transparent*, 1966, *Gaugameles*, 1967, *Hommage à Matta*, 1968)\* plus conformes à la définition du Surréalisme («*automatisme psychique...*») et à la notion de *basard objectif*. Je me souviens que leurs motifs irrationnels et très définis s'imposaient sans que j'aie à intervenir d'aucune façon. L'idée qui prédominait était de les laisser en l'état : surtout de ne pas les améliorer. En explorant à la lettre la profondeur inconsciente, c'est-à-dire, sans réticence ni jugement d'aucune sorte, comme «*une dictée de la pensée en l'absence de tout contrôle exercé par la raison, en dehors de toute préoccupation esthétique ou morale*», les résultats formels ne pouvaient être, là aussi, tels qu'idéalement je les espérais. Si la forme n'apportait pas grand-chose en rapport avec mes images actuelles, du moins c'était tout de même l'ébauche d'une définition d'un certain type de comportement créatif qui est pour l'essentiel encore le mien aujourd'hui : une «*méthode*» d'attention introspective basée sur des éléments visuels souvent fortuits et précaires. Répondant à cette définition, les peintures de la période qui va de juin 1971 à la *Jeune femme au petit regardeur* de 1973 sont plus proches de ce que je cherchais.

*Sphynx masqué*, et *Le bond de l'homme-chien*, toutes deux du 26 juin 1971, sont les premières de cette série dont j'avais trouvé la définition idéale chez Raymond Roussel : «*Il faut que l'œuvre ne contienne rien de réel, aucune observation du monde ou des esprits, rien que des combinaisons tout à fait imaginaires*» et une confirmation plus lointaine chez Eugène Delacroix : «*Ce qu'il y a de plus réel en moi, ce sont les illusions que je crée.*»

Ces premières années de réflexion et de recherche autour du problème du sens de la peinture avaient donc mis en évidence l'interactivité de l'inconscient et du réel. A cette époque je n'avais pas encore trouvé de solution pour relier cette double fascination. J'étais tantôt plutôt du côté de l'un et tantôt plutôt du côté de l'autre. Je n'avais pas encore compris comment le réalisme se nourrit de l'inconscient à travers le langage, comment mes «*obsessions*» pouvaient être réunies par les pouvoirs de la peinture. Ce dont j'étais certain, c'était de n'avoir aucune prédisposition pour m'approprier le réel ou pour le manipuler. Cela ne tenait pas tant au fait que j'aurais été insensible à l'impersonnalité des objets industriels ou à ceux de la nature, mais au fait que je me m'étais reconnu peintre. C'était incontestable. Et que j'avais dès lors pour objectif de me prouver à moi-même que la peinture n'était pas devenue cette activité déclarée obsolète par de nombreux artistes et critiques.

J'ai de tout temps été profondément intéressé par les écrits sur la peinture, par toutes les formes d'approches que les divers champs du savoir permettent de l'art. Notre époque a établi un rapport de plus en plus étroit entre théorie et pratique. Il y a même un primat de la théorie. Dans de nombreux cas, elle peut servir de support à l'œuvre voire se substituer à elle. Cette situation me plaît, et je suis particulièrement sensible d'avoir des écrivains et des critiques assez proches de mon travail pour établir des correspondances que je reconnais bien qu'elles me surprennent souvent, tant l'image visuelle et l'image littéraire appartiennent à des codes étrangers l'un à l'autre. Vos écrits éclairent ce qui me reste obscur dans ma peinture. En l'appréhendant avec vos propres moyens, vous me la rendez plus transparente, ou plus énigmatique, même si dans le fond je pense qu'elle est assez accessible et accueillante pour permettre à un éventuel spectateur d'établir avec elle une relation spontanée sans intermédiaire.

Dans le cas présent, les écrits sur l'art ne sont pas les seuls qui m'aident à mieux comprendre et à mieux définir mon travail de peintre. Les sources littéraires, à l'origine de notre connaissance du mythe crétois, me sont, elles aussi, extrêmement précieuses. Je souhaiterais donc saisir l'opportunité de notre correspondance pour vous soumettre et réactualiser ces textes fondateurs. Ici, je vous adresse

ill. p. 251

ill. p. 251

ill. pp. 253-255

ill. 36, 37 p. 253



*Grille et tamarille*, 1997  
acrylique sur toile, 130 × 150 cm

une lettre dans la lettre, celle d'Ariane à Thésée d'Ovide, enrichie de quelques notes supplémentaires à l'édition originale\*.

*Ce que tu lis, Thésée, je te l'envoie de ce rivage, d'où, sans moi, tes voiles emportèrent ton navire, où je fus indignement trahie et par mon funeste sommeil et par toi, qui tendis un piège à mon sommeil.*

*C'était le temps où le cristal des premiers givres parsème la terre et où les oiseaux murmurent à l'abri du feuillage. Dans une veille incertaine, me soulevant à demi, je remuai, languissante de sommeil, mes mains pour presser Thésée. Personne n'était là. Mes mains se retirent, puis de nouveau tâtonnent; j'agite mes bras à travers la couche; personne n'était là. La peur chasse le sommeil; terrifiée, je me lève; mon corps se précipite hors du lit solitaire. Aussitôt ma poitrine résonne sous les coups de mes paumes et j'arrache mes cheveux dans le désordre où le sommeil les a mis. Il faisait clair de lune. Je regarde si je découvre autre chose que le rivage; mes yeux n'ont rien à voir que le rivage. Tantôt ici, tantôt là, de part et d'autre et sans ordre, je cours: l'épaisseur du sable retarde mes pas de jeune fille. Cependant, sur tout le rivage, j'appelais «Thésée»! Le creux des roches me renvoyait ton nom, et autant de fois que moi, autant de fois ces lieux t'appelaient aussi; ces lieux mêmes soubaitaient porter secours à ma mère.*

*Il y avait un mont; de rares arbustes apparaissent à la cime; de là pend une roche usée par les eaux grondantes. J'y monte (la passion me donnait des forces) et ainsi ma vue mesure au loin l'étendue des flots. De là – car les vents eux-mêmes me furent cruels – j'ai vu tes voiles tendues par l'impétueux vent du sud. Je les vis, ou bien mon regard crut les voir. Plus froide que la glace, j'en fus expirante à demi. Mais la douleur ne me laisse pas longtemps évanouie. Elle me réveille. Elle me réveille et j'appelle Thésée de toute ma voix. «Où fuis-tu? Reviens, criminel Thésée! Ramène ton navire. Il n'est pas au complet.»*

*Tels furent mes cris, et, quand ma voix défaillait, les sanglots y suppléaient et des coups s'entre-mêlaient à mes paroles. Si tu ne devais pas m'entendre, afin que tu puisses au moins me voir, mes mains, par de grands gestes, firent des signaux. A de longs rameaux j'attachai des voiles blancs, pour me rappeler à qui sans doute m'oubliait.*

*Et déjà tu étais dérobé à mes yeux. Alors enfin je pleurai; la douleur jusque-là avait arrêté les larmes qui apaisent. Qu'avaient de mieux à faire mes yeux, sinon de pleurer sur moi, après qu'ils avaient fini de distinguer tes voiles? Ou bien j'errai seule, les cheveux épars, telle une Bacchante possédée du dieu Ogygien<sup>1</sup>: ou bien, contemplant au loin la mer, je m'assis, glacée, sur un roc et, telle ce siège de pierre, je fus pierre moi-même. Souvent je regagne le lit qui nous avait reçus tous les deux, mais qu'on ne verrait plus nous recevoir, et, autant que je le puis, je touche tes empreintes, faute de toi-même, et les couvertures qu'ont réchauffées tes membres. Je m'étends dessus et à ce lit, trempé des pleurs que je répands, je crie: «L'un et l'autre nous t'avons foulé; rends l'autre! En venant ici, nous étions un couple: pourquoi n'est-ce pas un couple qui te quitte? Lit perfide, où est la plus grande partie de nous?»*

*Que faire? Où porter ma solitude? L'île est inculte. Je n'aperçois le travail ni des hommes ni des bœufs. La mer ceint la côte de toutes parts; point de nautonnier; nul vaisseau pour voguer sur ces routes incertaines. Suppose que me soient donnés des compagnons, les vents et un navire, où me diriger? La terre paternelle<sup>2</sup> me refuse tout accès. Dût mon heureux navire glisser sur des ondes pacifiées, dût Eole tempérer les vents, je serai une exilée. Non! je ne te verrai plus, Crète partagée entre cent villes, terre connue de Jupiter enfant. Hélas! mon père et le sol gouverné par ce juste père<sup>3</sup>, objets chéris! ont été trahis par mon fait, quand, de crainte que, vainqueur, tu ne mourusses dans la maison aux mille détours<sup>4</sup>, je te donnai pour guide un fil qui dirigeât tes pas. Alors tu me disais: «J'en jure par ces périls mêmes, tu seras mienne, tant que nous vivrons l'un et l'autre.» Nous vivons, Thésée, et (même si tu vis) je ne suis pas tienne, femme ensevelie par la trahison d'un mari parjure<sup>5</sup>.*

\*Ovide, *Les Héroïdes*, 10, texte établi par H. Bornecque, traduit par M. Prévost, CUF, 1928, revu et corrigé par D. Porte, 1989.

1. C'est-à-dire thébain. Ogygès est le fondateur de Thèbes. Le dieu dont il s'agit est Bacchus, appelé «ogygien» parce que sa mère Sémélé était la fille de Cadmos, roi de Thèbes. – La comparaison d'une femme égarée avec les Bacchantes se rencontre très fréquemment chez les poètes latins.

«Ce n'est pas tant sa beauté, l'éclat de son teint qui m'a séduit (les lis ne sont pas plus blancs que ma maîtresse; c'est la neige méotique avec du vermillon d'Hibérie, ce sont des pétales de roses nageant dans du lait pur); ce n'est pas tant sa coiffure à la mode, les cheveux coulant en ondes sur le marbre de son cou; ce ne sont pas les feux de ses yeux; deux yeux qui sont mes astres, ni la soie d'Arabie qui fait briller et transparaître la femme – c'est peu pour mériter mes compliments et mon amour –, mais j'aime sa grâce, quand elle danse au sortir d'un festin, telle Ariane menant les chœurs des Bacchantes.»

Properce, *Élégies*, 2.3.8-19, trad. D. Paganelli, CUF 1929.

2. La Crète.

«Au-delà, et cette fois en plein milieu de la mer, la Crète, très grande et jadis occupée par cent villes, avance vers l'orient le promontoire de Samonium, vers l'occident celui de Criu Metopon; n'était sa grandeur supérieure, elle serait semblable à Chypre; elle doit sa renommée à ses nombreuses légendes: l'arrivée d'Europe, les amours de Pasiphaé et d'Ariane, la férocité et la mort du Minotaure, les ouvrages et la fuite de Dédale, le séjour et le trépas de Talus, mais, par-dessus tout, au fait que les gens du pays montrent, comme une marque à peu près évidente que Jupiter fut enterré ici, un tombeau sur lequel son nom est gravé.»

Pomponius Mela, *Chorographie*, 2.7,112, texte établi et traduit par A. Silberman, CUF, 1988.

3. Minos.

«Zeus a été d'abord le père de Minos, protecteur de la Crète.»

Homère, *Illiade*, 13.449-450, CUF, 1937.

On sait qu'après sa mort, en raison de sa justice, Minos était devenu un des juges des enfers.

4. Le Labyrinthe.

5. «Plus d'un doit sa perte à des beautés comme toi, je le crois; mais je crois aussi que beaucoup n'eurent aucune fidélité. Thésée n'aima que peu de temps la fille de Minos et Démophôn Phyllis<sup>6</sup>; ce furent deux méchants hôtes.»

Properce, *Élégies*, 2.24.40-44, trad. D. Paganelli, CUF, 1929.

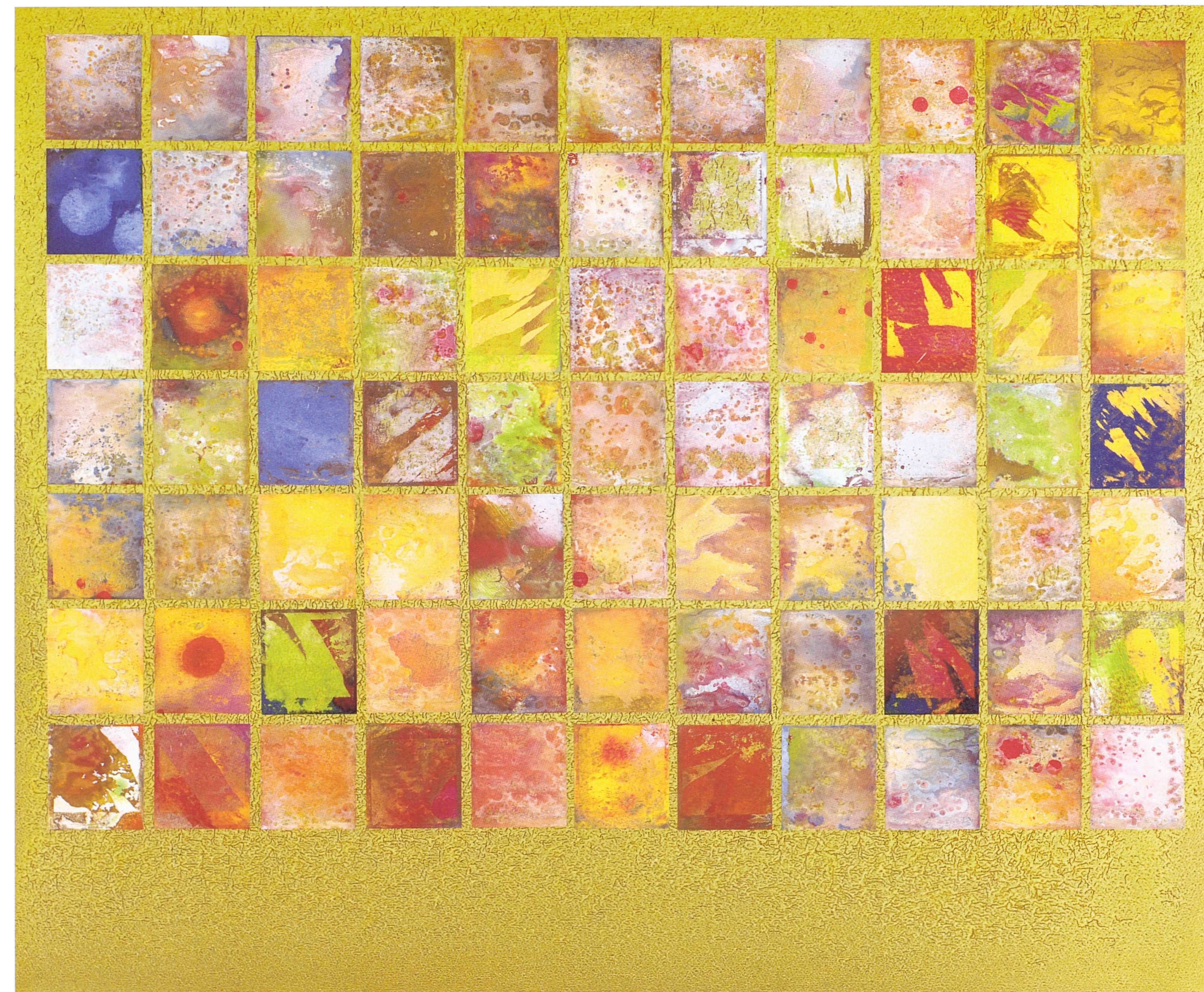
«Qu'il vienne vers ma demeure, cet homme qui est à moi!

Je fais cette libation trois fois. Et, trois fois, souveraine, je dis: «Qu'une femme soit couchée à ses côtés ou même un homme, qu'il ait autant d'oubli que Thésée oublieux d'Ariane aux belles tresses, dans l'île de Dia, autrefois.»

Qu'il vienne vers ma demeure, cet homme qui est à moi!»

Théocrite, *Idylles*, 2.45, trad. Maurice Chappaz et Eric Genevay, éd. Castella, Albeuve, 1983.

6. Fille d'un roi Thrace; elle fut aimée et abandonnée par Démophôn, fils de Thésée.



Brad Meblidan 21 mars, 1998  
acrylique sur toile, 95 × 115 cm

Que ne m'as-tu immolée, cruel, de la même massue que mon frère<sup>7</sup>! La mort aurait délié la foi que tu avais donnée. Maintenant je me représente non seulement ce que je dois souffrir, mais tout ce que peut souffrir une femme abandonnée. Mille façons de périr s'offrent à mon esprit et la mort est un moindre supplice que le retardement de la mort. Déjà, de ce côté ou de cet autre, j'appréhende la venue de loups qui, d'une dent avide, déchireront mes entrailles. Cette terre, peut-être, nourrit des lions fauves. Qui sait si cette île ne contient pas des tigres féroces? Et la mer, on dit qu'elle vomit des phoques énormes. Ou encore, qui empêche des glaives de se plonger dans mon flanc? Du moins qu'une dure chaîne ne me charge pas, captive; que d'une main d'esclave je ne file point de lourds fuseaux, moi dont Minos est le père, dont la mère est fille de Phébus<sup>8</sup>, et (voilà mon plus grand souvenir) moi qui te fus engagée. Si je regarde la mer et l'étendue des rivages, je suis bien abandonnée proie et pâture pour les bêtes féroces.

Plût au ciel que vécût Androgée<sup>9</sup>, que tu n'eusses pas expié, terre de Cécrops<sup>11</sup>, des actes criminels par la mort de tes enfants; que ta droite superbe, ô Thésée, n'eût pas immolé, d'une massue noueuse, le monstre moitié homme, moitié taureau, et que je ne t'eusse pas donné un fil pour guider ton retour, le fil que tes mains, l'ayant reçu, tirèrent constamment vers toi.

En vérité, je ne m'étonne pas que la victoire te soit restée et que le monstre abattu ait jonché la terre de Crète. Sa corne ne pouvait percer un cœur de fer; même sans te couvrir, tu étais bien protégé par ta poitrine. Là tu portais le silex, là le diamant; là, Thésée tu possèdes de quoi vaincre le caillou. Non, ton père n'est pas Egée et tu n'es pas le fils d'Ethra la Pitthéide<sup>12</sup>, les rochers et la mer sont tes auteurs.

Cruels sommeils, pourquoi m'avez-vous tenue inerte? Ah! vous auriez dû m'ensevelir du même coup dans la nuit éternelle. Cruels vous aussi, vents trop favorables, souffles empressés à m'arracher des larmes; toi, main barbare, qui as immolé mon frère et moi; vous, serments accordés à ma demande, vaines paroles: contre moi se sont conjurés le sommeil, les vents et le parjure, triple cause de l'abandon d'une seule jeune fille.

Ainsi je ne verrai pas, à l'instant de mourir, les larmes d'une mère et il n'y aura personne pour me fermer les yeux. Mon souffle infortuné s'en ira dans un air étranger et une main amie n'oindra pas mes membres immobiles! Des oiseaux de mer se poseront sur mes os que la terre n'aura pas reçus! Telle sera la sépulture méritée par mes bienfaits<sup>13</sup>? Toi, tu gagneras les ports de Cécrops; reçu dans ta patrie, quand debout, au milieu d'un cercle d'auditeurs, tu auras bien raconté la mort de l'homme-taureau et ce palais de rochers découpé par des voies incertaines, raconte aussi mon abandon sur une terre déserte; je ne dois pas être omise parmi tes titres de gloire.

Plût aux Dieux que tu m'eusses vue du haut de ta poupe; ma figure désolée eût ému ton visage. Tu le peux maintenant encore non par les yeux, mais par l'esprit, regarde-moi cramponnée à un récif que frappe la vague inconstante. Regarde mes cheveux dénoués, en signe de deuil, et mes tuniques lourdes de larmes, comme d'une pluie. Mon corps frissonne, tels les épis au souffle de l'aquilon, et mes lettres vacillent, tracées par un doigt tremblant. Je ne te conjure pas au nom de mes bienfaits, puisqu'ils ont causé ma perte: que nulle reconnaissance ne soit due à mes actes, mais du moins nul châtement. Ne fussé-je pas la cause de ton salut, ce n'est tout de même pas une raison pour que tu sois, toi, la cause de ma mort.

Mes mains lasses de meurtrir ma lugubre poitrine, je les tends, infortunée! vers toi par delà les mers immenses. Ces cheveux qui me restent, je te les montre, désolée. Je t'en prie par ces larmes que font jaillir tes forfaits, vire de bord, tourne tes voiles et reviens. Si je meurs avant, du moins tu emporteras mes os.

Les thèmes abordés par Ovide sont l'abandon d'Ariane et sa solitude après la fuite de Thésée. L'essentiel de ce que j'avais à dire à leur propos se trouve dans mes précédentes lettres. Je citerai –

7. Le Minotaure.

8. Pasiphaé.

9. Frère d'Ariane<sup>10</sup>.

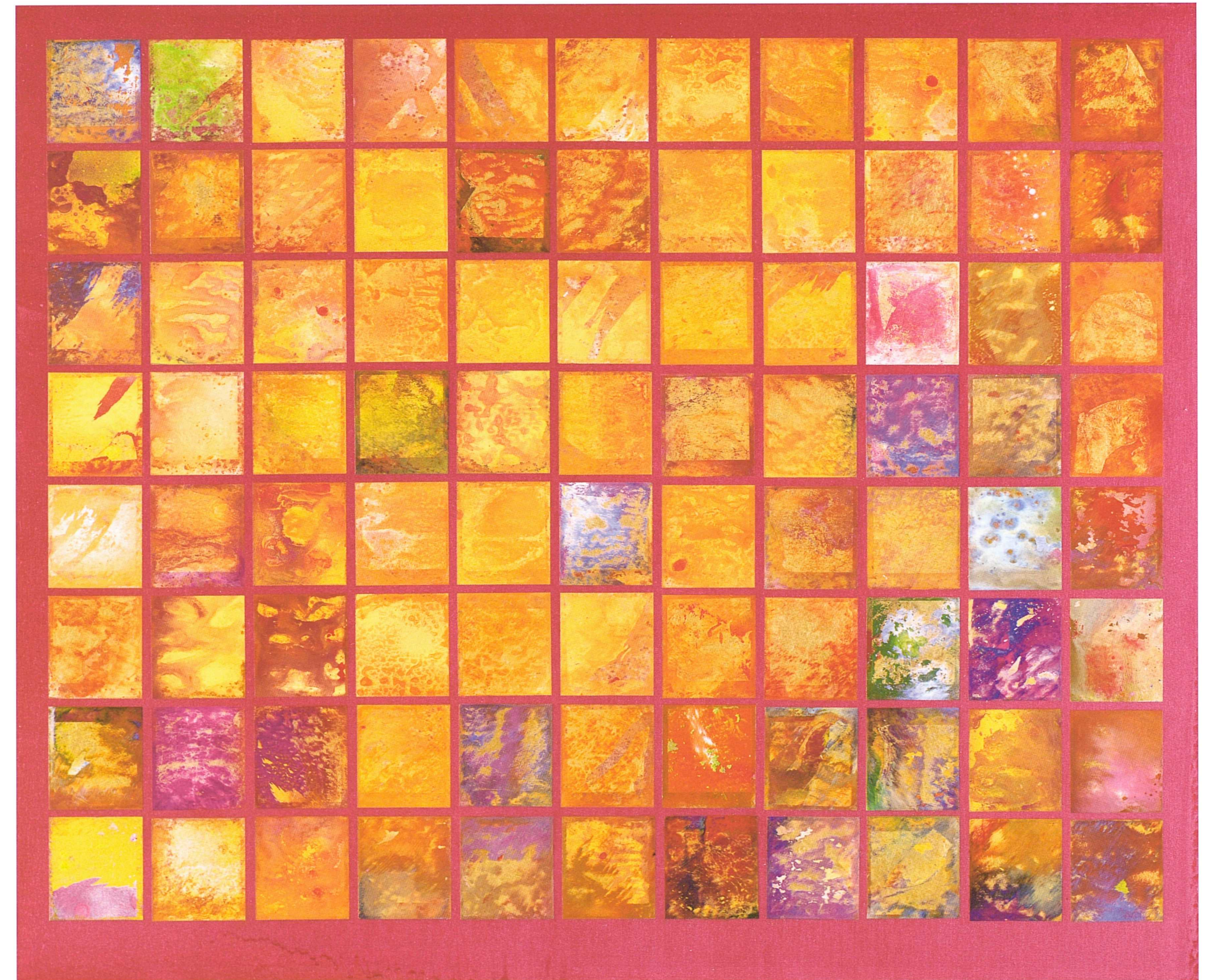
10. Lire infra l'histoire d'Androgée, note 4 de Catulle *Ariane abandonnée*, p. 42.

11. Athènes dont Cécrops, si l'on en croit la légende, aurait été le premier roi.

12. Elle était fille de Pitthée, roi de Trézène, ville d'Argolide, à quelque distance de la mer, consacrée à Neptune. C'est là que Thésée était né.

13. « Non, l'Atreïde jouit moins de son triomphe sur la ville de Dardanos, en voyant s'écrouler la puissance de Laomédon; Ulysse quand il eut fini d'errer et qu'il toucha au rivage de sa chère Dulichia, Electre quand elle aperçut Oreste, Oreste vivant, ce frère qu'elle avait pleuré et dont elle avait cru tenir les ossements, la fille de Minos, quand elle revit Thésée sain et sauf, grâce au fil conducteur qui avait dirigé ses pas dans le Dédale, éprouvèrent moins de transports que moi! Oh! toutes les voluptés que j'ai goûtées la nuit passée! encore une semblable et je suis immortel.»

Properce, *Elégies*, 2.14.1-10, trad. D. Paganelli, CUF, 1929.



Oscar Peterson 21 septembre, 1998  
acrylique sur toile, 95 × 115 cm

lorsque ce sera utile, des extraits de notre ancienne correspondance dans les marges de celle-ci. Le thème de l'abandon est essentiel dans l'iconographie. Je l'évoquerai plus tard, notamment en parlant de la représentation qu'en a fait Titien. Pour ce qui est de l'iconographie, on la trouvera – succincte mais essentielle – en regard du texte de Michel Butor.\* J'aimerais enfin établir au passage une correspondance entre la mythologie et la peinture.

Ce n'est pas le pittoresque du mythe crétois – peut-être d'ailleurs moins insignifiant que je l'imagine – qui est à l'origine de ma fascination, mais, scellée entre les péripéties imagées et illustratives du récit, une « généralité » qui a rapport avec l'inconscient, à laquelle je reconnais le pouvoir de toucher de près aux enjeux de la peinture et qui me donne l'occasion d'un rêve, le pressentiment d'un sens...

La peinture n'illustre pas le mythe. Si elle le représente, c'est en termes de peinture. Vous avez écrit que ma *peinture ne demande pas qu'on croie à une résurgence de la mythologie. Elle parle en termes de mythe de l'art même*. En effet, qu'on ne s'y méprenne pas, c'est bien la peinture qui reste au centre de mes préoccupations.

Et toute mon amitié,  
JC  
Genève, 21 juin 1997



\*pp. 113-128

Bill Evans 21 décembre, 1998  
technique mixte sur toile, 95 × 115 cm

Cher J C,

Je me plais à lire les textes qu'écrivent les peintres, les poètes, les musiciens quand le désir leur vient de réfléchir, plume à la main, à leur travail artistique. Mais je ne suis pas seulement attentif au déroulement de leur pensée, à l'exposé de la vérité qui est la leur. Je m'arrête aussi, avec bonheur, à certains détails qu'ils nous livrent comme en passant et qui peuvent d'abord passer pour marginaux. Ces détails touchent à leurs techniques de travail. Plus ces techniques me sont étrangères, à moi qui ne pratique jamais que celles de l'écriture, plus elles me semblent révélatrices de certains enjeux qui sont essentiels au travail singulier de leur art. Ces remarques qu'ils font, comme à la cantonade, ne disent rien des intentions volontaires qui animent la pensée du peintre ou celle du musicien. Elles ne disent rien non plus des figures, les unes traditionnelles, les autres nouvelles, qui viennent hanter leur imagination. Mais elles disent quelque chose de plus rare. Elles parlent du corps même de l'artiste, de ses postures et de sa gestuelle, de ses mouvements spontanés et de ses mouvements réfléchis, de ses paralysies ou de ses fièvres pendant le procès de la création.

Or, c'est notre corps qui pense. Idées et imaginations les plus conscientes, les plus élaborées naissent en nous au rythme de notre vitalité corporelle. Aussi ai-je le sentiment, quand je recueille de telles notations et que je m'y attarde, que je m'approche au plus près de la terre natale où les œuvres ont germé et enfoncé leur racines. J'éprouve que j'entre alors dans une intimité des choses qui, ordinairement, est tenue secrète. Je crois même y saisir quelque chose de ce secret. Tout se passe, s'il s'agit d'un peintre, comme si je m'introduisais en fraude dans l'atelier où il s'évertue, aux prises avec sa toile et ses pinceaux. A demi caché derrière un paravent, j'observerais sa façon de faire. Je noterais ses impatiences et ses temps d'arrêt, ses rires et, peut-être, ses jurons. Je relèverais ses manies corporelles. J'aurais le sentiment de pénétrer sur l'autre scène, celle-ci mystérieuse, où se décident, avant que la représentation théâtrale ne commence, les lignes directrices que suivra cette étrange aventure mentale que, depuis peu, nous nommons « art ».

Pardonnez-moi si je vous fais part, d'entrée de jeu, de réflexions un peu générales. C'est que je me les suis faites, de nouveau, à la lecture de votre dernière lettre. Ce que vous y dites est si éclairant que je ne puis manquer de vous citer à mon tour. Vous m'écrivez : « *Bien que tout laisse à penser que mon travail poursuit une idée précise parce qu'il est préalablement cadré par une thématique déterminée depuis plusieurs années, c'est tout le contraire qui advient puisque je commence toujours sans savoir ce que sera mon tableau: sans la gêne que pourrait occasionner une idée préconçue. Pratiquement, je commence soit en recouvrant la toile d'une base de couleur opaque, selon mon humeur: monochrome ou polychrome et, en ce cas, j'utilise des taches de textures variées et accidentelles qui pourront ou non évoquer ce qui, plus tard, va s'autodéterminer, soit directement avec de fines couches de peinture dont je recouvre la toile rapidement. Quelle que soit la manière adoptée, je poursuis invariablement le travail en recouvrant ce qui a été peint au départ par des glacis que je superpose pendant plusieurs jours, voire plusieurs semaines jusqu'à ce qu'ils "prennent", comme on dit d'une sauce, et se coagulent en une substance à mes yeux vivante. A ce niveau, cette substance a l'apparence d'une "peau" homogène qui recèle toutefois quelques précieux indices à partir desquels je vais pouvoir imaginer mon image.* »

Ces lignes de votre lettre me semblent valoir la peine d’être citées un peu longuement. Elles vont droit à quelque chose d’essentiel qui, cependant, n’est pris en compte généralement que de façon subsidiaire. Elles formulent à leur tour ce qu’attestent parfois d’autres textes d’artistes. Elles disent que, certes, une œuvre ne naît pas dans une terre désertique. Elle naît, comme vous le dites, « *cadrée par une thématique* ». Ainsi la vôtre est-elle accueillie souvent dans les paysages du mythe grec dont elle se plaît à visiter bien des recoins. Elle y trouve des figures dont l’origine remonte à la nuit des temps, c’est-à-dire à Homère : Ariane, Thésée et Dionysos ; Dédale, Icare et le Minotaure. Ces figures mythiques sont comme les mots d’une langue qui fut parlée par beaucoup et qui n’appartient à personne.

La question pour l’artiste, dans quelque « *langue* » où naisse son œuvre, est de savoir : comment formulera-t-il son premier mot ? Comment sa pensée singulière y prendra-t-elle forme ? Vous répondez à cette question : l’artiste commence toujours « *sans savoir ce que sera (son) tableau* ». Aussi loin qu’il remonte par le souvenir dans le travail de son œuvre, il trouve le recouvrement « *de la toile (par) une base de couleur opaque* ». Il trouve des « *accidents* » du pinceau, des « *taches* ». Il trouve des « *textures* » et des « *glacis* ». Et vous ajoutez que tout cela « *révèle... quelques précieux indices à partir desquels je vais pouvoir imaginer mon image* ».

Aussi loin qu’on remonte pour saisir l’origine de l’acte créateur, on ne trouve jamais qu’un corps obscurément à l’œuvre avec ses gestes techniques et ses matériaux. Quant au tableau lui-même, quant à l’œuvre en genèse, elle est un autre corps : un corps sensible, dites-vous, comme une « *peau* », faite de « *fines couches de peinture* ». Dans l’art, dans l’aventure de la pensée artistique, c’est d’une histoire d’amour, c’est d’un corps à corps qu’il s’agit : d’une relation érotique entre un corps pensant, celui de l’artiste, et une matière langagière dont vous dites très bien que, comme toute « *langue* », elle est « *vivante* » elle aussi.

Mais tout ce que je dis là est une affaire aussi ancienne que l’art du peintre et que les réflexions sur cet art. D’abord les yeux de l’artiste s’affrontant à une matière visuelle informe, comme déjà le furent les murs des cavernes pour les peintres du paléolithique, comme l’est sa toile pour le peintre aujourd’hui. Dans un temps second, en réaction à cette expérience de l’informe, le peintre en vient, comme vous le dites encore très justement à « *imaginer (son) image* ».

De cette expérience constante, non seulement de l’artiste mais de chacun, quand même on n’en fait pas une œuvre, je trouve le plus ancien des témoignages réfléchis chez Apollonios de Tyane, un de ces grecs que vous aimez fréquenter. Contemplant le ciel parcouru par des bancs de nuages changeants, il y voit se former de changeantes figures. Mais, vous le savez comme moi, il est un texte singulièrement célèbre qui parle de ce travail des regards chaque fois qu’ils sont en proie à une visibilité incertaine. C’est une des pages de ses *Carnets* où Léonard de Vinci dispense son enseignement à un disciple imaginaire. Au jeune peintre qui est en apprentissage et qui ne sait comment donner forme à l’image dont il a reçu la commande, peut-être une image empruntée à la légende de la Suzanne biblique que vous-même avez traitée dans nombre de vos tableaux, Léonard conseille qu’il se laisse fasciner par la surface informe d’un vieux mur : un mur fait de pierres disparates, raviné par le temps, sali par les intempéries. A force de le fixer, dit encore Léonard, le peintre verra se lever devant ses yeux de merveilleuses images, de celles-là mêmes qu’Ibn Khaldun, le regard fixé sur une eau trouble elle aussi, nommait avec bonheur « *les images désirées* ».

Le travail préparatoire que vous décrivez et qui dure « *plusieurs jours, voire plusieurs semaines* », consiste en somme à vous fabriquer d’abord à vous-même votre mur. Or vos œuvres achevées ont ceci de singulier que, pour beaucoup, elles gardent trace de cette fabrication. La présence d’un chaos, d’une étendue informe sur quoi viennent s’enlever d’identifiables figures, semble être un trait assez constant dans votre travail de peinture. Si bien que celles de vos images qui parlent d’un épisode du

mythe grec ne fixent pas toute l’attention sur ces « *histoires* » légendaires. Elles parlent aussi de leur propre genèse dans ce que cette genèse a de plus technique et de plus matériel. C’est ici une réflexion en acte sur l’art de peindre, sur les conditions qui le rendent possible et sur ses effets. Or une telle réflexion est un trait caractéristique de tout notre art moderne : depuis Edouard Manet et Vincent Van Gogh, depuis que l’art du peintre a perdu cette ancienne fonction de « *représentation vraisemblable* » qui fut la sienne à l’âge classique, l’art de notre siècle n’a cessé de s’interroger sur ce qui, dans le jeu de ses couleurs et de ses lignes, le rend capable de mettre en branle la pensée de son spectateur.

Aussi, parmi vos œuvres récentes, me suis-je longtemps attardé à celle que vous intitulez *Tamarilles et alizés*. Elle date de l’an passé. La raison de ce temps d’arrêt que mes yeux ont marqué devant elle, tient pour une part à l’étrangeté musicale de son titre. Elle tient surtout à un caractère saisissant de cette image où deux données contraires sont opposées : une grande étendue rouge, sans forme distincte qu’on y perçoive au premier regard et, d’autre part, toute une suite de formes, celles-ci très nettes et strictement alignées dont plusieurs sont identifiées comme des fruits. Le contraste est vif entre ces deux termes. La couleur rouge est un de ces « *voiles* » ou tissu de couleur qui renvoient à ce que vous dites sur les « *fines couches de peinture* », sur les « *glacis* » par quoi vous commencez le travail de la toile. Il faut une grande attention des regards pour découvrir, sur ce fond, quelques repères légèrement marqués : ils sont en forme d’angles droits et on peut y déceler la forme d’une étagère où se trouvent donc alignés les billes et les fruits. Cette sorte d’alignement et cette sorte d’objets font évoquer la structure de bien des natures mortes que réalisaient les peintres dans le passé. L’essentiel ne semble pas être, cependant, dans cette évocation d’une structure traditionnelle des images de peinture. L’essentiel ne réside nulle part ailleurs, à ce que je crois, que dans cette opposition que j’ai dite, si forte, si insistante, si captatrice des regards, qui se joue entre un fond peu déterminé et la netteté formelle qui caractérise billes et fruits dans leur apparence colorée.

Mais c’est une véritable logique visuelle qui est ici active, dans cette opposition soulignée entre forme et informe. Je la trouve aussi bien à l’œuvre dans le tableau que vous intitulez *Du verger d’Ariane* et que vous avez peint, lui aussi, l’an passé. Ainsi, au cours d’une même période créatrice, cette même logique du contraste entre forme et informe tire votre imagination tantôt du côté de ces natures mortes qu’ont aimées les siècles passés ; et, tantôt, elle la tire du côté de ces scènes mythologiques qui, depuis la Renaissance, ont hanté l’imaginaire pictural de l’Occident. Les fruits de la terre et les formes géométriques des billes, Ariane et Thésée sont ce qu’on nomme des « *thèmes* » picturaux : des références à la culture commune, tant picturale que littéraire. Ces thèmes peuvent indifféremment donner corps à ce que je nomme une même obsession « *logique* », dont la répétition, dans des tableaux à thèmes différents, révèle le caractère déterminant, essentiel.

Mais, à poursuivre cette réflexion, voici qu’un de ces thèmes m’arrête : le thème du Labyrinthe se découvre dans vos œuvres sous des aspects variés. Il y subit des métamorphoses et, cependant, il demeure le même : ici et là, je puis l’identifier. Sans doute est-ce que, dans vos peintures, le Labyrinthe n’est pas une figure comme les autres. Peut-être est-il, lui, ce qu’on pourrait nommer une figure matricielle.

Il figure nommément et en personne dans cette image de 1984 que vous avez intitulée *Scène du Labyrinthe pour Tintoret*. Le thème y prend forme d’un entrelacs de lignes : à la façon des labyrinthes qu’ont contruits diverses civilisations. Dans votre image, ces lignes se désarticulent. Des personnages empruntés au Tintoret s’y dispersent et y errent. Cependant, cette forme labyrinthique se précise dans d’autres de vos images. Dans notre mémoire occidentale que vous rappelez vous-même en citant Ovide, Plutarque, Catulle, la Crète et Cnossos sont les lieux du Labyrinthe originel : celui où, encore en 1984, vous mettez en scène la façon dont se sont affrontés *Thésée et le Minotaure*. D’ailleurs, *Cnossos*

ill. p. 27

ill. p. 29

ill. p. 131

ill. p. 133



est le titre de deux autres de vos tableaux. Dix années les séparent des précédents. Le Labyrinthe, ici, a subi une nouvelle métamorphose. Les deux images de *Cnosso* opposent un damier à une autre étendue faite de coulures colorées. Sur la première de ces deux images, le damier-labyrinthe est d'une géométrie régulière. Sur la seconde, les cases du damier se sont dispersées. Cependant, ici et là, ce qu'on pourrait nommer les mêmes « forces labyrinthiques » sont à l'œuvre : dans l'un de ces tableaux, la multiplication et la dispersion des repères nous égarent ; dans l'autre, une stricte géométrie risque de nous enfermer à la façon dont fut enfermé Icare, jusqu'au moment où il s'évada par les airs, comme le rappelle *La chute d'Icare* que vous avez peinte en 1992.

Mais maintenant que mes yeux se sont arrêtés à des formes qui portent le nom et qui prennent l'apparence du Labyrinthe, voici que je crois découvrir cette forme dans nombre de vos tableaux qui ne me renvoient pourtant pas au mythe de Dédale. Dans un paysage portuaire que vous avez intitulé *A propos d'Hippolyte* (1992), l'objet-labyrinthe est, avec le navire, le cheval et la cité, un des protagonistes d'une scène mystérieuse. Il y prend la forme canonique d'une enceinte circulaire et du dédale, circulaire lui aussi, de ses détours intérieurs. Mais si la régularité répétitive d'un enveloppement sans issue constitue l'essentiel de la forme labyrinthique, je la retrouve donc bien ailleurs dans votre œuvre. Elle se déploie comme la surface ajourée d'un moucharabieh dans le tableau que, précisément, vous intitulez *Le petit moucharabieh* (1995). Elle se déploie aussi dans *L'approche du jour* (1996) où sa forme très régulière s'oppose une fois de plus à l'informe d'un fond coloré que vous avez peint ici en aplat. Et ce serait elle encore, cette géométrie très articulée, qui prendrait la forme plate d'un échiquier dans celles de vos images que vous nommez *Mètis*, dans celles aussi que vous nommez *Carrés d'ambrosie*. Enfin, dans *La fable convenue* (1996) et dans *La nuit studieuse* (1996) n'assiste-t-on pas à une sorte de renversement logique des deux mêmes termes toujours opposés : un labyrinthe fait de lignes enchevêtrées en vient à assumer, à son tour, le statut et la fonction d'un fond informe ?

Si bien que votre peinture me fait méditer, une fois de plus, une des grandes obsessions de notre culture : une de celles qui s'enracinent dans notre antiquité comme le marque le rappel que vous faites, avec bonheur, de textes d'auteurs latins et grecs. Votre peinture oppose constamment la forme à l'informe. Telle serait bien, en effet, une des significations du mythe de Dédale auquel renvoient nombre des thèmes de vos tableaux. Comment, me semble demander le mythe, comment les hommes ont-ils fait face et comment continuent-ils à faire face à ce chaos originel que fut pour eux l'univers et qu'il demeure toujours par tant de ses aspects sur lesquels l'esprit humain n'a pas prise ? En y discernant des formes et en les articulant entre elles. Par exemple, en recouvrant l'étendue d'abord informelle du sol, d'un entrelacs de routes et de bâtiments qui le quadrillent. Dédale est un de ceux qui font avec succès ce travail-là. Le constructeur du Labyrinthe est le premier architecte. Dédale est aussi le premier artiste : il sculpte la première statue en ronde-bosse, le premier double ou première représentation autonome de la figure humaine. Son nom lui-même, avec son double « d », nom à redoublement disent les grammairiens, ne rend-il pas manifeste ce labeur des hommes : penser le monde en en formant des « doubles », des représentations où la forme s'arrache à l'informe ?

Tout peintre est cet homme-là, quand même il joue sa partie, non sur le sol terrestre, mais dans cet espace d'artifice qu'est son tableau. Tout peintre commence par arpenter l'étendue informe de sa toile. C'est de ce lieu de tous les hasards et de son arpentage qu'à votre tour vous me parlez dans votre lettre. J'ajoute, pour revenir à Dédale, Icare et Thésée, qu'au long de ce parcours hasardeux on est toujours guetté par le danger de se perdre. A chaque détour, le Minotaure peut surgir et tout ça peut finir dans la mort artistique. Vous êtes, vous aussi, un peintre mû par cette inquiétude-là. Vous arpentez à votre tour une terre vaine où la pensée, toujours, risque d'être ressaisie par le chaos.

Dans cette errance, vous êtes comme Thésée : vous rencontrez le monstre et la merveille. Vous affrontez votre Minotaure intérieur et vous aimez Ariane. Avec votre sens des conflits, des heurts

ill. pp. 156, 157

ill. p. 155

ill. p. 28

ill. pp. 189, 30

ill. pp. 110, 159, 160, 161, 167, 168

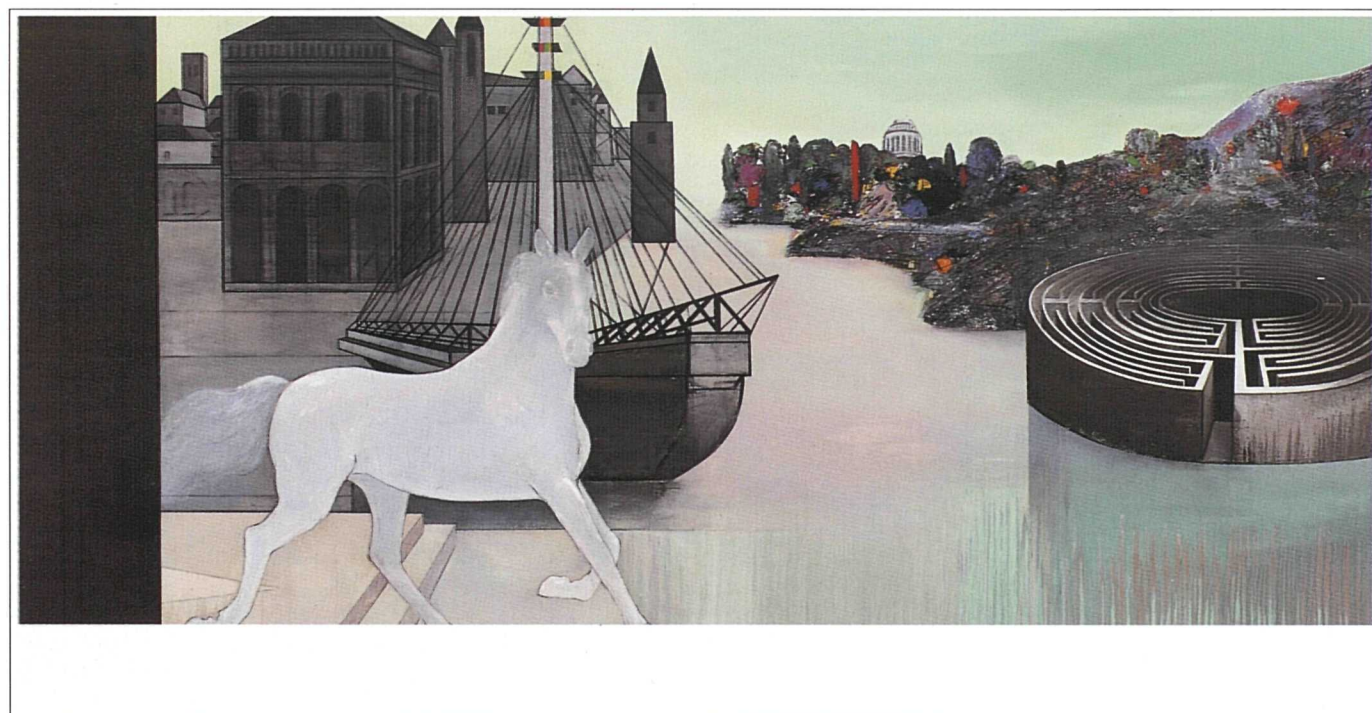
ill. pp. 171, 191, 202, 203



*Tamarilles et alizés*, 1996  
acrylique sur toile, 146 × 193 cm

entre des termes contrariés, je vous soupçonne d'être deux personnages à la fois: le séducteur qui abandonne l'aimée parce qu'il lui faut, coûte que coûte, poursuivre son aventure jusqu'au-delà des mers; et l'aimée aussi bien, abandonnée à sa douleur sur la rive de Naxos mais qui, bientôt, se consolera dans des amours divines.

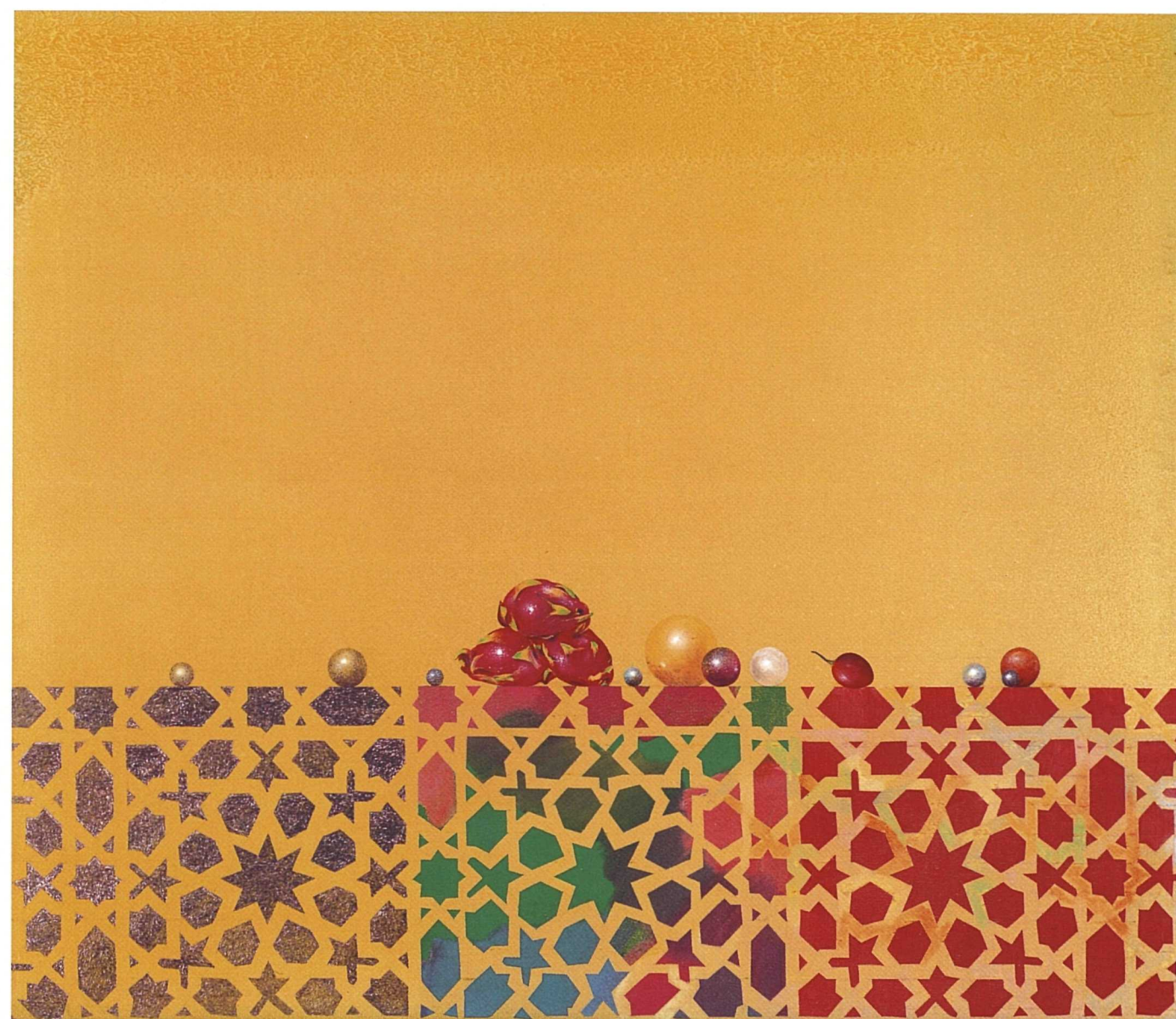
Avec mon amitié,  
Marc  
Paris, 9 septembre 1997



*A propos d'Hippolyte*, 1992  
acrylique sur toile, 210 × 400 cm



*Du verger d'Ariane*, 1996  
acrylique sur toile, 146 × 193 cm



*L'approche du jour*, 1996  
acrylique sur toile, 130 × 150 cm

Cher Marc,

L'exposition à la Collégiale de Saint-Ursanne me ramène aux choses de l'origine, à mes lieux originaux: elle me permet de mettre en relation le passé avec le présent, de mettre en perspective mes expériences de l'art.

Le hasard a bien fait les choses puisqu'il a fait coïncider le retour au pays avec la fin d'un cycle de peinture: *Ariane*, dont le *Labyrinthe* est la figure centrale – vous dites la *figure matricielle* dans votre dernière lettre – dispensatrice de correspondances, d'analogies mais aussi de contradictions irréductibles que l'oxymoron – qu'est toute peinture qui médite le secret de cette grande Figure – maintient vivantes en réactivant au plus profond les contraires qui la constituent.

*Ariane*, le deuxième volet de la Trilogie *Ariane, Danaé, Suzanne*, est l'évocation du mythe crétois (ses personnages, ses péripéties), une rêverie de la peinture autour d'une épiphanie grecque, l'une des origines de notre pensée occidentale. En ce sens qu'elle a trait à l'initiation, à l'exploration de l'inconscient, au déchiffrement du langage, à quelques grandes figures archétypiques qui semblent toujours gouverner nos relations humaines et celles plus insondables avec le destin.

Il me semble nécessaire de rappeler ici ce qu'est cette Trilogie dont j'avais eu l'irrésistible désir à la fin des années 70 pressentant ce qu'allait être mon travail à long terme.

*Suzanne*, la dernière des trois, a été la première à laquelle je me suis intéressé parce qu'elle est une création du Tintoret qui pose la question du sens de la peinture.

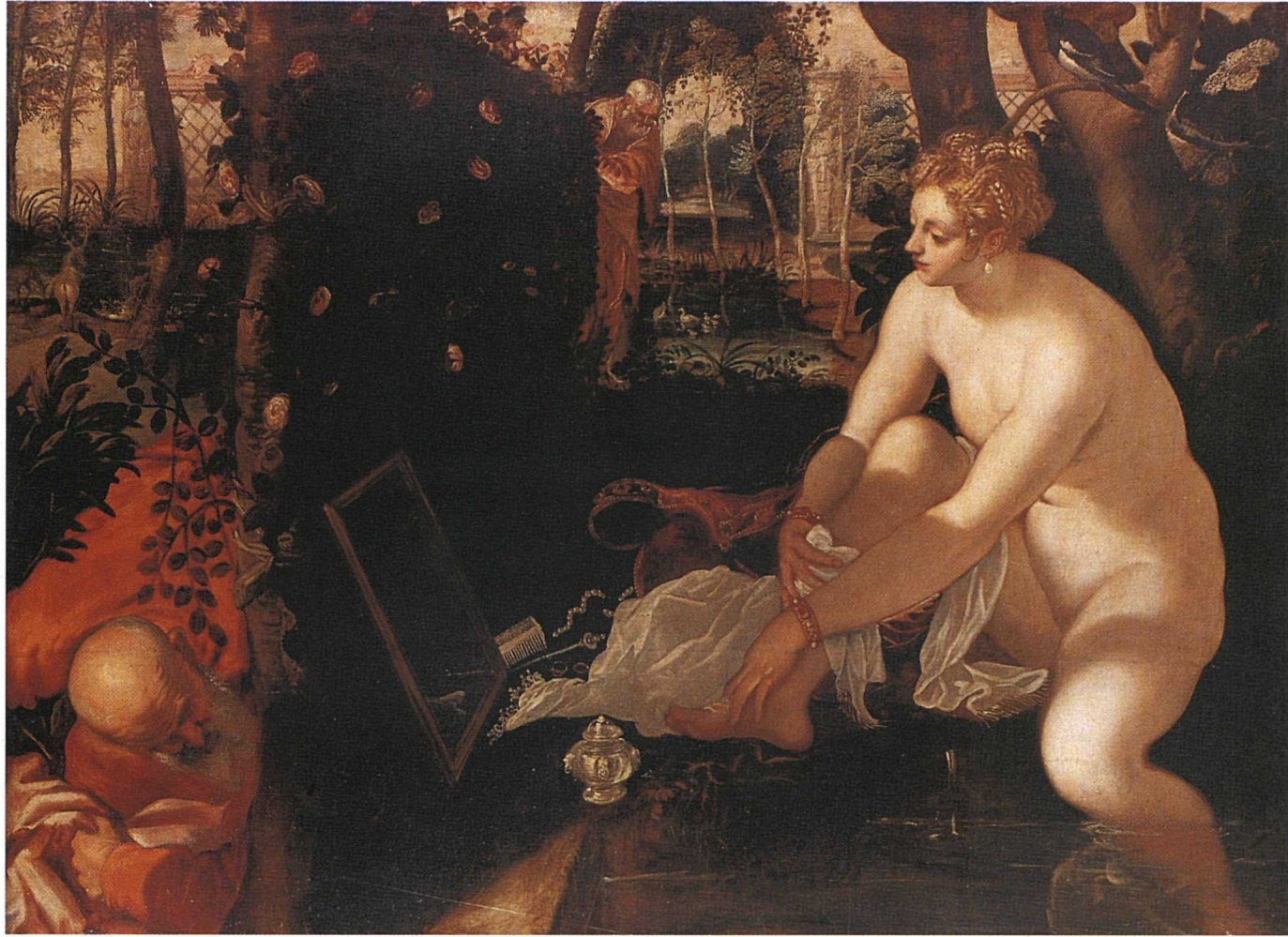
Probablement la première et la plus malicieuse réflexion d'un peintre sur son art dans notre culture picturale occidentale. Pour moi, cette réflexion n'avait rien perdu de son actualité, bien au contraire. Dans un monde aussi chaotique que le nôtre, où le non-sens rend tout dérisoire, elle avait conservé sa pertinence et permettait, plus particulièrement dans le contexte si peu convaincant de l'art contemporain de ces années-là, de conserver intact le sentiment pour moi irrépressible de l'intemporalité de certaines images...

J'avais vu que l'originalité de cette interrogation du Tintoret tient à un dispositif très subtil de son art qui fait du spectateur le protagoniste le plus important de son tableau. Il faut se souvenir que l'ensemble des éléments représentés par Tintoret préexistait sous une autre forme dans le texte de Daniel. Ce texte, en effet, engageait idéalement les éléments nécessaires au peintre pour mener à bien sa réflexion: la division et la plénitude, la règle et la transgression, la vision et le voyeurisme, la beauté et la mort et puis aussi des éléments moins abstraits, tels la jeunesse et la vieillesse, un jardin, une piscine, un paysage, bref, toutes ces données bibliques s'ajoutant aux stratégies du peintre et à l'indispensable part de l'inconscient de l'artiste pour converger et se rassembler autour de la sublime beauté de Suzanne. Suzanne, indispensable leurre pour hypnotiser le spectateur, le mettre en abyme dans l'image, et enfin lui faire découvrir la terrible révélation à laquelle il ne s'attend pas...

Vous savez, cher Marc, pour m'avoir accompagné dans cette aventure, que j'ai consacré une entière décennie à chercher de percer le secret de cette réflexion avec ma propre peinture. Aujourd'hui, je l'avoue, malgré un acharnement de chaque instant – soit 121 variations – le mystère de la *Suzanne*

ill. p. 32

ill. pp. 275-291



Tintoret, *Suzanne et les vieillards*, 1557

et *les vieillards* du Tintoret du Kunsthistorisches Museum de Vienne me paraît toujours aussi entier!

Ce qui m'avait provoqué en lui est resté scellé en elle! Bien entendu, je me suis suffisamment rapproché pour avoir pu entendre le murmure de sa source secrète, pour m'être quelque peu brûlé les ailes à son feu invisible... Mais dans le fond, c'est elle qui a eu raison de ma curiosité! Quelque chose donc dans cette peinture était irréductible à toute entreprise d'approche sensible ou conceptuelle: inatteignable par les ruses actuelles de la peinture et inexprimable par les mots. Même si Alain Grosrichard, de son écriture multiple et sous le couvert de la psychanalyse, en évoquant ce qui dans le tableau était bien présent mais non représenté, en avait – comme Michel Foucault des *Mémoires* de Velasquez – inauguré la résorption du sens caché et déchiffré la métaphore, il n'en reste pas moins



que ce faisant il a lui aussi contribué à la rendre encore plus énigmatique.

Toutefois, à force de l'avoir fréquentée si longtemps et si intimement, une surprise m'était réservée: lorsque je tombe sur un document qui la reproduit, j'ai la réaction spontanée de la reconnaître comme mienne! Je me la suis donc tout à fait appropriée comme Marcel Duchamp son ready-made!

Enfin, une dernière précision concernant la couleur que je lui ai attribuée: avant de devenir pour la plupart des peintres à partir du XVI<sup>e</sup> siècle l'occasion d'une représenta-

*Suzanne noir sur blanc – Essai de psychanalyse impliquée,*  
dans *Suzanne*, J.-C. Prêtre, Bibliothèque des Arts, Paris, 1990, pp. 237-406

*Refaire Suzanne*, 1986



Tintoret, *Le Miracle de l'esclave*, 1548

tion d'une scène érotique, Suzanne avait été pour les croyants, dès le début de l'ère chrétienne, une image de la sainteté qui rivalisait en importance avec celle de la Vierge. Aussi, lui ai-je attribué la couleur bleue dans la Trilogie.

*Le Miracle de l'esclave* d'après lequel j'ai fait la première peinture de la série *Ariane: Scène du Labyrinthe pour Tintoret* dont vous me parlez dans votre lettre, est d'une visée toute autre que la *Suzanne* de Vienne. Sa violence n'est plus intériorisée mais hautement manifestée. Cette œuvre des débuts est l'une de ses plus belles: non seulement parce qu'elle est une œuvre de compassion qui attribue à l'esclave *sans biens* et *sans qualités* le rôle le plus important, mais parce qu'elle a ce pouvoir hallucinant et irréel qu'a parfois la réalité présente... Ce pouvoir que peut avoir le réel de sous-entendre que quelque chose d'essentiel se prépare, de nous signaler l'imminence d'un événement décisif, est aussi celui de la peinture lorsqu'elle se fait fulgurante apparition, comme ici.

C'est donc encore à Tintoret que j'ai confié le soin de m'aider à inaugurer cette nouvelle série parce qu'il me semblait évident que toute son œuvre était hantée par la prémonition de «l'apparition» ou par l'effroi qu'elle procure: sa peinture semble représenter toujours ce qui précède ou suit immédiatement un événement qui bouleverse l'ordre établi. En général, la violence de ses écarts topologiques est telle qu'elle nous fait oublier le peintre pour nous rendre en premier sensible au metteur en scène visionnaire. Dans chacune de ses grandes peintures où il y a de la géométrie accélérée, le pressentiment du Labyrinthe devient pour ainsi dire tangible tant les lignes de fuite semblent converger pour mieux s'accomplir ailleurs... Mais dans le *Miracle de l'esclave*, il y a, en plus du Labyrinthe sous-entendu, le miracle de la peinture... Ici Tintoret est bien davantage que le peintre de l'ordre de la saisie conceptuelle qui sacrifie tout à l'efficacité de la représentation. Ici Tintoret transcende la limite

ill. ci-dessus / ill. p. 131

des signes pour ranimer sous le dédale des formes ce *surcroît de la perception* qui est donné par la couleur.

A cette série *Ariane*, j'ai attribué la couleur rouge. En effet, de la juste relation des trois couleurs primaires qui donne toujours son premier sens à la « pensée » visuelle, le rouge, dans le cadre de cette relation simplifiée et symbolique, est la métaphore qui offre la meilleure résonance au mythe crétois. Je réserve donc, bien entendu, la plus lumineuse des couleurs à la plus intime et la plus exigeante des trois figures féminines: le jaune pour *Danaé*.

Comme chez Tintoret, certaines grandes images du passé représentent le lieu d'un événement à venir ou qui vient de se passer, l'espace de « quelque chose » en puissance qui excède les apparences qui le manifestent... Cet espace est celui de la vision, de la *présence*, au sens, me semble-t-il, où l'entend Yves Bonnefoy, dont je cite, dans cette lettre, de courtes notations *traversières* qui m'aident parfois à être plus proche de mon travail, mais aussi plus proche du vôtre.

De telles images ne sont pas nombreuses dans l'histoire de l'art. Elles sont à l'origine d'une « qualité » de la peinture qui semble les mettre à l'écart du temps qui passe. L'œuvre de Giovanni Bellini la multiplie. Elle est particulièrement manifeste dans l'*Allégorie sacrée*, et dans une œuvre restée inachevée de la fin de sa vie *Le festin des dieux* que Titien achèvera un peu plus tard et d'après laquelle j'ai fait trois variations. Elle est la mesure onirique dans l'œuvre de Carpaccio dont j'ai installé l'un des musiciens sur un nuage de couleur\*, une rêverie souvent tendre et cruelle dans celle de Lorenzo Lotto et une sorte d'absolu – c'est le mot – chez Giorgione: dans *L'Orage* et *Le Concert champêtre*. Bien entendu, jamais elle ne se révélera avec autant de mystère que dans certaines peintures de Titien – le *Supplice de Marsyas*, *Dionysos et Ariane*, *Bacchanale (les Andriens)*, la *Sainte Marguerite* du Prado, *L'Amour sacré et l'Amour profane*, ses *Vénus* et ses *Danaé* – et de Tintoret.

Et puis, il y a les images uniques comme *La Mort de Procris* de Piero di Cosimo que j'ai redressée dans les bras de l'*Esclave* de Michel-Ange, *L'atelier* de Vermeer, *Les Ménines* de Velasquez: elles aussi des réflexions de l'art sur l'art. Ces images me font croire que cette terre n'est pas aussi vaine que ce que vous dites dans votre lettre, même si je sais bien que vous avez raison: « *Vous arpentez à votre tour une terre vaine où la pensée toujours, risque d'être ressaisie par le chaos* ». C'est que ces vieux maîtres m'ont entrouvert le coffre d'un trésor et qu'ils m'ont fait durablement rêver à leurs secrets... Dans ces années étranges et aveuglantes que nous vivons, j'ai bien vu, par contraste, que cette « qualité » ne se trouve manifestée que par une certaine peinture: *comme en rêve*. Cette « qualité » semble relever d'un « principe d'irréalité » dont il faut chercher l'origine dans la réunion toujours fragile du réel et de l'inconscient par les signes de la peinture: dans le compromis idéal entre image réelle et image mentale. Je vois dans ce « principe d'irréalité » le résultat du rassemblement de deux fonctions

ill. p. 117

\*ill. p. 127

ill. pp. 118, 119

ill. ci-dessous

ill. 57, p. 254



Piero di Cosimo, *La Mort de Procris*, 1486



Le Caravage, *Corbeille de fruits*, 1597-1598

contraires: celle inhibitrice qui réduit l'image à n'être que ce qu'elle est, et l'autre dynamisante qui l'ouvre à ses racines; synthèse qui intervient bien comme une conséquence du travail de la peinture. Par cette synthèse, la peinture fait du tableau ce lieu idéal où peut prendre forme *le barcelant désir de composer quelque chose qui nous réunisse à nous-mêmes*: ce qu'était le dessein de Paul Valéry avant de se mettre à rédiger des préfaces! Vue dans cette perspective, la peinture avec ses modestes moyens demeure l'instrument toujours aussi approprié pour réactualiser ce *désir*: comme l'amour a conservé, malgré les progrès de la société, son pouvoir de suspendre le temps...

La série *Ariane* n'interroge pas directement les œuvres dont je viens de parler, et qui font partie de l'iconographie du mythe crétois. A part quelques exceptions, cette nouvelle série use d'une médiation beaucoup plus indirecte qui s'appuie en premier sur le mythe même. Il n'y a donc pas ici, comme dans *Suzanne*, de système dont le chiffre 121, pour ce premier volet du Triptyque, évoque le fonctionnement.

J'ouvre rapidement une parenthèse pour mettre en évidence la différence qu'il y a entre ces deux thèmes qui auraient pu susciter une même forme de curiosité.

La séquence engendrée avec *Suzanne* à partir de ce ternaire initial: 1, 2, 1, implique qu'il y avait une dette à payer envers un maître admiré voire un désir identificatoire envers certains aspects de son œuvre.

Dans le chapitre intitulé *Un se divise en deux* de l'ouvrage cité plus haut, Alain Grosrichard a expliqué « *comment la subversion d'un sujet l'engage dans une dialectique du désir telle que 1 n'en finit pas de se diviser en 2 pour refaire 1, qui se divise en 2, etc.* » et cela 121 fois.

S'il est vrai que j'ai dissimulé dans les entrelacs de mon Labyrinthe et dans les amoncellements de mes billes et fruits en métamorphose la citation de l'un ou l'autre motif empruntés à la *Corbeille de fruits*, au *Garçon à la corbeille de fruits* et au *Jeune Bacchus malade* du Caravage, je n'ai fait d'après la *Corbeille* qu'une unique variation de grand format, les autres sont des citations ou des interprétations de fragments de ces œuvres. Un petit fragment de la *Corbeille*, repris dans plusieurs de mes images, aurait pu à son tour me faire replonger dans une nouvelle... «*subversion*» – subversion, je le note au passage, qui, comme chez les surréalistes, est une *règle de construction* – mais je n'ai donc pas cherché, comme avec Tintoret, à conjurer une invisible figure... parce qu'il n'y avait pas ici d'obsession à se délivrer. Rien d'autre que le plaisir de se confronter à des images: qu'une étape sur le chemin d'une meilleure compréhension du rapport entre le réel et l'inconscient. La série des peintures du Caravage d'après Bacchus – le Dionysos latin – est incontournable pour un peintre comme moi qui interroge à nouveau cette figure de dieu oublié de tous. Je n'ai pas résisté à réunir ici l'ensemble de ces images qui l'évoquent: *Corbeille de fruits*, *Garçon à la corbeille de fruits*, *Jeune Bacchus malade* et *Bacchus*.

Dans votre lettre, vous me dites plusieurs choses auxquelles je suis sensible, et d'abord ceci: «*La présence d'un chaos, d'une étendue informe sur quoi viennent s'enlever d'identifiables figures semble être un trait assez constant dans votre travail de peinture*», et un peu plus bas: «*C'est une véritable logique visuelle qui est ici active, dans cette opposition soulignée entre forme et informe.*»

C'est vrai, comme vous le soulignez vous-même, que j'aime faire coexister le non-formé avec la forme, ce qui est accidentel, inachevé ou indécis, avec une représentation précise. J'aime donc l'association du provisoire, du discontinu, de l'inabouti, du fragmentaire, voire de l'incohérent, en un mot du hasard, avec son contraire, l'ordonné, qui peut à son tour prendre plusieurs visages: le déjà-vu, le jamais-encore-vu, le vu-en-rêve. Contraire, je me répète, qui lui aussi devrait idéalement s'imposer au départ «*de l'intérieur*» plutôt qu'à la suite d'un choix lié à la réflexion.

Je suis donc incontestablement préoccupé par la dimension matérielle de la peinture et le hasard y tient donc une place prépondérante. Non pas le hasard dû aux effets du «*machinisme*», comme chez Gerhard Richter, mais le hasard qui est la conséquence des gestes de notre corps pour fabriquer les images. L'improbable y est donc organique, jamais mécanique: ce qui me donne la possibilité de le «*composer*» ultérieurement avec le tranchant de la géométrie, avec des fragments d'espace perspectivistes.

Je dois avouer que, contrairement à la peinture abstraite, je n'ai pas encore fait le deuil des «*espaces*» confectionnés par la tradition. Néanmoins, la tentation se fait de plus en plus pressante de laisser à la peinture la possibilité de se faire seule: de laisser au hasard le soin de décider de tout! Ceci me rapproche d'une certaine forme d'abstraction. Je suis parfois animé de la certitude extravagante, que je sais utopique, qu'un jour viendra où je parviendrai à faire un tableau auquel il ne manquera rien – une sorte de Vermeer d'aujourd'hui – mais, paradoxe, obtenu par le seul hasard! Et cette certitude va de pair avec celle d'être capable de voler comme un oiseau à la suite d'un rêve de vol... Je prends donc très au sérieux cette utopie à propos du hasard. Il me semble que sur ce versant opposé de notre vie collective organisée et prévisible, le hasard, comme absence d'orientation précise, participe d'un processus général de métissage, évidemment des formes et des couleurs, mais surtout des sources, des attitudes et des idées. Après tout, la rêverie de Léonard à partir du vieux mur ou du nuage, est-elle autre chose?

Cher Marc, j'ai ici le désir de vous rappeler une anecdote que vous connaissez certainement. Plin l'Ancien raconte que le peintre Protogène de Rhodes, dépité de ne pouvoir reproduire la gueule écumante d'un chien, jeta une éponge sur son tableau: «*L'éponge déposa les couleurs dont elle était chargée de la façon même qu'il avait vainement recherchée, et le hasard fabriqua de la nature dans un tableau.*»

ill. p. 183

ill. pp. 35, 43, 37, 44



Le Caravage, *Jeune Bacchus malade*, 1593

Voilà une anecdote très intéressante à partir de laquelle j’ai peut-être forgé, il y a bien longtemps, l’utopie de faire un jour une peinture sans que mes mains y soient pour quelque chose. Le hasard dont je parle, vous le savez, est tout autre : il ne fabrique pas encore de la nature. Il est bien plutôt au service d’une rêverie, d’une réflexion comme vous dites : *« C’est ici une réflexion en acte sur l’art de peindre, sur les conditions qui le rendent possible et sur ses effets. »*

*Les conditions de l’art de peindre* : voilà bien le problème. Comment peindre aujourd’hui alors même que la photographie, la vidéo, la télévision, l’informatique, le cinéma ont tout banalisé, rendu tout aisément reproductible ? Quel sens, dès lors, donner encore à l’art de peindre ? Y aurait-il à cause de cela de nouvelles conditions ? Je ne le pense pas. Il existe, c’est vrai, de nouvelles techniques pour fabriquer des images de plus en plus complexes et certainement de plus en plus « belles », mais ce qu’elles transmettent de nouveau par rapport à ce qui nous intéresse, reste limité, bien en-deçà de ce que la peinture a fait et peut faire. Pourquoi ? A cause d’un manque. Ce qui manque à toutes ces images mécaniques, c’est la matière, et dans la matière la présence du hasard : c’est-à-dire la présence des traces irrationnelles nées de la confrontation du corps avec cette matière. Francis Bacon l’a fait remarquer plus d’une fois – c’est même le leitmotiv de tout son discours – *la peinture atteint plus directement le système nerveux*.

Nous sommes donc envahis par une imagerie mécanique sans ferveur, par des images artificielles dont le premier souci est de distraire. Mais à côté de cette avancée inéluctable de l’artificialité, il y a toujours eu un certain nombre d’artistes insoumis puissamment individualistes qui ont opposé une résistance à tout réductionnisme ambiant. Je crois me souvenir que c’est Marcelin Pleynet qui a dit que Francis Bacon assure des *ready-made* de Marcel Duchamp qu’ils ont été pour lui la plus puissante incitation à peindre qu’il ait ressentie par le refus même qu’ils proclament de la peinture. Cette incitation, je dirais, est toujours aussi puissante aujourd’hui pour un peintre qui a la curiosité de s’intéresser de près à tout ce qui se pense et se fait dans le domaine de l’art ! Ce qui s’impose à lui, c’est le constat de cette fatalité de l’alternance du refus…

Pour en revenir à ces *conditions* dont vous me parlez, je dirais qu’une image donne une vive impression de réalité lorsque, paradoxalement, elle nous met face aux conditions qui l’ont rendue possible. Lorsqu’en exhibant les traces de sa fabrication, elle détourne l’attention de ce qu’elle représente pour en même temps faire valoir ce par quoi elle est rendue visible. Ou plus précisément encore, lorsqu’elle est assez transparente pour laisser entrevoir tous ces mouvements inconscients dont elle est issue, les hésitations et les choix encore sous-jacents, qui dessinent, en somme, dans l’ombre et à côté de la forme clairement échafaudée les figures du Labyrinthe.\*

Dans ma précédente lettre, je me suis obligé à un regard rétrospectif à cause du thème même de cette actuelle recherche. J’ai évoqué la période déjà si lointaine où l’apparente subordination du réel au *surréel* avait commencé à se faire moins contraignante. Deux motifs s’étaient conjugués pour favoriser cette transformation. Le premier est d’ordre créatif. Il me semblait que les images qui venaient de mon inconscient trouvaient trop facilement le chemin de leur éclosion et dès lors en étaient banalisées. Que quelque chose dans la technique employée pour les faire surgir de leur cache onirique m’était devenu trop familier et en somme beaucoup moins nécessaire que les rencontres que je faisais dans mon existence quotidienne voire même que le monde simplement des choses finies. Le second est d’ordre biographique. Parallèlement à la peinture, ces années furent aussi celles de nombreux voyages et d’une curiosité toujours en éveil pour tout ce que je découvrais de nouveau dans les pays visités et que je m’appropriais sous la forme de films et de photographies. J’ai donc cédé à la tentation de les utiliser comme point de départ. Elles devinrent donc progressivement les rivales des autres. Il fait peu de doute, que cette rivalité me fut un problème parce qu’elle me semblait être le signe d’une trahison de quelque chose de précieux et de très personnel pour des images dans le fond



\*Extrait de la lettre du 3 octobre 1995 de J C P à M L B

Je sais, pour ma part, que le mythe comme source lentement sédimentée et toujours en sédimentation, ne produira pas une énième nouvelle négation réciproque, une énième rupture, appropriation ou innocente tautologie post-duchampienne, un énième braconnage moqueur ou ludique même si l’« Arche » est vide. Je crois, quant à moi, à ce retour au mythe comme à un retour d’une connaissance non épuisée impliquant la notion de sacré porteuse d’une réflexion hors du cadre de la rationalité dualiste et de ses effets artistiques parodiques, cyniques et itératifs.

J’aimerais revenir encore une fois sur le thème du Labyrinthe et préciser un point qui me tient particulièrement à cœur parce qu’il est en relation étroite avec ma manière de travailler la peinture.

Le mythe nous enseigne qu’il y a deux voies pour venir à bout du Labyrinthe, deux solutions tout à fait différentes qu’illustrent Thésée et Dédale.

Thésée sait que le Labyrinthe est le reflet d’un autre labyrinthe plus effrayant encore que le premier qui le masque, le Minotaure : labyrinthe spéculaire du Labyrinthe au cœur du Labyrinthe. Thésée pressent qu’il n’est pas en mesure de se confronter seul à cette double menace : le Minotaure, simulacre vivant et animé du Labyrinthe et le Labyrinthe qui n’est autre que l’intelligence de Dédale projetée dans la complexité de sa création. Aussi en politique, cherche-t-il un allié. Il y parvient, on le sait, en utilisant la ruse et le mensonge. Son héroïsme est celui de la raison d’Etat. Le voyage initiatique en Crète, qui lui permet d’accéder à la souveraineté en Attique, repose sur une série d’exploits sanglants et de trahisons. Thésée trahit celle qui l’a éclairé : Ariane, qui lui a donné son amour et le secret du Labyrinthe.

Dédale, enfermé avec son fils Icare dans sa propre création, est confronté aux mêmes difficultés que Thésée. Il connaît pourtant la solution : il l’avait confiée à Ariane. Mais ce labyrinthe-là, que l’on peut presque aisément traverser avec un fil, s’avère impossible à traverser sans lui. Ainsi, le palais en détours aux voies multiples et entrelacées qu’il a conçu fait maintenant obstacle à son intelligence. Au lieu de s’obstiner comme les autres à suivre le fil d’une même logique, à trouver le juste itinéraire, à faire un parcours sans erreur, à évoluer dans l’espace aliénant comme s’il ne l’était pas, Dédale, comme le moine bouddhiste, suspend brutalement l’épreuve pour s’ouvrir d’un seul coup à une solution toute autre, à une autre voie : la voie aérienne.

Ces deux attitudes évoquent toutes sortes de situations touchant au comportement commun des hommes autant qu’à l’expérience même de l’art.

Je suis ouvert à cette pensée : suivre l’idée d’un autre, suivre les jalons visuels qu’un autre a placé pour apprendre de son art quelque chose sur le mien qui ne soit pas pourtant prévisible. Partir de l’image d’un autre et revenir avec sa propre image est, dans mon expérience sensible de la peinture, aussi imprévisible que travailler à partir de soi.

L’attitude qui me paraît la mieux adaptée à la peinture est celle qui est liée à l’image de Dédale quittant le Labyrinthe comme le sage devant son mandala passant au cours de sa méditation d’un domaine à un autre. Dédale, victime de sa propre ruse, des illusions provoquées par ses propres artifices retrouve un nouveau point de repère, une nouvelle configuration.

L’éventualité d’une brutale suspension du destin de l’image en cours d’élaboration doit rester toujours présente à l’esprit du peintre. C’est le courage nécessaire qui doit être le sien, la condition à respecter pour qu’il y ait plaisir de découverte, réussite et sens. Vie et mort conjugués dans l’image doivent être à chaque instant au travail de l’image. Si le peintre maîtrise le cadre dans lequel peuvent advenir cette découverte et ce sens, jamais il ne devrait pouvoir prévoir la nature, le déroulement et la dynamique de son travail.

qui appartenaient à tous. Mais j’avais l’ambition de les travestir de telle manière qu’elles m’apparaîtraient encore comme des images *surréelles*, de leur faire subir un traitement par la peinture tel qu’elles finissent par devenir elles aussi des images de l’inconscient.

Et puis, de fil en aiguille, leur raison d’être s’est aussi imposée. J’ai tenté alors au contraire d’en tirer toutes les conséquences logiques et formelles comme une sollicitation à plus de sens. Ce qui m’a amené naturellement en 1977 à une forme d’hyperréalisme – c’est ainsi qu’on a nommé le réalisme de cette époque – non pas associé comme dans l’hyperréalisme à des domaines connus et sélectionnés du réel, mais à un affairement d’abord – que l’on peut trouver étrange – autour du cure-dent dont j’arrondissais systématiquement les extrémités pointues pour associer courbe et droite, qu’ensuite je réunissais en paquet et dispersais comme le jeu de *mikado* en figures aléatoires. Puis, me mettant au travail, je m’efforçais de reconnaître dans ces masses enchevêtrées de bâtonnets les « possibilités » que le hasard avait bien voulu m’offrir. Comme les hyperréalistes, j’archivais mes manipulations usant de la photographie. J’ai donné à l’ensemble le plus caractéristique de cette recherche le titre de *Nadir Série* voulant ainsi signifier par la définition même du dictionnaire mon désir de tendre à ce *point imaginaire de la sphère céleste auquel aboutirait, en passant par le centre de la Terre, une verticale partant du lieu de l’observateur…* Pour être plus précis, j’avais surtout retenu la métaphore du passage obligé par la matière pour réaliser un objectif imaginaire, et par transposition l’aventure alchimique qu’est toute représentation lorsqu’elle se veut maîtrise d’un dessein paradoxal qui mêle vérité et utopie, qui réunit langage onirique et langage conceptuel. Mon objectif, en l’occurrence, était d’« illustrer » avec ces cure-dents transformés en bâtonnets certaines pensées du *Y King*, un ouvrage de référence pour moi très précieux à cette époque que je consultais non pas ponctuellement, comme il eût fallu le faire, mais en le lisant et le relisant de la première à la dernière ligne pour la sagesse qu’il contient : une sagesse en rapport étroit, me semblait-il, avec mes préoccupations artistiques. *L’Aléatoire, L’Ancien-le Nouveau, Le Visible-l’Invisible, L’un-le Multiple, La Montagne-l’Obstacle, Le voyageur, Le grand Avoir, Croix, L’Aléatoire-le Corps* sont des exemples de ces sortes d’« illustrations ».

De 1973 au début des années 80, le centre unique et mystérieux qui « inspirait » mes détours oniriques s’est donc progressivement métamorphosé en centre multiple. Aujourd’hui, avec le recul, j’y vois un miroir brisé dont les fragments réfléchissent des objets disparates toujours identifiables que rien n’accorde entre eux sinon leur appartenance commune à ce qui les réfléchit, et j’y reconnais, malgré les apparences, mon *vouloir inconscient* plutôt que ma réflexion. A aucun moment, je n’ai eu le sentiment par la suite que ce *vouloir* ait été marqué par une décision arbitraire ou qu’il ait appartenu à un système formel plus illusoire que celui qui était plus directement à l’origine de mes images *de rêve*. Je le répète, j’ai secrètement un peu souffert de m’éloigner volontairement de la source du rêve, j’en ai éprouvé du désarroi bientôt comblé par le plaisir de redécouvrir des architectures franches qui me changeaient évidemment beaucoup des espaces organiques où j’avais abrité mes « rêveries ». Mais la plus grande satisfaction fut de constater que « tout » le réel, la nature comme nos lieux et nos objets et même ma vie privée, était susceptible désormais d’entrer dans ma peinture. Quelques titres suffisent à évoquer cette diversité : *Vitrine au petit bœuf bleu, Les essayages d’hiver, Trafic à la lune, Attentat, La chaise longue, Le pinceau ombilical, Mimi-Montréal, Vu de chez vous, Pomme, Botte de poireaux, Sac de pamplemousse, Petite séquence bocal, Paysage de femme, Portraits, Figures dans le paysage, Alpha Série*. La photographie instantanée (polaroid) me permit de reprendre ces thèmes et de les confronter à quelques œuvres du passé qui me tenaient à cœur : *Joconde altérée, Apophtegmes, Le Temps-le Corps, Autoportrait-osmose avec Van Gogh, L’Ancien-le Nouveau, Dame Pérignon Série, L’eau-la Femme*. Dans la logique de cette appropriation générale de « tout » le réel par la photographie instantanée, j’ai fait plusieus séries de reports d’images sur papier Japon au moyen de différents acides : *Arches 69, « Hie! !», Japon 80 et 81 séries*.



ill. 92-99, p. 259



ill. p. 259



ill. 66-105, pp. 257-260



ill. 107-114, pp. 261-263



ill. 116-135, pp. 266-267

En conclusion, cher Marc, je dirai qu’il y a au moins une certitude qui m’est venue au cours de toutes ces années de recherche, celle d’être aujourd’hui désormais convaincu d’avoir à donner toujours toutes ses chances à la raison diurne si par elle, à la fin, les raisons du rêve s’imposent dans l’aventure de l’art. A ma façon, je n’ai cessé comme Yves Bonnefoy de me battre contre les principes de la causalité, ce darwinisme de l’esprit : *« Je postule ainsi que le concept n'est pas le tout de l'esprit. Seul un fond étranger au concept rend possible qu'on le transcende. »*

Après Ovide, je vous fais parvenir *Ariane abandonnée* de Catulle. Ce texte est enrichi de nombreuses notes qui ne sont pas dans l’édition originale. J’ai souhaité les réunir pour démontrer, si besoin était encore, que le mythe est bien une somme de variantes contradictoires. Ces textes sont trop importants pour être insérés dans ma lettre, aussi les ai-je mis en annexe dans un P.S. quelque peu inhabituel !

Avec toute mon amitié,  
JC  
Genève, 21 septembre 1997

Ariane abandonnée par le taureau.

P.S. Tandis que du rivage de Dia aux vagues retentissantes, en promenant au loin ses regards, elle aperçoit Thésée qui s’enfuit avec son vaisseau rapide, Ariane, impuissante à dompter les fureurs dont son cœur est plein, ne peut encore se persuader qu’elle voit ce qu’elle voit ; car, à peine éveillée d’un sommeil trompeur, l’infortunée découvre qu’elle est abandonnée sur une plage déserte. Cependant, sans songer à elle, le jeune héros qui fuit frappe les eaux de ses rames, livrant ses vaines promesses aux vents des tempêtes. De loin, au milieu des algues, la fille de Minos, les yeux mornes, semblable à la statue de marbre d'une Bacchante, le suit du regard, hélas ! du regard et flotte sur une mer de soucis ; plus de bandeau dont le fin tissu retienne sa blonde chevelure, plus de voile léger qui couvre sa poitrine mise à nu ; plus d’écharpe délicate qui emprisonne sa gorge blanche comme le lait ; tous ces ornements ont glissé de tout son corps ; épars aux pieds de la jeune femme, ils servent de jouets aux vagues de la mer<sup>1</sup>. Mais elle n’a plus aucun souci de son bandeau, ni de son voile, emporté par les flots : c’est à toi, Thésée, que s’attachaient, dans son égarement, tout son cœur, toute son âme, tout son esprit. Ah ! la malheureuse, que Vénus a mise hors d’elle-même, par des douleurs sans relâche, semant, en ce temps-là, des soucis épineux dans son cœur, depuis le jour où le fier Thésée<sup>2</sup>, ayant quitté la côte sinueuse du Pirée, aborda au palais du tyran de Gortyne<sup>3</sup>! On raconte en effet que jadis, forcée par une peste cruelle à expier le meurtre d'Androgée<sup>4</sup>, la ville de Cécrops eut coutume de donner l’élite de ses jeunes hommes et, avec eux, la fleur de ses vierges en pâture au Minotaure.

Voyant son étroite enceinte désolée par une telle calamité, Thésée décida de se sacrifier lui-même pour sa chère Athènes plutôt que de laisser la ville de Cécrops envoyer en Crète ces convois de morts qui n’étaient pas morts et ainsi, monté sur son léger navire, que poussait une douce brise, il arriva chez l’arrogant Minos, dans sa demeure superbe. Il attira sur lui les regards avides de la fille du roi, que son chaste petit lit, dégageant de suaves odeurs, voyait grandir sous les tendres embrassements de sa mère, tels les myrtes qui puisent la vie dans les eaux de l’Eurotas, ou les fleurs aux mille couleurs que fait éclore la brise printanière ; elle n’avait pas encore détaché de lui ses regards ardents que déjà la flamme l'avait pénétrée tout entière et que toutes les moelles de son corps en étaient embrasées jusqu'au fond. Ô toi qui infliges hélas ! aux malheureux mortels le tourment d’un si cruel délire, divin enfant<sup>8</sup>, qui mêles à leurs joies tant de peines, et toi, déesse qui règues sur Golges et sur l’ombreuse Idalie, de quelles tempêtes vous avez agité le cœur enflammé de cette vierge, quand l’étranger à la blonde chevelure lui arrachait tant de soupirs ! Que de craintes ont accablé son âme

40

1. « Ainsi, pendant que s'éloignait la nef de Thésée, gisait languissante et solitaire, sur le rivage, la fille de Gnose. »

Properce, *Élégies*, 1.3.1-2, trad. D. Paganelli, CUF, 1929.

2. « Thésée, fils d'Égée, semblable aux Immortels! » Homère, *Illiade*, 1.265-266, CUF, vol. III, 1937.

3. Minos.

4. « Androgée, fils de Minos, vint à Athènes sous le règne d'Égée<sup>3</sup>, au moment où on célébrait les fêtes panathéniennes ; il vainquit dans les jeux tous les athlètes, et devint le familier des fils de Pallas. Mais Égée prit ombrage de cette amitié, et, craignant que Minos n'aidât les fils de Pallas à le dépouiller de son royaume, il dressa des embûches à Androgée. Il choisit le moment où celui-ci se rendit à Thèbes, et le fit tuer traîtreusement par quelques habitants, près d'Oenoé, en Attique. Informé de la mort d'Androgée, Minos accourut à Athènes pour demander justice de ce meurtre. Et comme il n'obtenait point de satisfaction, il déclara la guerre aux Athéniens, et invoqua avec des imprécations Jupiter pour leur envoyer la sécheresse et la famine. Aussitôt il arriva dans l'Attique et dans la Grèce une telle sécheresse que les récoltes furent détruites. Les chefs des villes se réunirent et demandèrent à Apollon comment ils pourraient faire cesser le fléau. L'oracle leur ordonna de se rendre chez Eacus, fils de Jupiter et d'Egine, fille d'Asope, et de l'engager à faire des vœux pour eux. Cet ordre fut exécuté ; Eacus accomplit ces vœux, et la sécheresse cessa dans la Grèce, excepté sur la terre des Athéniens. Ces derniers furent donc forcés de consulter de nouveau l'oracle sur le moyen de faire cesser le fléau ; le dieu leur ordonna d'accorder à Minos la satisfaction qu'il demandait pour le meurtre d'Androgée. Les Athéniens obéirent, et Minos exigea d'eux de livrer, tous les neuf ans, sept jeunes garçons et autant de jeunes filles pour servir de pâture au Minotaure, tant que ce monstre vivrait<sup>6</sup>. Dès que les Athéniens eurent accordé cette satisfaction, la sécheresse disparut dans l'Attique, et Minos s'abstint de leur faire la guerre. Au bout de neuf années, Minos revint dans l'Attique avec une flotte considérable, et demanda le tribut de quatorze jeunes gens. Thésée était de leur nombre… On débarqua dans l'île de Crète ; Ariane, fille de Minos, devint amoureuse de Thésée qui était d'une grande beauté ; elle lui parla et lui offrit son assistance. Thésée tua le Minotaure et s'échappa du Labyrinthe dont Ariane lui avait appris la sortie. Au moment de retourner dans sa patrie, il enleva secrètement Ariane ; il sortit du port pendant la nuit, et vint relâcher dans l'île de Dia, qu'on appelle maintenant Naxos. »

Diodore de Sicile, 4.60-62, trad. F. Hoefér, Hachette, 1865.

5. Père de Thésée.

6. « Lorsqu'Astérios mourut sans enfant, Minos voulut régner sur la Crète et on chercha à l'en empêcher. Alors, il prétendit qu'il avait reçu des dieux la royauté et, pour qu'on le crût, il soutint que ce qu'il leur demanderait se réaliserait. Au cours d'un sacrifice à Poséidon, il demanda au dieu de faire apparaître un taureau hors des flots, en promettant de sacrifier l'animal qui apparaîtrait. Poséidon fit surgir pour lui un taureau splendide. Minos obtint la royauté, mais il envoya le taureau rejoindre ses troupeaux et il en sacrifia un autre… Poséidon, irrité contre lui parce qu'il n'avait pas sacrifié le taureau, rendit l'animal furieux et fit en sorte que Pasiphaé éprouvât pour lui du désir. Tombée amoureuse du taureau, elle prend pour complice Dédale, un architecte qui avait été banni d'Athènes à la suite d'un meurtre. Celui-ci fabriqua une vache en bois, la monta sur roues, l'évida à l'intérieur, couisit sur elle la peau d'une vache qu'il avait écorchée et, après l'avoir placée dans le pré où le taureau avait l'habitude de paître, il y fit monter Pasiphaé<sup>7</sup>. Le taureau vint et s'accoupla avec elle comme avec une vraie vache. C'est ainsi que Pasiphaé enfanta Astérios, appelé le Minotaure, qui avait la face d'un taureau et, pour le reste, un corps d'homme. Minos, conformément à des oracles, le fit enfermer et garder dans le Labyrinthe. Ce Labyrinthe, que Dédale avait construit, était une demeure aux détours tortueux, telle qu'on y errait sans pouvoir en sortir. »

Apollodore, *La Bibliothèque*, 3.2-4, trad. B. Massonnie et J.-C. Carrière, Les Belles Lettres, 1991.

7. « Eprise d'un taureau, Pasiphaé a demandé au génie de Dédale les moyens de fléchir la bête, et Dédale fabrique une génisse creuse semblable en tous points à une vraie génisse, compagne habituelle du taureau. L'union fut accomplie, comme le prouve le Minotaure, cet assemblage monstrueux de deux natures différentes, mais ce n'est point cette union que l'artiste a représenté ici, c'est l'atelier même de Dédale. Autour de lui sont rangées des figures, les unes ébauchées, les autres achevées, ces dernières avec des jambes séparées qui permettent de marcher, c'est là un progrès dont l'art de la statuaire, avant Dédale, ne s'était point avisé. Quant à Dédale, il est attique par son apparence, car son regard est supérieurement sage, pour ainsi dire, et réfléchi, il est attique aussi par son maintien même, car non seulement il est enveloppé dans un manteau brun, mais il est représenté pieds nus ; chez les Athéniens, cette simplicité est une parure. Il s'est assis pour mieux façonner la génisse et se fait aider, dans son travail, par les Amours, car il ne saurait se passer tout à fait d'Aphrodite. Tu les reconnais sans peine, mon enfant ; les uns manient le vilebrequin, les autres, par Zeus, polissent avec l'herminette les endroits encore mal dégrossis de la génisse, les autres mesurent, cherchent ces justes proportions que l'art poursuit comme son but ; d'autres qui tiennent la scie sont au-dessus de tout éloge pour l'invention, le dessin et la couleur. Vois en effet, la scie a pénétré dans le bois, et le traverse de part en part ; deux Amours la font

languissante ! Que de fois elle est devenue plus pâle que l'or aux brillants reflets, lorsque, brûlant de combattre le monstre farouche, Thésée allait chercher la mort ou une glorieuse victoire ! Pourtant ce ne fut pas en vain ni à des dieux hostiles qu'elle promit ses offrandes et que, les lèvres closes, elle adressa ses vœux. Comme, au sommet du Taurus, un chêne agitant ses bras, ou un pin aux fruits coniques et à l'écorce suante, tordus par le souffle indomptable d'un ouragan, sont jetés à terre (l'arbre arraché avec ses racines tombe bien loin, la tête en avant, brisant aux alentours tous les obstacles) ; ainsi, dompté, le corps du monstre farouche fut abattu par Thésée, tandis qu'il frappait vainement de ses cornes les vents impalpables. Puis, sain et sauf, couvert de gloire, le héros revint en arrière, dirigeant ses pas errants à l'aide d'un fil léger, qui lui permit de sortir des détours du Labyrinthe sans s'égarer dans l'inextricable réseau de l'édifice. Mais pourquoi m'écarterais-je du premier sujet de mes vers, pourquoi dirais-je dans un plus long récit comment, fuyant le visage de son père, les embrassements de sa sœur, enfin ceux de sa pauvre mère, dont cette fille passionnément chérie faisait la joie, Ariane préféra à tant de biens les douceurs de l'amour de Thésée, comment un navire la transporta jusqu'aux rivages écumeux de Dia<sup>9</sup>, comment encore, tandis que le sommeil avait fermé ses yeux, son ingrat époux l'abandonna et prit la fuite ? Souvent, dit-on, agitée d'une ardente fureur, elle poussait du fond de sa poitrine des cris aigus, tantôt elle gravissait, désolée, les monts escarpés d'où sa vue pouvait s'étendre sur les flots de la mer immense, tantôt elle courait au-devant des ondes frémissantes, relevant son souple vêtement sur sa jambe nue ; telles furent les dernières plaintes que lui arracha la douleur au milieu des sanglots que, le visage baigné de larmes, elle exhalait de son cœur glacé :

« Ainsi tu ne m’as emmenée loin des autels de mes pères que pour m’abandonner sur une plage déserte, perfide, perfide Thésée ! Ainsi tu fuis, sans craindre la puissance des dieux, ingrat, et tu emportes à ton foyer ton parjure maudit ! Rien n’a donc pu fléchir ton cruel dessein ? Il n’y avait donc pas en toi assez de générosité pour que ton cœur barbare consentît à me prendre en pitié ? Ce n’est pas là ce qu’autrefois m’avait promis ta voix caressante, ce n’est pas là ce que tu me faisais éperdument espérer, mais une joyeuse union et un hymen qui comblerait mes vœux ; autant de vaines paroles que les vents dissipent dans les airs. Et maintenant, qu’aucune femme n’ajoute foi aux serments d’un homme ; qu’aucune n’espère entendre de la bouche d’un homme des propos sincères ; tant que le désir d’obtenir quelque faveur leur brûle le cœur, il n’est pas de serment qui leur coûte, pas de promesse qu’ils épargnent ; mais, aussitôt qu’ils ont rassasié leur passion avide, ils ne redoutent plus l’effet de leurs paroles, ils n’ont plus souci de leurs parjures. Moi, quand le tourbillon de la mort t’enveloppait, je t’en ai arraché et j’ai mieux aimé causer la perte de mon frère que de te manquer, traître, à l’instant suprême ; en récompense, je serai livrée aux animaux sauvages et aux oiseaux comme une proie bonne à déchirer et nul ne jettera de la terre sur ma dépouille pour m’assurer un tombeau. Quelle lionne t’a enfanté sous une roche solitaire, quelle mer t’a conçu et rejeté de ses ondes écumantes, quelle Syrte, quelle Scylla rapace, quelle Charybde monstrueuse, pour que tu payes de ce prix la douceur de vivre encore ? Si ton cœur répugnait à notre union parce que tu redoutais l’autorité inhumaine de ton vieux père ; tu aurais pu du moins me conduire dans votre demeure ; j’aurais été heureuse de t’y rendre par mon travail les services d’une esclave, de délasser tes pieds blancs dans une eau limpide ou d’étendre sur ta couche un tapis de pourpre. Mais à quoi bon fatiguer de mes plaintes, dans l’égarement de ma douleur, la brise indifférente, insensible, qui ne peut ni entendre les paroles qui m’échappent, ni me répondre ? Lui, il a presque gagné déjà la pleine mer et pas un être humain n’apparaît au milieu des algues désertes. Ainsi la fortune impitoyable, se surpassant, pour finir, dans ses insultes, m’a refusé même des oreilles ouvertes à mes gémissements. Ô Jupiter tout-puissant, plût au ciel que dès le début les navires de la ville de Cécrops n’eussent jamais atteint les rivages de Gnose, que jamais, apportant l’abominable tribut au taureau indompté, un matelot perfide

manceuvrer, l’un de bas en haut, l’autre de haut en bas, tous deux se penchent et se relèvent, mais non en même temps, c’est du moins ce que nous devons croire ; car l’un s’est baissé comme pour se relever, l’autre se redresse pour se baisser de nouveau ; le premier, en se relevant à la poitrine soulevée par l'air qu'il aspire, le second, aspirant l'air d'en haut, les mains appuyées en bas sur la scie, a le ventre gonflé par l'effort. En dehors de l'atelier Pasiphaé, au milieu du bétail, considère le taureau avec admiration ; elle pense le séduire par sa beauté, par l'éclat merveilleux de sa robe qui défie toute la splendeur de l'arc-en-ciel. On lit dans son regard le trouble de son âme, car elle sait qui elle aime, et n'en persiste pas moins à désirer les embrassements du taureau. Lui cependant demeure insensible et regarde sa génisse. Il est représenté fier, comme il convient au chef du troupeau, armé de cornes élégantes, éclatant de blancheur, marchant d'un pas ferme, avec de larges fanons, un coup robuste, l'œil amoureusement fixé sur sa compagne ; quant à la génisse, errant en liberté avec le reste du troupeau, elle a la tête noire et le reste du corps entièrement blanc ; et se jouant du taureau, elle bondit comme une jeune fille qui se dérobe aux importunités d'un amant. »

Philostrate, *La galerie de tableaux : Pasiphaé*, 1.16, trad. A. Bougot, révisé par F. Lissarrague, Les Belles Lettres, 1991.

8. L’Amour.

9. Dia (Naxos), petite île rocheuse de la côte septentrionale de la Crète – en face de Gnose – consacrée à Jupiter, où elle fut, selon certains, plongée par Dionysos (Bacchus) amoureux d'elle. C'est le même dieu qui aurait inspiré à Thésée d'abandonner Ariane<sup>10</sup>.

10. « Je vis la belle Ariane, la fille de Minos à l'esprit malfaisant : Thésée qui l'emmena de la Crète aux coteaux d'Athènes la sacrée, n'en connut pas l'amour. Dionysos l'accusait. Artémis, dans Dia, dans l'île entre-deux-mers, la perça de ses flèches<sup>11</sup>. » Homère, *Odysseé*, 11.322-326, trad. V. Bérard, CUF, vol. II, 1924.

11. « Et c'est là (à Naxos) que Thésée vit dans un songe Bacchus lui ordonner avec des menaces de renoncer à Ariane. Thésée l'abandonna et se rembarqua. Bacchus transporta Ariane nuitamment sur le mont Drios. Le dieu disparut aussitôt, et Ariane n'a plus été vue depuis<sup>12</sup>. »

Diodore de Sicile, 5.51, trad. F. Hoefér, Hachette, 1865.

12. « Dionysos aux cheveux d'or pour florissante épouse prit la blonde Ariane, la fille de Minos, que le fils de Cronos a soustraite à jamais à la mort et à la vieillesse. » Hésiode, *Théogonie*, 947-949, trad. P. Mazon, CUF, 1928.

13. Les murs d'Athènes, la ville chère à Minerve.

14. « Thésée, au désespoir d'avoir ainsi perdu Ariane, oublia de chagrin les ordres d'Egée, et gouverna vers l'Attique avec des voiles noires. Egée, ayant aperçu le navire de loin, et croyant son fils mort, termina sa vie d'une manière héroïque. Il monta sur la citadelle, et, dégoûté de la vie, il se précipita en bas. Après la mort d'Egée, Thésée succéda au trône, gouverna le peuple avec justice, et travailla beaucoup à l'agrandissement de sa patrie. Ce qu'il fit de plus remarquable, c'est qu'il réunit à Athènes tous les bourgs nombreux, mais peu peuplés, des environs. Depuis ces temps, les Athéniens, fiers de l'importance de leur ville, ont aspiré à l'empire de la Grèce.

Deucalion, l'aîné des enfants de Minos, devenu souverain de Crète, fit alliance avec les Athéniens, et donna en mariage à Thésée Phèdre, sa propre sœur. Après ce mariage, Thésée envoya à Trézène son fils HIPPOLYTE, qu'il avait eu d'une Amazone, et le fit élever auprès des frères d'Ethra. Il eut deux enfants de Phèdre, Acamante et Démophon. Peu de temps après, HIPPOLYTE étant revenu à Athènes pour la célébration des mystères, Phèdre s'éprit de lui ; et, quand il fut parti, elle éleva à côté de la citadelle un temple à Vénus, d'où elle pouvait découvrir Trézène ; s'étant ensuite rendue avec Thésée auprès de Pitthée, elle pria HIPPOLYTE de satisfaire sa passion. Celui-ci s'y refusa ; Phèdre en fut irritée<sup>15</sup>, et, de retour à Athènes, elle dit à Thésée qu'Hippolyte avait voulu la violer. Thésée, doutant de la vérité de cette accusation, fit venir Hippolyte pour l'entendre se justifier. Phèdre, redoutant une enquête, se pendit elle-même. HIPPOLYTE, monté sur un char, apprit en chemin cette calomnie ; il en fut si affecté, que ses chevaux s'effarouchèrent : son char fut rompu, et lui-même s'étant embarrassé dans les rênes, fut entraîné et mourut<sup>16</sup>. HIPPOLYTE perdit ainsi la vie par un excès de sagesse ; les Trézéniens lui rendirent les honneurs divins. Quelque temps après, Thésée mourut sur une terre étrangère, exilé de sa patrie pendant une révolte. Mais les Athéniens, s'en étant plus tard repentis, firent rapporter ses os, lui rendirent les honneurs divins, et lui consacrèrent un temple avec droit d'asile, qui reçut le nom de Théséum. »