n'eût fixé en Crète son amarre, que jamais ce misérable, dissimulant sous tant d'attraits ses cruels desseins, ne fût venu chercher dans notre demeure le repos et l'hospitalité! Où me réfugier? Quelle espérance me soutient dans ma détresse? Retournerai-je vers les monts de l'Ida, quand, hélas! l'immensité de l'abîme m'en sépare et que les eaux d'une mer redoutable m'arrêtent? Pourrais-je compter sur le secours de mon père, quand je l'ai abandonné la première pour suivre un jeune homme inondé du sang de mon frère? Pourrais-je trouver ma consolation dans l'amour d'un époux fidèle, quand il fuit, courbant sur le gouffre ses rames flexibles? Et puis, sur ce rivage pas un toit; une île solitaire; pas une issue ouverte sur les flots de la mer qui l'environne; aucun moyen de fuir, aucun espoir; tout se tait, tout est désert, tout me présage le trépas. Cependant la mort n'éteindra pas mes yeux et mon corps épuisé ne perdra point tout sentiment sans que j'aie demandé aux dieux le juste châtiment de celui qui m'a trahie, et invoqué, à ma dernière heure, la protection des cieux. Vous donc qui poursuivez de peines vengeresses les crimes des hommes, Euménides, vous dont le front, couronné d'une chevelure de serpents révèle les colères qui s'exhalent de votre sein, ici, ici! accourez, écoutez les plaintes que la souffrance, hélas! arrache, du plus profond des moelles de son corps, à une femme dénuée de tout, enflammée, aveuglée par un délire furieux. Je n'ai que trop de raisons pour qu'elles sortent du fond de mon cœur; ne permettez donc pas que mon infortune reste sans vengeance; mais, puisque Thésée a poussé l'oubli jusqu'à m'abandonner dans cette solitude, que, par un oubli semblable, ô déesses, il fasse tomber le malheur sur lui et les siens! »

A peine Ariane eut-elle laissé échapper ces mots de son triste cœur, réclamant avec désespoir le châtiment du forfait, que celui qui règne sur les dieux du ciel lui accorda d'un signe de tête l'appui de sa puissance invincible; ce geste fit trembler la terre et les mers soulevées et le firmament secoua les astres étincelants. Alors Thésée, l'esprit aveuglé par d'épaisses ténèbres, laissa fuir de son cœur oublieux les ordres qu'il avait jusque là retenus fidèlement et, négligeant de hisser l'heureux signal pour son père alarmé, il ne lui annonça point qu'il revoyait sain et sauf le port d'Erechthée. Car on dit qu'autrefois, quand il confia aux vents son fils prêt à quitter sur un vaisseau les murs de la déesse[13], Egée, en embrassant le jeune homme, lui donna cet ordre: «Ô mon fils, mon unique fils, toi qui m'es plus cher que ma longue vie, toi que je suis obligé de lancer au milieu de tant de périls, quand tu venais de m'être rendu, au terme extrême de ma vieillesse, puisque ma fortune et ton bouillant courage t'arrachent à moi, en dépit de moi-même, sans que j'aie encore pu rassasier mes yeux affaiblis de la chère figure de mon fils, ce sera sans plaisir ni joie que je te verrai partir et je ne te laisserai pas emporter avec toi les signes d'une heureuse fortune; mais d'abord je donnerai un libre cours à mes plaintes et je souillerai mes cheveux blancs en y répandant de la terre et de la poussière, puis je suspendrai à ton mât voyageur des voiles de couleur, afin que la rouille sombre de la toile hibérique publie mon deuil et les brûlants soucis de mon âme. Si la déesse qui habite la ville sainte d'Itone et qui donne à notre race et à la terre d'Erechthée tant de signes de sa protection, te permet d'arroser ta main du sang du taureau, oh! alors aie soin que mes ordres, conservés dans ta mémoire, restent vivants et ne laisse pas le temps les effacer: dès que tes yeux reverront nos collines, je veux que tes vergues dépouillent de toutes parts leur vêtement funèbre et que des câbles solides hissent des voiles blanches, afin qu'aussitôt en les apercevant je reconnaisse ce signal de joie et d'allégresse, quand sera venu l'heureux moment de ton retour.» Ces ordres, d'abord retenus fidèlement par Thésée, s'enfuirent de sa mémoire, comme des nuages, chassés par le souffle des vents, fuient la cime aérienne d'une montagne neigeuse. Son père alors, du haut de la citadelle, promenait au loin ses regards, usant par des larmes sans fin ses yeux anxieux; à peine eut-il aperçu les toiles de la voilure gonflée qu'il se précipita du sommet des rochers, croyant qu'un cruel destin lui avait ravi Thésée[14]. Ainsi, en pénétrant sous le toit de la demeure remplie de deuil par la mort de son père, Thésée triomphant ressentit une affliction égale à celle que son cœur oublieux avait causée à la fille de

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

15. Phèdre à Hippolyte: «Jupiter, dieu déguisé en taureau, aima Europe; c'est l'origine première de ma race. Pasiphaé, ma mère, livrée à un taureau abusé, rejeta de ses flancs son crime et son fardeau. L'ingrat fils d'Egée, suivant un fil conducteur, échappa, par l'aide de ma sœur aux détours du palais. Et maintenant, pour qu'on n'aille pas supposer que je ne suis guère la fille de Minos, voici que, la dernière, je subis les lois communes de ma race! C'est encore la fatalité. Une seule maison a séduit deux femmes: moi, ta beauté me fait captive; ton père a captivé ma sœur. Le fils de Thésée et Thésée ont ravi les deux sœurs; dressez un double trophée, pour cette victoire sur notre maison!»

Ovide, *Les Héroïdes,* 4.53-67, texte établi par H. Bornecque et traduit par M. Prévost, CUF, 1928, revu et corrigé par D. Porte, 1989.

16. «Nous entrions dans un pays désert où, par delà ce territoire, il est un rivage qui s'étend vers le golfe Saronique, quand une rumeur en partit, semblable au tonnerre souterrain de Zeus, exhalant un grondement profond, effroyable à entendre. Levant la tête vers le ciel, les chevaux dressèrent l'oreille, et parmi nous c'était une terreur violente, à chercher d'où pouvait provenir ce bruit. Vers la rive grondante nous jetons les regards: prodigieuse, une vague nous apparaît, touchant le ciel, au point de dérober à mon regard les falaises de Sciron; elle cachait l'Isthme et le roc d'Asclépios. Puis, s'enflant et rejetant alentour des flots d'écume bouillonnante, elle s'avance vers la rive, à l'endroit où était le quadrige. Et avec la triple lame qui déferle, le flot vomit un taureau sauvage, monstrueux[17]; la terre entière, emplie de son mugissement, y répond par un écho effroyable, et c'était pour les témoins un spectacle insoutenable aux regards. Aussitôt sur les coursiers s'abat une panique affreuse; le maître, avec sa longue habitude des chevaux, saisit les rênes à deux mains; il tire, comme un matelot qui ramène la rame; il se rejette en arrière, sur les courroies pesant de tout son corps. Mais les cavales, mordant de leurs mâchoires le frein, fils de la flamme, s'emportent, sans souci de la main du pilote, ni des sangles, ni du char bien ajusté. Vers un sol uni, gouvernail en main, dirigeait-il leur course? apparaissant à l'avant, le taureau faisait faire volte-face au quadrige affolé de terreur; s'élançaient-elles sur les rocs, dans leur délire? s'approchant en silence, il suivait le rebord du char. Finalement il fit choir et culbuta le véhicule, en jetant la roue sur un rocher. Tout était confondu: les moyeux des roues volaient en l'air, et les clavettes des essieux. Lui-même, l'infortuné, enlacé dans les rênes, il se voit entraîné, pris à ce lien inextricable; sa pauvre tête est broyée contre les rocs, son corps brisé, et il pousse des cris affreux à entendre: «Arrêtez, cavales nourries à mes crèches, ne m'effacez pas des vivants! O funeste imprécation d'un père! Qui veut venir sauver le plus digne des hommes?» Nous étions plus d'un à le vouloir, mais nos pas distancés demeuraient en arrière. Enfin dégagé, je ne sais comment, de l'entrave des lanières, il tombe, ayant encore un faible souffle de vie; les chevaux avaient disparu, avec le fatal et monstrueux taureau j'ignore en quel endroit des rochers.»

Euripide, *Hippolyte,* 1199-1248, texte établi et traduit par L. Méridier, CUF, vol. II, 1989.

17. «Docile aux inspirations de Thésée, ce monstre s'est jeté sur les chevaux d'Hippolyte, il ressemble à un taureau blanc et bondit comme un dauphin. Il a été vomi par la mer pour servir une injuste vengeance. Phèdre, belle-mère d'Hippolyte, a faussement accusé le jeune homme prétendant être aimée de lui, lorsque c'était elle qui l'aimait, et Thésée trompé par cette calomnie a fait contre son fils un vœu dont tu vois l'accomplissement. Les chevaux, tu le vois, hérissent leur crinière affranchie du joug; ils ne piaffent pas comme des chevaux superbes et maîtres d'eux; ils sont éperdus, en proie à la terreur. Dans la plaine qu'ils blanchissent de leur écume, l'un en fuyant, se retourne vers le monstre, l'autre se précipite sur lui, l'autre le regarde d'un œil farouche, l'autre s'élance vers les flots comme s'il s'oubliait lui-même et la terre avec lui; tous, les narines au vent, poussent des hennissements aigus, à moins que tu n'entendes pas la peinture. Des roues du char, l'une a perdu ses rayons fracassés par le poids du char qui est tombé sur elle, l'autre chassée de son essieu roule encore dans la plaine, emportée par son élan. Saisis d'un même effroi, les chevaux des compagnons d'Hippolyte ont démonté leurs cavaliers, ou les entraînent au hasard, malgré leurs efforts désespérés. Quant à toi, jeune homme, ton amour de la sagesse t'a livré en proie à l'injustice de ta belle-mère, à l'injustice plus atroce de ton père. La peinture gémit sur toi, elle aussi: elle est comme une espèce de lamentation poétique, de plainte funèbre, composée en ton honneur. Les hauteurs escarpées sur lesquelles tu chassais en compagnie d'Artémis nous apparaissent sous les traits de femmes qui se déchirent les joues; ces jeunes gens représentent les prés, purs de toute profanation, comme tu les nommais; par compassion pour toi, leurs fleurs se flétrissent; tes nourrices, les nymphes de ces sources, soulèvent au-dessus de l'eau leur poitrine ruisselante et s'arrachent les cheveux. Ni ton courage ni la force de ton bras n'ont pu te servir; tes membres ont été les uns déchirés, les autres broyés; tes cheveux sont souillés; ta poitrine respire encore comme si la vie ne l'abandonnait qu'avec peine et ton regard semble errer sur tes blessures. Comme tu es beau encore! Vraiment nous ne savions pas que la beauté fût invulnérable; non seulement elle n'a pas abandonné le jeune homme, mais des blessures mêmes elle tire je ne sais quelle grâce. »

Philostrate, *La galerie de tableaux: Hippolyte,* 2.4, trad. Aug. Bougot, révisé et annoté par François Lissarrague, Les Belles Lettres, 1991.

Minos. Cependant celle-ci, suivant de ses yeux désolés la carène qui s'éloignait, roulait dans son âme blessée mille pensées douloureuses. Mais d'un autre côté Bacchus florissant accourait avec son thiase de Satyres et avec les Silènes, enfants de Nysa; il te cherchait, Ariane, enflammé d'amour pour toi[18]...

Catulle, 64.52-253,
trad. G. Lafaye, CUF, 1923.

Le Caravage, *Garçon à la corbeille de fruits,* 1593-1594

18. «L'enfant de Gnose errait éperdue sur des plages inconnues, à l'endroit où la petite île de Dia est battue des flots de la mer; dans le costume où elle était sortant du sommeil, vêtue d'une tunique retroussée, les pieds nus, ses cheveux couleur de safran flottant sur ses épaules, elle criait la cruauté de Thésée aux ondes qui n'entendaient pas sa voix, et des larmes inondaient les joues délicates de la pauvre abandonnée. Elle criait et pleurait à la fois, mais l'un et l'autre lui séaient bien; ses larmes ne la rendaient pas plus laide. Et la malheureuse, recommençant à frapper de ses mains sa poitrine, disait: «Le perfide m'a quittée; que vais-je devenir?» Elle disait: «Que vais-je devenir?» On entendit des cymbales retentir sur tout le rivage, ainsi que des tambours frappés par des mains frénétiques. Elle s'évanouit de peur et sa voix s'arrêta; plus de sang dans son corps privé de vie. Voici les Mimallonides[19], les cheveux pendant sur le dos; voici les légers Satyres[21], avant-coureurs du dieu; voici Silène, le vieillard ivre; il a peine à se tenir sur son âne qui plie sous son poids et montre son habileté à tenir vigoureusement la crinière. Tandis qu'il suit les Bacchantes, que les Bacchantes le fuient et le harcèlent tout à la fois; tandis que, mauvais cavalier, il presse du bâton sa monture à quatre pattes, il glissa du coursier à longues oreilles et tomba sur la tête. Les Satyres crièrent: «Allons, lève-toi, père[22], lève-toi.» Cependant le dieu, sur son char, couronné de raisins, lâchait les rênes dorées aux tigres qui le traînaient. La jeune fille perdit tout à la fois les couleurs, le souvenir de Thésée et la voix. Trois fois elle voulut fuir, trois fois la frayeur la retint. Elle frissonna, comme tremble l'épi stérile agité par le vent, comme tremble le roseau léger dans l'humide marais. Le dieu lui dit: «Je viens pour te vouer un amour plus fidèle; cesse de craindre; c'est Bacchus qui sera ton époux, fille de Gnose. Comme présent je te donne le ciel; au ciel tu seras un astre que l'on contemple; souvent le vaisseau indécis se dirigera sur la Couronne de la Crétoise[23]». Il dit et, de peur que les tigres n'effraient Ariane, saute de son char (la trace de ses pas s'imprime sur le sol); il la serre contre sa poitrine et l'enlève (en effet elle n'aurait pu résister); est-il rien de difficile à la puissance d'un dieu? Les uns chantent «Hyménée», d'autres crient: «Evius, Evohé». C'est ainsi que sur la couche sacrée s'unissent la jeune épouse et le dieu[28].»

Ovide, *L'Art d'aimer,* 1.525- 562, trad. H. Bornecque, CUF 1924.

19. Autre nom des Bacchantes[20].

20. «Voici les chœurs de Bacchantes, les pierres ruisselant de vin, les grappes distillant le nectar, les mottes de terre toutes reluisantes de l'éclat du lait, voici le lierre à la tige rampante, les serpents dressant la tête, les thyrses, et les arbres d'où le miel s'échappe goutte à goutte. Vois ce sapin étendu sur le sol, sa chute est l'œuvre des femmes violemment agitées par Dionysos; en le secouant, les Bacchantes l'ont fait tomber avec Penthée qu'elles prennent pour un lion; les voilà qui déchirent leur proie, les tantes détachent les mains, la mère traîne son fils par les cheveux. On entend, dirait-on, leur chant de victoire; le cri d'Evoé semble sortir de leur poitrines haletantes. Quant à Dionysos, il contemple cette scène d'un lieu élevé, les joues toutes rouges de colère, soufflant aux femmes le délire divin.»

Philostrate, *La galerie de tableaux: Les Bacchantes,* 1.18, trad. Aug. Bougot, révisé et annoté par F. Lissarrague, Les Belles Lettres, 1991.

21. «Eprise d'amour pour le jeune homme, la troupe des Satyres le contemple; ils ont la joue en feu, le sourire sur les lèvres; ils voudraient l'un toucher la poitrine, l'autre se jeter à son cou, l'autre ravir un baiser; ils sèment sur lui les fleurs et l'adorent comme une statue; le plus avisé d'entre eux, saisissant une des flûtes encore tiède de la chaleur des lèvres, arrache la languette et la mord; il s'imagine ainsi (l')embrasser et prétend même respirer avec délices le parfum de son haleine.»

Philostrate, *La galerie de tableaux: Les Satyres,* 1.20, trad. Aug. Bougot, révisé et annoté par F. Lissarrague, Les Belles Lettres, 1991.

22. Nom de respect.

23. «Selon la légende, quand Ariane épousa Liber[24] dans l'île de Dia[23], elle reçut comme premier présent une couronne de Vénus et des Heures, tandis que tous les dieux lui apportaient des cadeaux de noces. Mais, selon l'auteur des Cretica, à l'époque où Liber vint chez Minos, avec le dessein de séduire Ariane, il lui fit cadeau de cette couronne; elle en fut charmée et ne refusa pas la condition. On dit aussi que Vulcain avait fait la couronne d'or et de pierres précieuses indiennes, qui avaient permis, pense-t-on, à Thésée de sortir des ténèbres du Labyrinthe pour revenir à la lumière; car cet or et ces pierres produisaient l'éclat du jour dans l'obscurité. Selon d'autres, cette couronne appartient à Thésée et c'est pour cela qu'elle fut placée près de lui. Car celui qui porte au ciel le nom d'Agenouillé est, pense-t-on, Thésée. Selon la légende, comme Thésée était venu en Crète chez Minos avec sept jeunes filles et six garçons, Minos, séduit par l'éclatante beauté d'une des jeunes filles, nommée Eribée, voulut lui faire violence. Thésée déclara qu'il ne le permettrait pas, mais en tant que fils de Neptune il ne pouvait lutter avec un tyran pour la sauvegarde d'une pucelle. Dès lors l'objet du débat n'était plus une jeune fille, mais l'origine de Thésée: était-il ou non fils de Neptune? Minos, dit-on, arracha de son doigt un anneau d'or et le lança dans la mer. Il ordonne à Thésée de le ramener s'il voulait faire croire qu'il était le fils de Neptune; quant à lui, il pouvait aisément prouver que Jupiter l'avait engendré. Donc dans une prière il demanda à son père de manifester par quelque signe qu'il était bien né de lui, et aussitôt un coup de tonnerre et un éclair dans le ciel en administrèrent la preuve. Pour la même raison, Thésée, sans faire de prière ou d'acte religieux à l'adresse de son père, se jeta à la mer. Immé-

Le Caravage, *Bacchus,* 1596-1597

diatement une grande foule de dauphins bondit au devant de lui et sur les flots les plus calmes le conduisit auprès des Néréides; il obtint d'elles l'anneau de Minos, et de Thétis une couronne qu'elle avait reçue de Vénus en cadeau de noces, et qui brillait de mille pierreries. Selon d'autres, c'est la femme de Neptune qui la lui donna; Thésée, dit-on, offrit en présent la couronne à Ariane lorsqu'elle lui fut accordée en mariage pour son mérite et sa grandeur d'âme. C'est elle qu'après la mort d'Ariane Liber plaça au ciel[26].»

Hygin, *Astronomie,* 2.5, texte établi et traduit par A. Le Boeuffle, CUF, 1983.

24. Bacchus (Dionysos).

25. «Elle y était restée seule, exhalant mille plaintes, lorsque Liber vint la prendre dans ses bras et lui porter secours; voulant répandre sur elle l'éclat d'un astre impérissable, il détacha la couronne dont elle parait son front et l'envoya au ciel. Celle-ci vole à travers les airs subtils; dans son vol ses pierreries deviennent des étoiles aux feux étincelants, qui se fixent au firmament; mais elles ont gardé la forme d'une couronne; sa place est entre l'Homme à genou et celui qui tient un serpent.»

Ovide, *Métamorphoses,* 8.1, trad. G. Lafaye, CUF, vol. II, 1928, revu et corrigé par H. Le Bonniec, 1988.

26. «Ce fut alors que, selon la légende, Bacchus, épris de la beauté d'Ariane, la ravit à Thésée; et, la prenant pour sa femme, il eut pour elle un amour extrême. Car lorsqu'elle fut morte, il lui rendit les honneurs divins et plaça la couronne d'Ariane parmi les astres[27].»

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

27. «Les Immortels l'ont chérie à leur tour: en son honneur, un signal au milieu de l'éther, une couronne d'étoiles portant son nom, mène sa ronde toute la nuit parmi les figures célestes.»

Apollonios de Rhodes, *Argonautiques,* 3.997-1005, texte établi par F. Vian et traduit par E. Delage, CUF, vol. III, 1981.

28. «Ici Dionysos n'est reconnaissable qu'à son amour; vêtements brodés, thyrses, nébrides, tout a été rejeté par le dieu, comme n'étant pas de saison; les Bacchantes ne font pas retentir les cymbales, les Satyres ne jouent pas de la flûte; Pan lui-même se contient pour ne pas réveiller la jeune femme par des bonds désordonnés; vêtu d'un péplos de pourpre[29], couronné de roses, Dionysos s'approche d'Ariane; il est ivre d'amour, comme dit le poète de Téos, en parlant des amants trop passionnés. Quant à Thésée, il soupire aussi, mais après la fumée qui s'élève des toits d'Athènes; il ne connaît plus Ariane, il ne l'a jamais connue, je dis plus, il a oublié le Labyrinthe, il ne sait plus pourquoi il est passé en Crète, il ne voit que devant la proue de son vaisseau. Regarde aussi Ariane, ou plutôt le sommeil lui-même; la poitrine est nue jusqu'au milieu du corps, le cou est penché en arrière laissant voir une gorge délicate, toute l'épaule droite est à découvert, la main gauche repose sur la draperie par crainte des témérités du vent. Combien son haleine est douce et suave, ô Dionysos! exhale-t-elle le parfum des pommes ou des raisins, tu nous le diras à ton premier baiser.»

Philostrate, *La galerie de tableaux: Ariane,* 1.15, trad. A. Bougot, révisé et annoté par F. Lissarrague, Les Belles Lettres, 1991.

29. «Des déesses, les Grâces elles-mêmes, l'avaient ouvré pour Dionysos à Dia que la mer entoure... Ni à le toucher ni à le contempler, on ne pouvait satisfaire son doux désir; et il gardait en plus un parfum divin depuis que le seigneur de Nysa s'y était endormi, ivre à demi de vin et de nectar, en serrant la belle poitrine de la fille de Minos qui jadis quitta Cnossos pour suivre Thésée, mais fut abandonnée par lui dans l'île de Dia.»

Apollonios de Rhodes, *Argonautiques,* 4. 424-434, texte établi par F. Vian et traduit par E. Delage, CUF, 1981.

Cher JC,

Je faisais allusion, dans la dernière lettre que je vous ai adressée, à un texte justement célèbre de Léonard de Vinci: celui où il remarque que, devant une surface informe, brouillée, l'activité de nos yeux, dans l'égarement qu'ils subissent, ne peut manquer de provoquer le surgissement de ce qu'il nomme de *merveilleuses figures*. La lettre que vous venez de m'adresser, où vous me parlez d'*irréalité,* d'*inconscient,* de *rêveries,* peut se lire elle aussi, en grande partie, comme un commentaire très personnel à un texte où je vois une allégorie de ce que sont les pouvoirs et les enjeux de la pensée artistique. Du monde, nous recevons tous des sensations multiples qui sont d'abord chaotiques et que nous apprenons, dès la petite enfance, à ordonner en représentations raisonnables. L'artiste, lui, est cet homme qui est plus sensible à ce qu'ont parfois de surprenant de telles images parce qu'elles sont nées d'un trouble premier de la vue. Il prête son attention à ce phénomène. Il s'attarde à ces expériences d'une vision d'abord désordonnée ainsi qu'aux élancées de l'imagination qu'elles provoquent.

Il se rend attentif à ces épreuves où nos regards semblent menacés d'abord par un chaos, puis à cette mise en branle, ensemble, de son corps sensible et de sa pensée. Ce double mouvement, l'artiste le capte et il en fixe les effets lorsqu'il donne forme, dans son œuvre, à des êtres et des choses que tous peuvent identifier. De telles formes nous sont précieuses dans notre vie mentale. Elles nous surprennent parce qu'elles nous révèlent quelque chose des obsessions de notre imagination, dont jusqu'alors nous n'avions pas pu prendre conscience. L'œil du peintre est celui qui tire un sens en effet *merveilleux* d'une originelle confusion colorée. Dans un désordre spatial et temporel, il crée une «représentation» intelligible: une sorte de lieu théâtral où se met en scène quelque chose du plus mystérieux de l'aventure humaine. Car l'imagination de l'artiste a le pouvoir de jeter un éclairage sur certaines de ses arcanes.

Cependant, au sens très général de cette allégorie, il faut ajouter quelque chose qui concerne singulièrement votre propre peinture. Les hommes, autant qu'ils le peuvent, communiquent entre eux leur façon de voir le monde et d'y penser l'aventure humaine. Mais ce n'est pas seulement l'affaire d'une mise en ordre du visible, même si nous nous attachons au rôle que, dans cette affaire, joue le peintre. «Ça» se parle aussi et ça nous parle. Ça fait appel aux mots comme l'attestent non seulement les titres que vous donnez à chacun de vos tableaux, mais ces lettres que vous m'adressez et où vous éprouvez le besoin de m'entretenir des données visuelles de votre peinture. Et même, ça se raconte souvent en histoires qui mettent en cause des personnages, des événements, ou bien ça se formule en descriptions de lieux, de paysages et d'objets. On l'a souvent remarqué: comment le visible serait-il coupé du dicible, et réciproquement? L'esprit humain est un, quand même il est doté de facultés multiples mais qui, toutes, communiquent ensemble.

Les peintres en sont conscients, quand même ils le dénient parfois: figures et mots ont toujours partie liée. Les œuvres qui prétendent relever de la «peinture pure» ou d'un art rigoureusement «abstrait» ne se passent jamais de commentaires. Jamais une image n'a réduit son spectateur à un absolu silence. Les poètes l'attestent pour leur part: il n'y a pas de texte, pas de tissu de mots dont le surgissement de figures ne vienne déchirer la trame. On peut, on se doit de critiquer l'idéologie

humaniste de la « représentation » qui, certainement, a fait son temps, ce que donnent à concevoir ceux-là de vos tableaux où vous « citez » des peintres célèbres de l'âge classique. Il reste, quelque ambigu que soit le mot, qu'une image peinte « représente » toujours quelque chose, en ce sens qu'elle ne peut manquer de renvoyer à son dehors, sous peine d'imbécillité autistique. Vous-même intitulez donc une de vos toiles *Petit théâtre pour Ariane.** La scène traditionnelle y est disloquée ; les personnages ne sont qu'ébauchés et ils sont dispersés comme au hasard dans l'espace feint de l'image. Mais le *théâtre* est bien là. Il fait seulement entendre ce mot dans son sens étymologique : un lieu où quelque chose est « donné à voir ». J'ajoute : est donné à comprendre.**

De cela, cher JC, vous êtes plus conscient que bien d'autres peintres. Vous l'êtes même d'une façon qui n'est pas sans analogie avec la façon dont le comprenaient les artistes classiques. Pour vous comme pour eux, c'est une question obsédante que d'établir le lien nécessaire qui se noue entre la vue et les mots.

De la Renaissance jusqu'au XIXe siècle, parmi les « genres » picturaux, le primat fut toujours donné à la « peinture d'histoire ». Poussin voulait qu'on lût *l'histoire et le tableau,* ces deux démarches devant n'en faire qu'une dans l'activité mentale du spectateur de l'œuvre. Une image de Poussin met en scène des figures humaines dans des décors où chacun peut reconnaître, en se rapportant à sa culture livresque, les lieux et les circonstances qui donnent lieu à de tels récits. Et ces récits sont empruntés aux auteurs de la *Bible;* ou bien ils sont empruntés aux poètes grecs et latins. Une double mythologie nourrissait, en ces temps-là, la pensée des peintres, comme d'ailleurs celle des écrivains. Et cela faisait un tout. L'une tradition donnait la réplique à l'autre. Toutes deux étaient attelées au même travail : raconter en figures et en décors comment l'homme peut penser son destin, comment il s' assure une certaine maîtrise sur lui-même, sur les espaces terrestres et sur les choses. La tâche consistait à fonder les valeurs humanistes sur une révélation religieuse et sur une tradition littéraire.

Pour vous, vous aimez à vous souvenir de cette tradition-là, quand même vous mesurez lucidement l'écart et la distance qui nous séparent d'elle. Elle vous obsède, dirait-on, vous qui consacriez naguère nombre de vos œuvres au mythe biblique de Suzanne ; vous qui, plus récemment, avez médité, le pinceau à la main, le destin d'Ariane. La Grèce, pendant ces toutes dernières années, a occupé la part la plus importante de vos pensées. Les titres de beaucoup de vos tableaux ont renvoyé le spectateur à l'une de ces figures mythiques dont les premières se trouvent chez Homère, autant dire à l'origine de notre culture, et qui jamais n'ont quitté l'imaginaire de l'Occident. D'ailleurs, vous désirez rendre publics, dans une édition de vos images, plusieurs des textes dont vous vous êtes nourri. Les titres de ces tableaux assez récents font donc souvent référence à cet ensemble mythique où est incluse l'histoire d' Ariane. Quand vous faites allusion à ses amours avec Dionysos, vous reprenez le thème qu'ont aimé traiter, presque exclusivement, les peintres classiques, parce que l'idéologie de leur temps était marquée par une volonté d'optimisme. C'est ce thème dyonisien qu'ont illustré Titien, Antoine Coypel et Annibal Carrache. Mais vous ne vous en tenez pas là ! L'histoire d'Ariane vous renvoie aussi au combat tragique de Thésée contre le Minotaure, au fil que la jeune fille remet aux mains du héros afin qu'il puisse retrouver l'issue du Labyrinthe après qu'il aura vaincu le monstre. En outre, parce que vous évoquez le Labyrinthe souvent et sous bien des aspects variés ; vous vous souvenez de Dédale, son architecte***; vous vous souvenez d'Icare qui, par malheur, échoua dans sa tentative pour s'en évader. Dans d'autres tableaux, vous vous attardez à *Naxos,* cette île inhospitalière où Thésée, s'enfuyant de Crète, abandonna Ariane mais où, par bonheur pour elle, le dieu Dionysos l'aima et devint le père de ses enfants. Si bien que l'histoire de la princesse crétoise, qui est la figure centrale de vos travaux, est à la fois celle du bonheur et celle du malheur d'aimer : tant il est vrai que la pensée artistique ne peut manquer de s'arrêter aux relations érotiques que les hommes nouent entre eux et nouent avec les choses parce qu'elle-même, cette pensée, ne met en jeu rien d'autre qu'un semblable attachement.

ill. ci-contre

*Extrait de la lettre du 15 Septembre 1995 de M L B à J C P

Cher Jean-Claude Prêtre, votre *Petit théâtre d'Ariane* met la couleur-lumière et le mouvement rythmique dans une relation si tendue que mon regard, se posant sur cette œuvre, éprouve, ensemble, deux sensations opposées : une sensation de paix que donne les ocres clairs ; une sensation de dureté, presque minérale, que provoque la mise au carreau de l'image, comme s'il s'agissait d'un pavement de marbre. Il y a là deux forces contraires qui, loin de se détruire, donnent leur dynamique au monde lui-même et à la pensée humaine. N'est-ce pas ce qu'enseigne Héraclite, à l'aube de la pensée grecque ?

Au centre de ce cosmos où s'unissent et s'équilibrent les forces de la douceur et celles de la dureté, vous avez symboliquement placé la Figure d'un Artiste, celle d'un peintre. Jouer de l'équilibre des contraires, de leurs déséquilibres aussi, de leurs feux et de leurs flammes comme de leurs moments d'apaisement, telle est bien la fonction, toujours et partout, de la pensée artistique. Un personnage, qui semble être un adolescent manie le pinceau devant un chevalet. Or ceci me frappe encore davantage : la figure de l'Artiste s'enlève sur le vide d'un fond blanc.

Au centre du centre de la pensée artistique, il n'y a pas un démiurge qui serait LE peintre ou LE poète ou LE danseur ou LE musicien : celui dont le cerveau enfanterait de lui-même des êtres de Beauté. Non ! Les pensées picturales ne sortent pas de la mécanique mentale du peintre. Le peintre (et tout artiste) se tient d'abord dans le vide d'un insavoir. Il est dans le vide blanc comme Jean de la Croix est dans la nuit obscure. Et dans ce blanc ou ce noir, voici que des pensées viennent à lui sans qu'on puisse en connaître l'origine. Cette origine ne peut être ailleurs que dans cette rencontre énigmatique : il y a une matière sensible du monde et il y a de la pensée. De cette rencontre, ce que nous nommons « art » désigne les effets imprévisibles. Toujours l'œuvre achevée est une surprise pour celui qui l'a travaillée.

**Extrait de la lettre du 12 octobre 1995 de M L B à J C P

Ce que vos œuvres donnent à penser, ce que votre lettre rend explicite, c'est qu'il existe une sorte de complicité entre art et mythe. Et raviver cette complicité vous paraît un moyen que nous avons de nous persuader nous-mêmes qu'art et mythe ne sont pas moins nécessaires à notre vie mentale que le calcul des raisons et celui des utilités.

...

Mais le mythe et l'art ne constituent pas une sorte de grand Fleuve, d'abord un, qui deviendrait deux en se divisant. Ils sont nés ensemble. Ils coexistent, ils sont proches l'un de l'autre, ils s'épaulent l'un l'autre et, cependant, ils sont distincts. Ainsi votre *Petit théâtre d'Ariane pour Titien* (1994) ne démarque pas la démarche de la pensée mythique. Le mythe d'Ariane raconte une histoire qui a un commencement et une fin. A partir de votre tableau, je peux me raconter une histoire ou plusieurs histoires qui seront, d'ailleurs, très différentes de celle du mythe comme le résument les écrivains hellénistiques. A cette histoire ou à ces histoires, je puis donner aussi un début et une fin. Et, comme pour l'histoire mythique, l'intéressant dans cette affaire ne sera pas dans les enchaînements qui mèneront le récit jusqu'à une conclusion intelligible. L'art et le mythe ont certainement ceci en commun : ils ne s'intéressent pas tant à ce qui fait le fil d'un récit, à ce qui établit le récit comme une suite de causes et d'effets. L'art et le mythe s'intéressent bien davantage à ce qui, dans le cours du temps et dans le cours des pensées, fait événement, fait rupture : ils voient, dans ce cours sans cesse rompu du temps, le propre de ce que les hommes nomment le « destin ».

***Extrait de la lettre du 21 octobre 1995 de J C P à M L B

Dédale, le premier artiste, le premier inventeur de l'art est par excellence celui qui possède la *mètis.* En lui aussi se concentre les contradictions : il donne la mort autant qu'il donne la vie.

Fils de Mètion, il est d'Athènes et pourtant il vivra en Crète à cause d'un meurtre. Le meurtre de son neveu Talos, le fils de sa sœur en apprentissage chez lui. La tradition attribue à Talos l'invention du compas, le tour du potier et la roue du tourneur. Lorsque Talos, copiant la mâchoire du serpent, invente la scie, il suscite la jalousie de son maître qui le tue en le précipitant du haut de l'Acropole. Cet épisode annonce celui d'Icare. Le mythe raconte que Dédale est à l'origine de statues et de jardins animés en même temps que d'œuvres monumentales figées dans l'éternité de notre esprit comme le Palais de Cnossos et le Labyrinthe. Avec le trompe-

Petit théâtre d'Ariane pour Titien, 1994
ou
Peintre et modèles
acrylique sur toile, 146 × 193 cm

Ainsi rendez-vous manifeste que l'art de notre temps présent se doit sans doute de comparer son aventure à celle des peintres de l'âge classique. Bien d'autres peintres manifestent, comme vous, un tel souci. Mais vous, personnellement, vous le faites avec insistance et de façon très réfléchie. Ce faisant, vous affrontez deux difficultés qui, toutes deux, caractérisent la pensée artistique moderne. La première est que la connaissance que nous avons ordinairement de notre passé culturel, singulièrement de la mythologie grecque, est loin d'être aussi précise et aussi détaillée que celle des contemporains de Carpaccio, de Caravage, de Georges de La Tour à l'œuvre desquels renvoient explicitement plusieurs de vos tableaux. Du moins, par ces renvois, indiquez-vous avec force que vous ne croyez pas, quelles que soient les conditions nouvelles que doit affronter notre art actuel, que le fil héréditaire puisse être rompu avec les arts de notre passé historique. Quant à la seconde difficulté, elle ressort de ce qui est le projet même de l'art moderne: les temps ne sont plus où les hommes, quand ils se racontaient leur Histoire, pouvaient penser qu'ils assuraient leur maîtrise intellectuelle sur le monde naturel et sur leur propre destin. La pensée moderne, notre art moderne se doit de prendre en compte, dans toutes ses activités mentales, d'un principe d'incertitude. Ainsi, dans vos œuvres, faites-vous éclater la cohérence des modèles classiques auxquels vous vous référez. Votre *Quatuor pour Ariane (d'après Georges de La Tour),* ne garde qu'un fragment de l'œuvre de ce peintre: la figure d'un musicien jouant d'un instrument à cordes; et, même, cette figure ne nous est donnée à voir dans votre image que dans une vision trouble.

Mais c'est en regard de toutes vos images dont les figures emblématiques sont celle d'Ariane ou celle de Dionysos, celle de Dédale ou celle du Minotaure, que je suis frappé de ce que les «histoires» qui s'y donnent à «lire», comme le demandait Nicolas Poussin, de ce que les scènes qui s'y donnent à déchiffrer sont toutes marquées par des dissociations et des incomplétudes. L'œuvre que vous avez intitulée *Le repos d'Ariane* (1992) est une de celles où la cohérence est la plus forte.* Une femme nue est accoudée à un rocher cependant qu'au centre du tableau une femme assise sur le sol semble lui tenir compagnie et qu'une autre vient du dehors, portant une cruche sur la tête. Ainsi décrites en quelques mots, la scène est cohérente. Elle ne l'est cependant pas pour les yeux. Les personnages inscrivent leurs «figures» dans un milieu qu'on pourrait dire «abstrait» parce qu'il est fait d'une double nappe de couleurs, rouge et jaune. La couleur rouge est d'ailleurs si prégnante qu'elle laisse sa marque sur la matière corporelle des trois figures.

En outre, dans cette même toile, il m'a semblé que vos références à la peinture renaissante et classique étaient multiples et qu'elles mêlaient entre eux plusieurs modèles bien différents. Je sais que cette réflexion n'engage que moi et qu'elle révèle mes propres obsessions plutôt que les vôtres, mais je dois dire que, dans ce *repos d'Ariane,* le personnage assis à terre m'a fait me souvenir de la Reine de Saba, telle que Piero della Francesca l'a peinte sur les murs de l'église d'Arezzo; et la femme qui porte une cruche sur la tête m'a rappelé la mise en scène du *Printemps* (ou *La grappe de Chanaan*), tel que l'a peint Nicolas Poussin.

Et vous, comme pour accentuer cette multiplicité de références, vous y ajoutez un objet qui n'a de sens que dans les perspectives de notre art tout moderne. C'est une forme géométrique faite de triangles articulés où je crois voir un symbole du souci des peintres qui me sont les plus proches et qui marquent, je crois, toute la pensée artistique de notre siècle: jouer d'un assemblage «abstrait» de formes afin de réfléchir à ce fait que tout tableau est un ensemble de couleurs *en un certain ordre assemblées,* comme le disait joliment et justement Maurice Denis, vers les années 1900.

Vous le voyez, mon cher JC, la peinture nous entraîne à des rêveries qui sont diverses. Parfois, je suis conscient qu'elles m'attirent par leur traits formels et me voici singulièrement sensible à des rapports de couleurs, à des modulations de valeurs. Parfois, comme aujourd'hui devant vos images, une autre rêverie me porte plutôt vers les objets, vers les réalités de toutes sortes auxquelles les

l'œil de la vache creuse qui abrite Pasiphaé, il donne vie au Minotaure, avec le Labyrinthe et le fil d'Ariane, à travers Thésée, il la lui reprend. Il invente le fil sinueux mais aussi le fil à plomb. Avec le fil du coquillage en Sicile, il est impliqué dans la mort de Minos ébouillanté sous sa douche. Il est aussi indirectement impliqué dans la mort de son fils Icare. Des variantes du mythe et certaines œuvres de l'iconographie donnent à penser qu'il y aurait eu infanticide comme avec Talos.

Avec Dédale, les élémentaires se conjuguent toujours pour faire apparaître un «événement» défini par ses contraires.

Icare peut se définir comme le double inversé de son père. Il n'a ni sa prudence, ni son équilibre. Comme Dionysos il encourage à sortir de soi, à prendre des risques, à mettre sa vie en danger: son espace est sans repères trop évidents. C'est ce que j'ai tenté de représenter avec *La leçon d'Icare, La chute d'Icare, Icare, D'Icare.* Icare me touche parce qu'il n'a jamais été *un fils plus fort que son père.*

ill. p. 125

ill. ci-contre

*Extrait de la lettre du 30 octobre 1995 de M L B à J C P

Je me suis longuement arrêté à ce *Repos d'Ariane* que vous avez peint en 1993. Puis je me suis arrêté à votre *Dionysos* de 1992. Ces deux images renvoient directement aux mythes qui vous occupent. Mais surtout elles me *charment,* comme vous espérez que vos images soient capables de charmer ceux qui les voient.

Dans son «repos», Ariane est comme dans l'attente de Dionysos sur l'îlot où Thésée l'a abandonnée. Peu importe que vous ayez peut-être pensé à un tout autre épisode de la vie d'Ariane. Moi, j'ai pensé à celui-là. A cause du contexte de votre œuvre récente, à cause d'une parenté que je crois percevoir entre cette image et celle que vous intitulez *Dionysos,* je me reconnais le droit de décider qu'Ariane, ici, est dans l'attente du dieu qui, demain, va l'épouser.

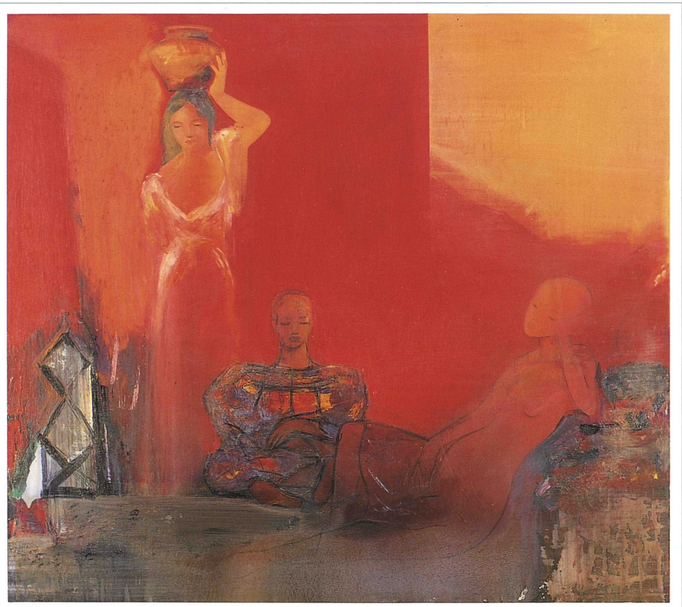
L'attente est, à mes yeux, une affaire de couleurs. Vos couleurs entraînent mes regards et ils les laissent en attente. Mes yeux ne savent pas ce qu'ils attendent, comme Ariane ne sait pas qu'elle attend la venue d'un dieu. Voici pourquoi j'éprouve ce sentiment à la vue de vos couleurs: elles vont de teintes assombries (les peintres parlent de «valeurs claires ou sombres») jusqu'à des teintes d'une clarté aveuglante. L'attente d'un dieu, chacun de nous sait bien que ça se passe toujours comme ça.

D'ailleurs le mouvement de cette attente est ascendant: il nous guide vers un de ces empyrées qui, dans toutes les cultures, sont la demeure des dieux. Je regarde votre image et mon œil est conduit (je dirais: impérativement; suivant l'«ordre» des couleurs) mon œil est donc conduit des teintes sombres vers les teintes claires. Il va d'un mélange de couleurs terre et violettes, en bas à gauche, vers le jaune-orangé qui occupe le quart supérieur du tableau, en haut à droite. L'avez-vous voulu sciemment? L'avez-vous prémédité? Peu importe. Ou, plutôt, je crois que «ça» vous est venu comme une évidence. L'attente du dieu est un mouvement qui va de bas en haut. Et son mouvement ascendant va de gauche à droite: parce que nous autres, occidentaux, lisons nos écritures selon cet axe-là. Un choix culturel, pour nous immémorial, demeure actif et actuel dans nos pensées, dans notre perception du monde extérieur. Et ce même mouvement nous porte donc vers le haut selon un axe diagonal. Il ne peut en être autrement. Si le mouvement allait de bas en haut verticalement, il n'y aurait ni gauche ni droite qui soient parties prenantes dans la démarche.

(...) Mais je reviens à votre tableau. Du gris au jaune-orangé, on est passé par le rouge. Le sol est grisâtre. Mais les trois personnages féminins sont pris dans la zone rouge intense: celle

images font ostensiblement référence. Cela m'a permis de me trouver un autre point commun avec vous: l'amour que nous portons à la Grèce antique, à ses «histoires», à sa mythologie où nous aimons à retrouver les figures originaires de notre culture.

Recevez toute mon amitié,
Marc
Paris, 20 novembre 1997



Le repos d'Ariane, 1993
acrylique sur bois, 101 × 113 cm

où les êtres humains vivent intensément ce double désir contraire d'être à la fois de la terre et du ciel. Rouge du bonheur, rouge de la vie dans son incandescence. Le jaune, là-haut, quoique teinté d'orangé, est une couleur que les peintres disent «froide». Le dieu, s'il est là-haut, on désire l'atteindre mais on craint le froid ou l'inhumanité qu'on trouvera en ce lieu. Pour l'art sensuel du peintre, le lieu de l'humain est le lieu du chaud.

Les yeux sont pris. Une force sans nom (sans autre nom que «gris», «jaune», «rouge», qui sont des noms de pure convention), une force donc agit sur nos regards sans que notre pensée éprouve le besoin que déjà on lui raconte une «histoire». Ou mieux: votre tableau démontre que ce passage d'une couleur aux autres est ce qui induit notre esprit à faire, de cet espace coloré, le lieu d'une «histoire».

Voilà du moins ce que je crois. Voici ma profonde croyance dans mon commerce avec les œuvres d'art. La pensée s'enracine dans la sensation (vous reprenez à votre compte cette pensée en commentant, dans votre dernière lettre, ce que je vous disais de ma visite à Paul Cézanne). D'abord la sensation, d'abord le corps percevant des matières, des couleurs et des formes. Et ces matières, couleurs et formes, au premier regard, n'ont encore aucun nom. Nous nommons le Monde (nous commençons, à son sujet, à nous raconter des histoires) parce que notre corps sensuel est sensible à la sensation: «ça» fait parler alors que (parce que) «ça» n'a pas encore de nom.

L'autre phase du travail du peintre commence. Autour de ce noyau de la sensation, autour de ce soleil illuminant, il fait graviter les étoiles et les planètes de ses rêveries, de ses fantasmes, de sa mémoire. Ariane nue et ses deux compagnes peuvent prendre corps désormais dans cette chaleur humaine dont le rouge est ici la couleur symbolique. Et de gauche à droite du tableau, toujours selon le même axe de «lecture», je vois d'abord cette femme debout qui tient sur sa tête une jarre. Puis je vois la femme assise sur le sol. Et je vois enfin Ariane dont le corps épouse un mouvement diagonal, tout en correspondance avec celui qui conduit les teintes du gris au jaune.

Vous voyez, cher Jean-Claude Prêtre, devant les images peintes, il m'arrive souvent d'oublier ce que raconte l'histoire, ce qu'elle représente. Comme vous, je ne distingue pas, du moins dans les images dont la richesse est assez grande, ce qui relève du «figuratif» et ce qui relève de l'«abstrait», des personnages identifiables et des couleurs «pures». On pense aussi avec ses yeux, avec les sensations brutes qu'ils reçoivent. Voilà la leçon que je tire de cette sorte d'expérience. Les couleurs du tableau en appellent aux «histoires» que je connais pour avoir fréquenté les livres et, aussi bien, aux histoires que j'imagine de toutes pièces en me rapportant à mon expérience quotidienne. On pense avec son corps. Ceci est bien l'essentiel de ce que nous apprend la pensée artistique, du moins dans les œuvres qui sur nous exercent effectivement un «charme»: une attraction que nous savons mal raisonner.

Naxos, 1996
acrylique sur toile, 200 × 300 cm

Cher Marc,

Au futur.
Futur du passé.

«Les yeux un peu écarquillés, un voyageur des temps futurs, venant de trois siècles plus tard, deux siècles après la destruction de cette partie du parc, messager de sa disparition, en salopette et chemise de couleurs vives, marchant sur des plumes, un butor sur l'épaule, apparaît parmi les rameaux d'un tremble...».

Ce voyageur, vous l'avez reconnu, c'est le merveilleux poète «labyrinthé» *Du verger d'Ariane,* un petit texte qu'il avait composé après une visite à mon atelier où il avait vu le tableau *Naxos* dans sa phase de métamorphose la plus marécageuse, au moment où les fermentations des premiers préparatifs emmêlés de la peinture rendaient encore incertaine l'image définitive, un état que son texte retranscrit si fidèlement que je revois aujourd'hui encore l'image telle qu'elle était en suspension entre plusieurs mondes possibles au moment de sa visite:

ill. ci-contre

«Toute une région du Labyrinthe s'étend sous la mer. Lorsque les rayons du soleil ont fait fondre la cire qui maintenait les ailes de notre camarade Icare, c'est par ici qu'il a plongé pour retrouver ses piscines d'enfance afin d'améliorer ses techniques de fugue. Avec les autres filles de Minos, j'y cultive des arbres-algues en espaliers au long des murs exposés aux rayons turquoise qui traversent les flots. Ils produisent non pas des fleurs mais des coquilles à l'intérieur desquelles mûrissent des perles délicieuses qui ont l'apparence de tous nos fruits de la surface. Quant aux saveurs, qui pourrait les décrire? Il faudrait les chanter. Le sel s'y transmue en satin du soir. Certaines allées mènent aux abords de volcans engloutis, et ce sont alors des ceps de lave aux sarments de flammes qui palpitent autour de grappes de gemmes sombres et lumineuses d'où s'écoule, dans les jarres des celliers et caves gardés par les léopards marins, un jus qui gronde en fermentant. Ce sont leurs vrilles nouées, enroulées qui me servent de fil pour mon tissage, ma broderie, ma couture, ma dentelle, mon arpentage, mon architecture, pour pêcher, conduire et sauver les beaux étrangers qui viennent sur leurs navires avec des épées d'un métal que nous ne connaissions pas encore.»

Il s'agit, bien entendu, de ce voyageur intemporel qu'est Michel Butor, grand amateur de *Jardins d'amour* esquissant son autoportrait dans le *Labyrinthe de Versailles* en *dialogue avec Charles Perrault* qu'il cite dès les premières lignes de ce dialogue *sur les fontaines de la fable**:

ill. p. 102

*Voir Michel Butor, *Répertoire V,* Les Editions de Minuit, collection «Critique», 1982, pp. 103-147

«Entre tous les bocages du petit Parc de Versailles, celui qu'on nomme le Labyrinthe est surtout recommandable par la nouveauté du dessin, et par le nombre et la diversité de ses fontaines. Il est nommé Labyrinthe, parce qu'il s'y trouve une infinité de petites allées tellement mêlées les unes dans les autres qu'il est presque impossible de ne s'y pas égarer; mais aussi, afin que ceux qui s'y perdent, puissent se perdre agréablement, il n'y a point de détour qui ne présente plusieurs Fontaines en même temps à la vue, en sorte qu'à chaque pas on est surpris par quelque nouvel objet.»

texte qu'il compare aussitôt avec celui de J. Le Laboureur de 1675:

«Entre les beautés presque infinies qui composent la superbe et agréable maison de Versailles, le Labyrinthe en est une, qui peut-être n'éblouit pas d'abord extrêmement, mais qui, étant bien considérée, a sans doute plus de charmes et plus d'agrément que pas une autre. C'est un carré de jeunes bois fort épais et touffu, coupé d'un grand nombre d'allées qui se confondent les unes dans les autres avec tant d'artifice, que rien n'est si facile ni

si plaisant que de s'y égarer. A chaque extrémité d'allée, et partout où elles se croisent, il y a des fontaines, de sorte qu'en quelque endroit qu'on se trouve on en voit toujours trois ou quatre et souvent six ou sept à la fois.»

textes qu'à mon tour je compare avec *Le sommeil d'Ariane** écrit pour le présent catalogue par le poète qui vit *dans la région des écarts* à l'évidence toujours en sentinelle à *l'entrée du grand détour* et dans les escaliers qui montent et dans ceux qui descendent, dans les trappes et vestibules, dans les galeries évidemment de peinture où *les vertus du Monstre* sont appréciées à leur juste valeur.

pp. 113-128

Le *Labyrinthe de Versailles* et le labyrinthe du *sommeil d'Ariane* communiquent. Le fil de l'écriture les entremêle, dessine les ponts jetés de l'un vers l'autre, les passages chromatiques.

Dans *Le sommeil d'Ariane,* il s'agit bien de musique, de l'attention donnée à l'assemblage des mots pour former des intervalles, des fréquences, un rythme musical. Récit et texte sont disloqués. La musique semble donc être à l'origine de ce démembrement du mythe – d'ailleurs Michel Butor a choisi mon *Quatuor pour Ariane* comme contrepoint d'une iconographie emblématique du récit crétois – à moins que ce ne soit le rêve paradoxal d'Ariane qui, du fond de son *sommeil,* fasse apparaître en un certain ordre réassemblés les personnages, les péripéties, les espaces du mythe dont elle fut le centre, et les peintures de toutes époques qui la représentent. Le *sommeil* les combine, les échange, les éveille à de nouveaux frémissements, les atomise jusqu'à n'être plus que succession de mots syncopés.

ill. pp. 114, 116, 125, 127

Il y a, dans le «tempo» de ce texte, un rythme qui m'évoque irrésistiblement le jazz le plus contemporain. J'aime le jazz et je ne peins jamais sans l'écouter. Et j'aime le jazz comme j'aime la peinture. Je ne fais aucune différence entre le passé et le présent. Si un jour, cher Marc, je vous ai dit que je vous dirais tout, l'une de ces vérités, dont je suis certain sans le moindre doute, est la suivante: l'art est toujours contemporain, il n'a rien à voir avec le temps!

J'ai pour ma part, bien entendu, beaucoup rêvé et beaucoup pensé à la signification de cette attitude d'Ariane que l'iconographie classique a représentée sans lui apporter de modifications notoires au cours des siècles: une femme abandonnée à son sommeil, le visage reposant sur son bras qu'elle tient sous sa tête, et qui semble rêver et ce rêve serait un songe inscrit dans son corps nu...

ill. ci-dessous

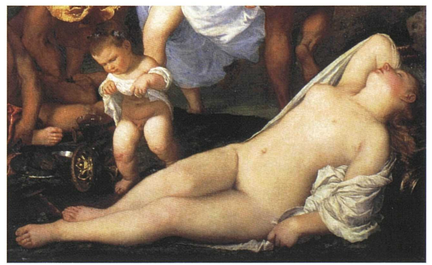
L'Ariane représentée par Titien dans *La Bacchanale* est séparée du reste de la scène où la joyeuse bande qui l'entoure prélude à la venue imminente de Dionysos. On dirait même que la scène est la figuration de ses rêveries. C'est bien l'Ariane du mythe que Titien représente ici, endormie dans l'intervalle entre un homme qui vient de l'abandonner et un autre qui n'a pas encore fait son apparition. C'est toutefois une Ariane figurée que nous contemplons: c'est donc à notre imagination de spectateur qu'elle emprunte sa dimension mythique. Et le mythe est dans la coexistence des contraires, dans l'entre-deux, dans cette expectative contrariée du corps onirique qui semble refouler des émotions contraires.

En insinuant cette contrariété de manière presque imperceptible dans la représentation des attitudes de quelques-uns de ses plus beaux nus féminins, Titien a largement contribué à fixer notre imaginaire occidental.

Pour ce qui est d'Ariane, sa beauté semble d'abord nous dérober la contradiction de ses sentiments. Titien nous laisse entrevoir la faille où elle est mise à l'épreuve. Abandonnée, elle se referme sur soi et dans le moment même où elle esquisse un mouvement de repli pour se protéger, déjà elle s'abandonne à celui qui n'est pas encore là, à Dionysos, dont le spectateur est le substitut par qui elle se laisse donc découvrir avant même que le dieu ne fasse irruption dans l'espace mythique.

L'interprétation qu'en fait Erwin Panofsky dans son *Titien* me semble très limitative. Il ne voit, en effet, dans ce nu qu'une *ménade endormie* voisine d'un *méchant gamin... qui ne peut rien faire d'autre qu'uriner, et son sommeil, dû à l'hyperparticipation plutôt qu'à la non-participation,* ne serait que celui de *l'épuisement bienheureux!*

Titien, *La Bacchanale,* 1518-1519, détail



Je ne partage donc pas l'interprétation d'Erwin Panofsky pour lequel j'ai d'ailleurs la plus grande admiration! Pour moi, l'art de Titien est de combiner chasteté et abandon amoureux, spirituel et sensuel, encourageant dans notre rêverie simultanément au respect et au désir, comme le fit Tintoret si sublimement avec sa *Suzanne* viennoise qui représente une «sainte» nue au bord d'un bassin, avec les attributs de Vénus, perles, miroir et habillement de séductrice. L'Ariane du Titien, dans son attitude d'attente autant que d'accomplissement, n'est pas aussi délibérément provocatrice, elle est plus hiératique qu'orgiastique, elle n'avoue pas comme le nu très tardif de *La Nymphe et le berger* son *inextinguible libido* (Cristoforo Laudino). De Vénus, Shakespeare dit qu'elle est souvent *éperdue et dolente.* Aucune des Vénus de Titien, celles notamment avec un *Joueur d'orgue* ou *de luth,* ne répondent à cette observation. Par contre, l'Ariane des *Andriens,* la soi-disant *ménade* de Panofsky, répond, elle, à cette définition au moins pour ce qui est de sa douleur et de l'émotion qui la troublent si profondément. Ce qu'elle a en plus remonte à la naissance du langage... Il me semble que l'on peut dire ici que l'ambiguïté de son attitude fixe désormais l'indicible écart que l'art sait parfois manifester lorsqu'il s'avise d'identifier le territoire de ses rituels à ce qui réveille en nous le guetteur obscur des temps passés... Elle est là, à première vue endormie, comme une morte allongée dans un temps suspendu, presque immatérielle malgré des formes sensibles. Et, bien que ses yeux soient clos, nous sentons que son regard traverse ses paupières, qu'elle nous voit... plus précisement que son corps nous «voit» sans nous exclure... Elle fait de nous, pauvre spectateur, ce dieu qui effectivement fera son apparition un peu plus tard...

On a dit de Titien qu'il était le peintre du *regard traversant l'espace.* C'est Ovide, dans l'*Ars Amatoria* (I, 525-564), qui le premier a décrit la rencontre d'Ariane et de Dionysos: *«Ayant ainsi parlé, le dieu sauta de son char, pour qu'elle ne fût pas effrayée par les tigres...»* Si Titien emprunte à Ovide sa description de la rencontre dans son *Dionysos et Ariane* de la National Gallery de Londres, c'est à lui que l'on doit l'insistant échange des regards, chacun regardant l'autre comme Diane Actéon dans sa *Mort d'Actéon.* Ariane est ici l'égale du dieu, surprise mais debout face à lui, lui rendant en miroir l'onde insoutenable de son regard...

ill. p. 118

Nos images et nos écrits sont pour l'essentiel la conséquence d'une disposition de notre esprit d'obéir à des «voix», de se laisser dominer par elles. Le peintre se soumet à ses «voix» pour mieux les affronter, les défier. Contrairement à l'écrivain, il ne les entend pas mais les «voit» dans la configuration de son travail. De ce point de vue, mes trois séries sont une seule par leur essence. Chacune à sa façon interroge une origine commune qui n'est pas plus dans les récits bibliques que dans les mythes grecs mais dans le travail de l'art où se figent souvent par hasard l'espace et le temps, la lumière et le silence. Je reconnais toutefois à ces grands récits le pouvoir de me guider, de m'indiquer en quelque sorte les degrés successifs d'une sorte d'initiation.

Nous, les peintres, nous n'en finissons pas de combiner ces «voix» innées avec les multiples influences qui nous traversent sans cesse. Nous allons ainsi de crise en crise alors même que ces influences nous sont complémentaires...

Ce qui est arrivé à Francis Picabia – son éclectisme inquiet que l'on peut interpréter comme de l'incohérence – n'est en somme qu'une forme de témoignage sincère de la crise inaugurée par la pensée artistique de son époque, crise qui perdure de nos jours. Comme lui, aujourd'hui, un artiste peut encore s'interroger sur le bien-fondé de ses choix, et comme lui, répéter indéfiniment le geste de la rupture. La psychanalyse nous a appris que la répétition est le symptôme du refoulement. De Picabia à nos jours, l'aliénation est dans ce désir de faire du nouveau à tout prix, dans ce geste donc de répéter la rupture. Et parce que les artistes sont désormais privés de toute «transcendance» – selon ceux qui prétendent penser notre époque – tout désormais se retrouve au même niveau d'intérêt, tout est possible et semblable à tout moment! Il semble qu'on ne puisse plus faire de différence entre

une œuvre élaborée dans le lent et respectueux silence des rites du travail de l'art et une œuvre dont la matière première est prélevée au supermarché ou à la décharge publique. Tout se vaut désormais. De fil en aiguille, de la pelle à neige au paquet de lessive, du feutre au fagot, de la photocopie de photographie d'actualité au « spectacle » du fonctionnement de l'entreprise commerciale, de l'œuvre *performative* à l'emprunt du réel sans autre forme de procès : description du monde et invention du monde, photographie et peinture, documentaire et inconscient, politique et esthétique... baignent dans un fonds démocratique de soupe culturelle en train de refroidir. Je ne mets pas au même niveau ontologique le concept (par exemple la « décision » de Marcel Duchamp) et le travail né de main d'homme (par exemple celui de Pablo Picasso). Je me sers de cette opposition-cliché pour rappeler qu'à la source il existe une différence radicale de nature entre ces artistes. Plus qu'à la lucidité, je suis sensible à l'*inspiration,* à cette filiation « romantique » qui relie Dionysos avec le surréalisme – Arthur Rimbaud et Arthur Cravan – c'est-à-dire des hommes qui s'intéressent de près à ces forces en l'homme qui le dépassent... *L'art s'éprouve et ne se prouve pas.*

Dans notre situation, sommes-nous encore en mesure de faire *l'effort de dresser l'art contre le non-sens de tout* comme le dit Yves Bonnefoy à propos de Giacometti.* Et si, au lieu de naître de ce réservoir du « refoulé », l'art puisait dans l'inconscient sa dimension progressiste... son inconnu pourrait être notre avenir.

Je me souviens du plaisir que j'ai eu à lire Raymond Roussel, notamment *Comment j'ai écrit certains de mes livres** où il s'explique sur ses techniques d'écriture. L'une d'entre elles m'avait frappé qui consiste simplement à disloquer une phrase quelconque pour en tirer une image imprévue comme de *Tu n'en auras pas : Dune en or a pas*. Cette prospection des procédés poétiques, toujours systématique et déconcertante chez lui, n'allait pas sans peine à en croire cette confidence page 29 : *« Cette prospection n'allait pas sans me causer des tourments et il m'est arrivé de me rouler par terre dans des crises de rage, en sentant que je ne pouvais parvenir à me donner les sensations d'art auxquelles j'aspirais. »* Les techniques de Roussel se trouvent à mi-chemin entre celle du poète et celle du peintre : elle relie le musical au visuel. Le palyndrome en est un bon exemple.

Dans votre plus récent ouvrage, *La vie des animaux illustres**, vous vous attachez à faire la différence entre le monstre rassurant qui *ne fait que combiner du déjà-vu* et le monstre si effrayant de nouveauté qu'il peut vous tuer... *Parfois,* dites-vous, *le nom de ces chimères est lui-même un chiasme, un croisement monstrueux : il joint deux termes qui sont étrangers l'un à l'autre. Ainsi, le nom du satyre chèvre-pied ; ainsi le nom du Minotaure.* Vous poursuivez en montrant comment le monstre transforme la voix et travaille la langue : *Elle* (la voix) *renvoie chacun de nous à ce qui, dans sa pensée et dans sa langue, est pour lui un secret si scellé que cherchant à le dire, il bafouille* (...) *Elle conduit la pensée jusqu'au rien qui la borde ! Ce rien qui creuse en elle les failles de la déraison* (...) *Au centre des langues se trouve un vide que rien ne comble...*

Votre livre m'a permis de mieux comprendre la dernière phrase de votre dernière lettre où vous me dites avoir trouvé un autre point commun avec moi : *l'amour que nous portons à la Grèce antique, à ses « histoires », à sa mythologie où nous aimons à retrouver les figures originaires de notre culture.* C'est qu'en effet, dans le cas présent, vos méditations reposent sur des textes d'auteurs grecs et latins, les mêmes pour nombre d'entre eux qui m'ont « inspiré » les variations de mon thème *Ariane*.

Dans ce va-et-vient entre mythologie et art, vous aussi, vous avez construit un Labyrinthe où *des seuils, des étranglements, des vestibules étroits y ralentissent les flux...* Votre Labyrinthe me montre le monde tel qu'il fut dit à l'origine lorsqu'était encore naturellement transcendée – du moins est-ce ainsi que je l'imagine – l'opposition factice de l'instinct et de la raison.

Lorsque je m'apprête à lire un nouveau livre ou à contempler une nouvelle image, je suis toujours dans le même état d'esprit. J'ai le pressentiment qu'ils sont chargés d'un pouvoir extraordinaire : celui d'être en mesure de changer ma vie, de m'apporter cette « connaissance » qui me fait tant défaut

*Yves Bonnefoy, *Giacometti,* Flammarion, 1991

*Raymond Roussel, *Comment j'ai écrit certains de mes livres,* Jean-Jacques Pauvert Editeur, 1963

*Editions Fata Morgana, 1997

et qui pourtant me semble être si proche, si proche que je la ressens dans mon corps lorsque je peins, alors même qu'elle n'est jamais parvenue jusqu'à ma pensée, pas plus, me semble-t-il, que jusqu'à la pensée de ceux que je lis et que je contemple. Alors je n'oublierai jamais que la fascination qu'exerce un livre ou une image suffit à suspendre ce *vide* dont vous parlez...

En tant qu'écrivain, vous savez que cette *absence* nous est un peu moins présente lorsque nous la « travaillons ». L'écriture et la peinture mises en formes telles que nous les découvrons dans leur état final ne ressemblent que rarement à ce qu'elles furent en chantier. Je pense pour ma part que le chantier de l'art est cet état où l'*absence* est agie et s'évanouit dans l'acte même du travail de l'art. Si l'homme – on nous le rappelle à chaque instant – est fini et incertain, jamais son travail ne lui semble avoir de limites aussi définies. L'avenir est toujours devant lui. Du moins est-ce ainsi que ça se passe pour moi, même lorsque tout semble compromis. Par exemple, lorsqu'après avoir déclenché souvent par des gestes irrationnels quelques désastreux voire absurdes hasards de taches et de formes entremêlées je devine qu'il n'y a là peut-être rien de ce qui m'est nécessaire, je ne me dis jamais à cet instant que tout est déjà perdu, qu'il n'y aura pas au bout de l'aventure de miracle pour « tout » changer, que cette absence-là, somme toute, fait écho à une autre bien plus incurable... Au contraire, mon désir de peindre reste intact et même en est multiplié.

Dans l'une de mes lettres, je vous ai parlé de Francis Bacon en me moquant de lui parce que sa clairvoyance était quelque peu ternie par ses cancans de garçon-coiffeur à propos de Pollock et de Willem de Kooning ! Je me sens proche toutefois de ces fragments de sa peinture où il semble accepter en l'état le hasard. Ce qu'il concentre dans des limites précises – souvent dans ses figures – je le disperse au départ sur toute la surface de mon support. Je fais partie de ces peintres qui travaillent sans aucun préalable, sans schéma mental planifié. D'abord le chaos est partout et immédiat, et c'est toujours à l'improviste que les solutions surviennent. Toute nouvelle image a son propre « principe » qu'il s'agit de découvrir, et surprendre ce « principe » au milieu des signes involontaires où règne la désunion est la première règle. Lorsqu'on attend tout de la peinture et que l'on ne s'en sert pas comme d'un instrument de communication pour délivrer aux autres un message dont on serait l'heureux dépositaire, on l'interroge humblement comme on allait jadis consulter l'oracle à Delphes. Je la consulte pour apprendre d'elle quelque chose d'absolument nouveau. Je prends ce risque à chaque fois de faire comme si je n'avais encore rien appris d'elle, comme si l'oracle qu'elle avait rendu ne me servait plus à rien. Je la presse à chaque fois de me donner une nouvelle réponse. Faire de la peinture, c'est cela : cet insistant harcèlement, cette étreinte avec la matière plutôt que le souci esthétique ou le désir de communiquer. Pour moi, « prendre la route pour Delphes » ne se résoud pas à une promenade d'agrément. « Delphes » est au cœur du Labyrinthe. Le désir de se purifier va de pair avec celui de maintenir le cap, de retrouver son chemin et de renouveler les gestes du travail : réunir et séparer, réduire, concentrer, modérer, ralentir et agrandir, étendre, effacer, faire disparaître, faire oublier et ajouter, joindre, accroître, laisser en l'état et convertir, transformer, imiter, réconcilier et rompre, illuminer et obscurcir, blanchir, noircir, bleuir, jaunir, rougir, verdir, réchauffer et refroidir, clarifier et brouiller, exalter tous les paradoxes du langage et les dissonances de l'être. La main s'efface ou s'emporte, indifférente à l'idée d'établir une échelle de valeur entre le geste artisanal et le geste porté par l'émotion. Elle s'affronte à une matière excessive aussi informe qu'explicite, se met au service de lentes ou d'immédiates métamorphoses, sans différence vraiment décelable visuellement sinon pour le peintre qui se souvient avoir passé deux mois sur tel fragment ou deux heures sur tel autre, sans que cela paraisse, les surfaces les plus ascétiques nouées de vide et de silence étant bien souvent les plus difficiles à réussir, et les surfaces où prolifère une matière irruptive, dionysiaque et accidentée par de nombreux volumes irréguliers, les plus aisées à saisir parce qu'effectuées sous « dictée »... sorte de maïeutique naturelle où le peintre s'accouche lui-même d'images qui lui préexistent, et,

contrairement aux principes surréalistes, qu'il transforme avec la plus grande liberté par un *travail de perfectionnement volontaire** en appliquant une seule règle absolue : ne peindre que de jour. Je ne peux peindre « vraiment » qu'à la lumière naturelle : les effets d'opalescence froide ou chaude dus aux glacis clairs sur des dessous plus foncés, les progressions chromatiques construites autour du contraste de la matité opaque des nuances argentées et de la brillance des ors nécessitent cette lumière idéale du jour.

J'ai confié à Philippe Borgeaud* la difficile tâche de parler du labyrinthe autrement qu'à la façon des poètes, des écrivains et des peintres : de le raconter avec un regard scientifique d'historien. Je souhaitais qu'il me le fasse découvrir à distance, qu'il le théorise comme le revers de celui de Michel Butor, lequel nous y plonge de telle façon que si l'on s'en sort, c'est pour entrer dans un labyrinthe encore plus grand qui le contient, et ainsi de suite. Sa conclusion est surprenante parce qu'elle n'est pas bien différente de la vision qu'en ont les artistes. Son étude montre comment s'instaure la royauté humaine d'ordre culturel. Il insiste sur l'artificialité du lieu du rituel : *scène d'une vérité déguisée où l'on répète,* où ce qui subsiste est *l'image d'une image,* laissant sous-entendre que le *Labyrinthe est moins le lieu d'une initiation que l'espace imaginaire de l'initiation.*

En regard de cette conclusion, qui m'évoque irrésistiblement le travail même de l'art, ses jeux de forces et de désirs, ses allées et venues irrationnelles souvent illusoires, ses avancées rationnelles qui reviennent en arrière, sa persévérance, ses impulsions variant au gré des accidents et des décisions, son attachement aux choses de la vie aussitôt contrarié par le désir « bouddhiste » de s'en détacher, la gamme composite de ses espaces imaginaires, enfin son indéfectible amour des œuvres du passé auquel l'idéal de travailler sans fil d'Ariane s'oppose, je disais donc, qu'en regard de cette conclusion, il y a la représentation de *Vénus et l'Amour* d'Alessandro Allori avec dans les lointains à gauche de l'image un labyrinthe de l'amour – auquel répond en écho celui de Versailles sur la page précédente – et une bille dorée au premier plan dont vous devinez qu'elle ne m'a pas laissé indifférent...

Cette bille ou plutôt la circonférence qu'en délimite le volume est une aire familière de la culture minoenne. L'iconographie illustrant l'étude de Philippe Borgeaud la fait traverser les siècles jusqu'à nos cathédrales. Le cercle est accompagné dès l'origine par le carré. Cercle et carré ne sont pas que dans le cycle crétois mais à toutes époques et en tous lieux de la culture universelle. Notre XXe siècle et notre actuelle modernité en ont fait une sorte d'obsession esthétique, et vous le savez*, cher Marc, j'ai moi-même usé voire abusé de ces deux figures et de leur relation sans être véritablement conscient de leur signification, sans avoir encore réussi à comprendre leur raison d'être si difficile à caractériser objectivement. Déceler sur quoi repose le principe de leur toujours possible réactualisation permettrait certainement de mieux saisir ce que l'art veut de nous ! Bien qu'en principe, le faisceau des connaissances accumulées autour de ce duo énigmatique en ait éclairé quelques significations communes, on ne peut nier que ce faisant elles ont également contribué à creuser l'écart entre ces significations admises et celles encore sans référence dont je m'imagine, peut-être à tort, qu'elles seraient bien plus précieuses.

Le cercle est présent partout et à toute échelle : bague et tropique, collier et méridien céleste, œil et constellation, aréole et auréole... L'univers avec ses galaxies d'étoiles, de soleils, de planètes, notre terre et ses fruits se retrouvent dans nos objets utilitaires les plus humbles : roue, horloge, casserole, verre, téléscope... le principe de la rotation s'est imprimé dans l'objet technique, scientifique, culturel... le cercle serait au féminin, aux valeurs naturelles de la mère, ce que le carré serait au masculin, aux valeurs « tactiques » du père. Peut-être, ne s'agit-il là que de préjugés ! Cercle et carré réfléchissent assurément ce que nous sommes et le lieu dans lequel nous sommes, le duel des forces en présence, la prolifération généreuse de la vie et la mort, les germes et l'architecture, le hasard et la géométrie : ils sont la matière première des expériences qui se font dans le « laboratoire » où se crée l'art.

*André Breton, *L'amour fou,* Gallimard

*pp. 85-103

ill. p. 103

ill. p. 102

*Extrait de la lettre du 12 octobre 1995 de M L B à J C P

Dans les *Fruits composés,* une surface mouvante et « informe » ; à droite du tableau, une nature-morte composée de fruits ; à gauche, un damier dont les teintes sont proches des nuances de violet qui apparaissent dans le tableau.

Ce damier, je le connais bien. Je l'ai vu, en blanc et noir, dans *Crossos 2* (1993). Il occupe tout le fond de *Crossos 1* (1993). Il est redoublé dans la *Chute d'Icare* (1992). Il forme à nouveau la structure globale du *Petit théâtre d'Ariane pour Titien* (1994). Il est la figure centrale de la *Métis 5* (1994). Je le connais pour l'avoir vu, aussi, bien ailleurs que dans votre peinture. Jamais, sans doute, il ne fut plus riche et plus glorieux, plus suggestif que dans l'œuvre de Paul Klee, votre compatriote. Et comment ne penserait-on pas, à le voir, à ces pavements de carreaux de marbre qui forment le sol des chambres dans tant d'œuvres de la première Renaissance ? Les peintres, alors, mettaient ce carrelage ou ce damier en perspective. Maintenant que nous sommes entrés dans l'ère de l'« art moderne » et de la pensée moderne, les peintres nous ont appris qu'il n'est pas tellement important de donner, dans leurs « représentations », l'illusion d'une profondeur perspective de l'espace. Les relations des choses entre elles dans l'espace sont certainement, pour une part, des relations géométriquement mesurables. Mais elles ne se réduisent pas à cela. Ni même cette prise de mesure n'est la chose principale. La tension dont je vous parlais entre sensation et Fantasme (mieux vaudrait dire « Figure ») est une réalité qui ne se mesure pas spatialement. Mais le peintre la fait éprouver par les moyens de la peinture. Ainsi êtes-vous de ceux qui aimez faire surgir des morceaux de notre mémoire picturale dans un champ de sensations que, par commodité, je nomme « informelles ».

La nature-morte et le damier sont ce qu'il convient de nommer, je crois, des « objets figuratifs ». Vos pommes ne renvoient pas tant à celles que je mange. Elles renvoient à celles des natures-mortes hollandaises ou à celles des compotiers de Paul Cézanne. Vos damiers ne sont pas ceux sur lesquels je me mets à l'épreuve des « échecs », mais ils me renvoient à Paul Klee, en effet, et au-delà jusqu'à l'Angelico ou Paolo Uccello.

En art, leur dialogue et leur fusion, fondées sur des interactions formelles antagonistes, permettent à chacun de jouer le rôle de faire-valoir de l'autre, un peu comme la lumière et l'ombre, le chaud et le froid dans la couleur, le sont à eux-mêmes par leur complémentarité. Il ne faudrait donc plus parler de hasard et de géométrie, mais de hasard de la géométrie et de géométrie du hasard.

Je n'ai pas été aussi loin que je l'aurais souhaité dans ma réflexion théorique sur ces deux figures originaires, je pense toutefois l'avoir fait de manière moins superficielle – sur le mode poétique plutôt qu'informatif – avec mon travail de peintre puisqu'il a l'avantage de rendre visible des intuitions qui ne peuvent exister que par lui.

Dans votre première lettre, vous évoquiez le *paysage portuaire* que j'ai représenté dans le tableau *A propos d'Hippolyte* où *l'objet-labyrinthe est, avec le navire, le cheval et la cité, un des protagonistes d'une scène mystérieuse.*

ill. p. 28

Vous savez combien je suis sensible, lorsqu'une image du passé me saisit, au fait de pouvoir l'interroger avec ma peinture, d'en faire une ou plusieurs variations, leur nombre étant en principe lié à la plus ou moins grande difficulté d'en approfondir le mystère. C'est ce qui m'est arrivé avec *Thésée et le Minotaure* du Maître des Cassoni Campana du Musée du Petit Palais d'Avignon. Le tableau avait été faussement attribué à Piero di Cosimo – ce qui m'avait d'autant intrigué – et il y a dans l'image tous les ingrédients narratifs pour inciter à la rêverie... sans les qualités toutefois que nous apprécions dans la grande peinture. Donc, une image illustrative plutôt qu'une peinture, mais pourvue d'une forte charge poétique qui la traverse de part en part. Une sorte de labyrinthe de labyrinthe où tout élément semble être la métaphore des autres éléments qui lui sont proches par le sens bien que distincts par la forme, ici, l'eau, la nature, la femme, le dédale... et en contrepoint, l'architecture de la cité et du navire, les hommes en armes et le vent. Ma première intuition fut de vider l'image de toute forme de vie humaine et de la remplacer par celle, unique, d'un cheval : pour moi, celui d'Hippolyte. Je désirais qu'à lui seul il concentre et joue à son tour les rôles métaphoriques et de contrepoint tenus par les différents éléments dont je viens de parler. Et pour qu'il soit reconnaissable, il me semblait important de le représenter comme la foudre qui surgit à l'improviste avec fracas au milieu du silence, comme une soudaine apparition plus effrayée qu'effrayante, comme s'il venait de s'échapper de son attelage après que le *monstrueux taureau* mêlé aux *flots d'écume bouillonnante* ait précipité chevaux et maître sur les rochers, avec dans ses yeux fixant le spectateur le souvenir d'Hippolyte, de *son corps brisé* et de *sa pauvre tête broyée contre les rocs**.

ill. ci-dessous

*Euripide, *Hippolyte,* CUF. Voir note 16 p. 44

Maître des Cassoni Campana, *Thésée et le Minotaure,* XVIe siècle

A propos d'Hippolyte, 1992-1998
sérigraphie, 23 × 30 cm

La première étape du tableau était en noir et blanc. La couleur est venue progressivement avec les études préparatoires successives. C'est l'un des rares tableaux de cette série auquel j'ai consacré de telles études. De ces phases travaillées en 1992 en vue d'*A propos d'Hippolyte,* j'ai tiré aujourd'hui trois sérigraphies dont celle-ci en noir et blanc*. J'ai destiné la variation jaune** à l'édition de tête du présent ouvrage et la variation recouverte de lettres et de chiffres* pour remercier mes partenaires publics et privés d'avoir soutenu cette publication.

*ill. ci-dessus / **ill. p. 143
*ill. p. 141

A Hippolyte, à l'objet de sa passion: le cheval, j'ai rendu un second hommage. Hommage que j'ai souhaité rendre en même temps au créateur de l'une des plus belles sculptures mobiles du siècle: à Enzo Ferrari.

Le *Cheval cabré* – sigle emblématique de l'écurie Ferrari – m'a évoqué, par je ne sais quelle bifurcation de l'esprit, les *Anamorphoses* que j'avais faites en 1988 de Suzanne. Ces premières séries d'anamorphoses avaient pour objectif de restituer à Suzanne l'apparence hiératique qu'elle avait sous Constantin dans les fresques et les bas-reliefs du début de l'ère chrétienne lorsque les artistes la représentaient encore debout entre ses juges. Je voulais dans cette série marginale la «spiritualiser»: l'extraire de ce corps de Vénus tentatrice que la Renaissance lui avait imaginé pour évoquer sa première apparence.

ill. p. 279

Je n'ai évidemment pas voulu «spiritualiser» l'emblème d'Enzo Ferrari dans le même sens, bien qu'il ne serait pas tout à fait inexact de prétendre qu'en faisant d'un cheval qui se cabre un cheval prêt à l'envol, d'une masse musculaire impressionnante, une forme minimale presque dématérialisée où ne subsiste que le désir de s'arracher à l'apparence, on ne touche à une certaine spiritualisation de la forme. En l'anamorphosant en six étapes – *les Amours d'Hippolyte* – j'ai établi un rapport d'étroite dépendance formelle avec elle et une convergence entre le cheval d'Hippolyte et le *Cavalino rampante.* D'autre part, il me semble percevoir dans cette «bifurcation» une manière d'interpréter notre rêve collectif de nous déplacer physiquement aussi vite que notre esprit. *Vaincre le temps,* rivaliser avec la vitesse de la lumière sont des fantasmes partagés par tous en cette fin de siècle.

ill. ci-contre

S'agissant de mécanique – sigle et voiture –, j'ai confié à l'ordinateur le soin de calculer cette anamorphose au moyen d'un programme informatique reposant sur le carré. En travaillant à ce programme, j'ai vu comment l'ordinateur pouvait réduire toute image à un système de damier, et pour moi, si préoccupé par le thème du Labyrinthe et par la figure du quadrilatère, ce fut un véri-

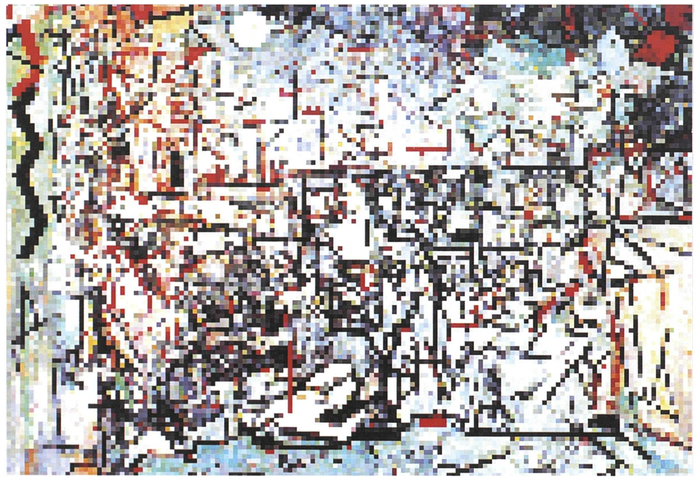
Les Amours d'Hippolyte, 1997
cibachrome sur aluminium, polyptyque, 6 × (181 × 109 cm)

table don d'en découvrir l'existence. Il s'agit d'un procédé à la disposition du grand public que les graphistes les plus créatifs n'utilisent guère à cause de sa trop évidente accessibilité, mais qu'un artiste peut s'approprier comme d'un instrument supplémentaire. Je suis persuadé que dans l'avenir, des artistes en feront un usage extraordinaire lorsqu'il sera possible d'agrandir ces images à de très grands formats et de manière fiable.

En vue de faire des sérigraphies – ce qui justifie l'emploi de cette technologie – j'ai «revisité», au moyen de ce programme*, le premier Labyrinthe de 1984 en hommage à Tintoret, *Scène du Labyrinthe pour Tintoret,* et un second Labyrinthe plus tardif de 1993, *Cnossos 1,* un enchevêtrement de carrés d'or en hommage à Paul Klee.

ill. ci-dessous et p. 218
ill. pp. 131, 157

Carré et cercle m'ont fait faire tout ce que bon leur semblait: le parcours du Labyrinthe. De l'union du tranchant des angles droits avec l'enroulement d'ombilic des coquillages et des constellations est né ce qui n'était pas. Boules et damiers ont tout envahi jusqu'à la dernière partie de cet



Scène du Labyrinthe pour Tintoret, 1984-1998
sérigraphie, 20,5 × 30 cm

ouvrage: *Le fil d'Ariane* qui esquisse une rétrospective – laquelle comprend également, à la suite des séries dont je vous parlais dans mes précédentes lettres, la *Série Offenbach* annonçant en 1982 le récent travail d'après Dionysos et la *Série Suzanne* – construite sur un damier.

Comme le livre *Suzanne* – 121e et dernière œuvre de la série qui les reproduit toutes – *Ariane, le Labyrinthe* se voudrait elle aussi une œuvre à part entière: un Livre-labyrinthe, expression même du Labyrinthe. Labyrinthe imaginé dans le but premier d'être survolé pour éprouver la liberté imaginaire de son vol, comme *Icare libéré de sa chute* dit André Comte-Sponville, mais aussi pour faire le deuil de ceux qu'on a aimés. L'écrivain du *Mythe d'Icare – Traité du désespoir et de la béatitude** nous rappelle *« qu'un tableau de Vermeer le dit mieux qu'aucune démonstration: qu'il n'est d'instant qu'éternel et silencieux, et de mort nulle part »*.

J'aimerais, cher Marc, dédier cette dernière rêverie sur Icare à mes amis Boriska Schames et Pierre Ayot et à mon père Pierre, pour qui j'ai peint une série de *Cerises* en souvenir des pique-niques de mon enfance – candides bacchanales enfantines au milieu de la lumière pure de l'été – dans le verger familial du Champ-de-la-Côte où j'ai découvert avec tant d'émotion les premières cueillettes de fruits et le partage du temps avec les autres.

Et pour ne pas en rester sur cette impression triste de proches si chers disparus, j'aimerais encore raconter un événement extraordinaire qui a bien eu lieu auquel un événement tout aussi extraordinaire pourrait succéder bientôt...

En 1991, à Vienne, lors du vernissage de mon exposition au Musée d'art moderne, Palais Liechtenstein, avant la présentation de l'exposition par le conservateur Lóránd Hegyi et par Michel Butor, le conservateur du Kunsthistorisches Museum présentait par voie de satellite le tableau *Suzanne et les vieillards* du Tintoret au public de mon exposition, qui pouvait ainsi contempler virtuellement le célèbre chef-d'œuvre du maître vénitien projeté sur un écran au format de l'œuvre intransportable pour raison de sécurité. Pour moi, l'événement constituait évidemment une variation de plus mais représentait surtout une sorte de renversement très stimulant de l'Histoire, en ce sens que grâce à la technique du satellite, Suzanne avait droit à une sorte d'« assomption » miraculeuse comme la Vierge Marie dont elle était la rivale au début de la chrétienté...

Aujourd'hui, vous le savez, Ariane n'est pas que la figure centrale du mythe crétois mais depuis sa mort, par la décision de Dionysos*, une Immortelle, l'une de nos constellations: la *Corona Borealis*.

Hier, en 1997, je rêvais comme avec Suzanne d'une « assomption » technique pour Ariane. Aussi, ai-je pris contact l'an passé avec l'Aérospatiale française (le lanceur Ariane: fil qui nous relie au labyrinthe de l'espace), pour présenter mon projet de satelliser les connaissances et les approches poétiques réunies dans notre ouvrage *Ariane, le Labyrinthe.* Idéalement, vous vous en doutez, j'aurais souhaité tendre ce « miroir » à celle qui nous a inspiré cette méditation: le mettre en orbite de la *Corona Borealis*! J'ai repris contact récemment avec l'Aérospatiale. Je viendrai à Paris prochainement: j'attends une réponse imminente! Mon utopie semble capter leur attention...

Dans le texte de Catulle *Ariane abandonnée* que je vous ai fait parvenir dans ma dernière lettre avec des ajouts en notes de nombreux fragments d'écrits d'auteurs grecs et latins, la plupart des thèmes du mythe crétois sont évoqués.

Dans le *Thésée* de Plutarque que je joins en P.S. dans cette dernière lettre, ces thèmes sont repris et enrichis de nombreuses variantes qu'il semble avoir réunies autour de son propre texte dans le dessein quelque peu malicieux de les mettre en relation de contradiction. Plutarque a ainsi largement contribué à faire de cette légende crétoise un Mythe. Au texte de Plutarque et aux variations qu'il commente, je me suis efforcé à mon tour d'ajouter toutes celles que je n'ai pas trouvées chez lui ou chez Ovide et Catulle.

pp. 247-291

ill. 134-171, pp. 267-273

ill. pp. 275-291

*PUF/Perspectives Critiques, 1994

ill. ci-contre

*Extrait de la lettre du 21 octobre 1995 de J C P à M L B

Dionysos comme Pasiphaé, le Minotaure, Dédale... la Peinture, n'a pas qu'un seul visage: comme eux, il est double, et comme eux, il sait se dédoubler pour affirmer une identité à laquelle on ne s'attend pas. Il est aussi l'ami qui fait trébucher, le maître de l'ivresse qui invite à boire le vin pur à l'excès, le séducteur qui convainc à l'évasion risquée hors de la normalité. Il est l'image de l'ivresse et de la chasteté, de la communauté et de la solitude. Il est convivial et séparé des autres, amical ou terrifiant. Ses apparitions et ses disparitions sont toujours inattendues. Il est donc aussi bien du côté de l'harmonie que de la démesure: il est un dieu nomade.

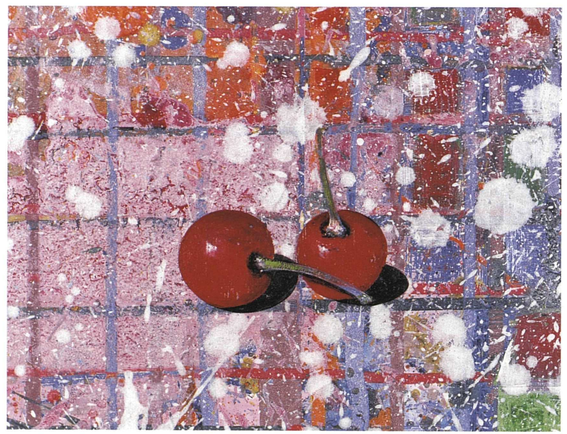
Les sculpteurs de Naxos ont bien vu cette identité contradictoire du dieu et ils en ont fait deux représentations opposées en portant leur choix sur des matériaux antithétiques: la première de leurs figures est taillée dans le bois dur de la vigne, l'autre, dans le bois tendre du figuier.

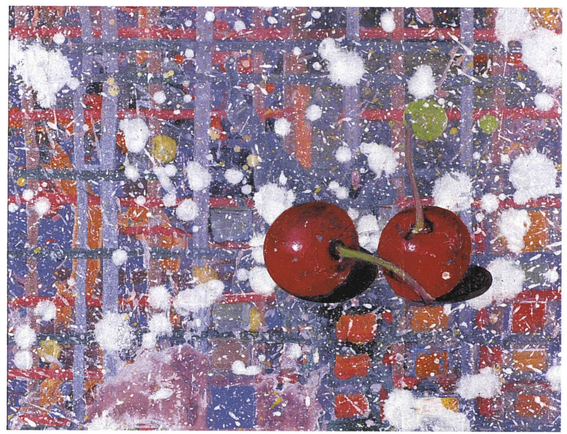
Je n'ai pas encore affronté Dionysos de face. Je me suis contenté, pour l'instant, d'évoquer un dieu précieux retiré dans son ombre lie de vin dorée. Un dieu qui ne se laisse pas aisément découvrir: le dieu des métamorphoses furtives et des voyages par les îles de l'Hellade vers l'Orient. Un dieu entre l'air et l'or que sa curiosité entraîne vers les côtes de l'Inde. Un dieu – Marcel Detienne en fait le portrait dans son *Dionysos à ciel ouvert* – plus à l'aise à la belle étoile que dans un temple.

La série de peintures que je nomme *Dionysos,* ne prend pas encore en considération le dieu du jaillissement spontané, de l'immédiateté soudaine, de la possession violente, elle se préoccupe d'un dieu plus élémentaire: d'un dieu plutôt métaphysique que physique.

La démesure sera peut-être pour plus tard. Je peindrai le dieu adamantin du démantèlement du corps de la langue lorsque j'en aurai fini avec le dieu du ravissement et du chatoiement. J'ai peint silence sur silence, métamorphose après métamorphose, bientôt je peindrai danse sur danse, ivresse sur ivresse... Mais peut-être pas! Dionysos (la peinture) décidera pour moi.

Ici, dans cette première série consacrée à la dimension « humaine » du dieu, j'ai désiré placer les peintures de cette suite sous l'égide d'une grande figure en quelque sorte tutélaire de peintre, le Caravage, en faisant du premier tableau de la série un hommage à sa *Corbeille* de fruits. Le Caravage, on le sait, s'est beaucoup intéressé au Dionysos latin, Bacchus, dont il a fait des portraits pleins de malice. *Je préfère les fruits...* évoque ce sanctuaire intime qu'est une simple corbeille de fruits en osier avec en contrepoint un espace aménagé selon un ordre qui m'est propre: cet espace de damier auquel vous faites souvent allusion dans votre dernière lettre. Le titre n'est pas vraiment polémique: il marque simplement ma préférence pour les fruits et pour les fruits de la peinture. Si vous le souhaitez, cher Marc Le Bot, je vous dirai dans une lettre prochaine ma manière d'interpréter l'histoire moderne de la « planéité », peut-être vous dirai-je alors comment j'analyse cette sorte d'hallucination collective qui a eu pour effet une suite de renoncements, d'abandons successifs des qualités de la peinture au profit d'une littéralité souvent conformiste du plan pictural.





Cerises pour mon père 1, 1996
acrylique sur bois, 21,5 × 27,5 cm

Cerises pour mon père 4, 1996
acrylique sur bois, 21,5 × 27,5 cm

Cerises pour mon père 2, 1996
acrylique sur bois, 21,5 × 27,5 cm

Cerises pour mon père 3, 1996
acrylique sur bois, 21,5 × 27,5 cm

Cet ensemble forme maintenant un réseau labyrinthique de récits qui semble dessiner l'ambiguité du Dédale crétois où tout repère devient cause d'erreur et toute voie empruntée moins certaine que la précédente ou la suivante...

En guise de conclusion, j'aimerais risquer ce paradoxe concernant mon travail : si la Crète m'a guidé dans le Dédale où soufflent de grands vents contraires qui nous donnent une si vive impression d'exister, la lumière et le silence indispensables viennent toujours encore de l'Egypte !

Avec toute mon amitié,
JC
Genève, 21 décembre 1997 - 3 mars 1998

P.S. Peu de temps après arrivèrent de Crète pour la troisième fois les envoyés chargés de venir chercher le tribut. En effet, Androgée ayant été, croyait-on, traîtreusement tué en Attique, Minos avait déclaré la guerre aux habitants et leur avait causé beaucoup de maux, tandis que la divinité elle-même ruinait leur pays en le frappant de stérilité et de maladies sans nombre, et en tarissant les fleuves. Le dieu leur enjoignit alors d'apaiser Minos et de se réconcilier avec lui pour faire cesser la colère divine et voir la fin de leurs malheurs. Ils dépêchèrent un héraut pour demander la paix, puis ils conclurent un traité, aux termes duquel Athènes devait envoyer tous les neuf ans un tribut de sept jeunes garçons et d'autant de jeunes filles. Voilà les faits sur lesquels la plupart des historiens sont d'accord. Quant au sort des enfants déportés en Crète, le récit le plus tragique les montre tués dans le Labyrinthe par le Minotaure ou bien mourant après avoir erré en vain pour trouver une issue. Ce même récit représente le Minotaure, suivant les mots d'Euripide, comme

« Etant un être hybride, une bête nuisible »,

ou encore :

« De l'homme et du taureau mêlant les deux natures[1]*. »*

Mais Philochore rapporte que les Crétois sont là-dessus d'une autre opinion. Selon eux, le Labyrinthe était une prison où l'on n'avait pas à redouter d'autre mal que l'impossibilité de s'en échapper quand on y était enfermé[2]. Ils ajoutent que Minos, ayant institué un concours gymnique en l'honneur d'Androgée, donnait comme prix aux vainqueurs les enfants jusqu'alors gardés dans le Labyrinthe. Or, le vainqueur du premier concours fut l'homme qui était alors le plus puissant de tout son entourage et qui commandait son armée, un nommé Tauros, personnage d'un caractère rude et sauvage, qui traitait les enfants des Athéniens avec beaucoup d'insolence et de cruauté. Aristote, lui aussi, dans sa *Constitution des Bottiéens*, fait voir qu'il ne croyait pas que les enfants fussent tués par Minos, mais qu'ils vieillissaient en Crète au service d'autrui. Jadis, les Crétois, dit-il, pour s'acquitter d'un ancien vœu, envoyèrent à Delphes les prémices de leur progéniture ; des descendants des prisonniers athéniens partirent ainsi, mêlés aux jeunes gens qu'on envoyait ; mais ne pouvant trouver à Delphes leur subsistance, ils passèrent, d'abord, en Italie et là s'établirent en Iapygie ; de là, ils émigrèrent en Thrace, où ils prirent le nom de Bottiéens ; c'est pourquoi les jeunes filles bottiéennes, quand elles font certain sacrifice, chantent : *Allons à Athènes*. On voit par là qu'il est vraiment dangereux de s'attirer la haine d'une cité où se fait entendre la voix de la Muse. Minos, en effet, n'a jamais cessé d'être décrié et injurié dans les théâtres d'Athènes. Hésiode eut beau l'appeler *le plus royal des rois* et Homère *le familier de Zeus* les poètes tragiques ont prévalu et, du haut des tréteaux de la scène, ils ont jeté sur lui le discrédit en le représentant comme un homme cruel et violent. Et l'on dit pourtant que Minos est roi et législateur, tandis que Rhadamante n'est que le juge chargé d'appliquer les lois établies par lui.

Quand l'échéance du troisième tribut fut arrivée, et que les pères qui avaient des enfants encore jeunes durent les présenter pour le tirage au sort, il y eut contre Egée une recrudescence de plaintes de

P.S. Plutarque, *Thésée*, 15-24, texte établi et traduit par R. Flacelière et E. Chambry, CUF, vol. I, 1957.

1. « L'opprobre de sa race avait grandi ; un monstre, par l'étrangeté de sa double forme, dévoilait à tous les yeux l'adultère hideux de sa femme. Minos décide d'éloigner de sa demeure cet objet de honte et de l'enfermer dans les multiples détours d'un logis ténébreux. Dédale, célèbre entre tous par son habileté dans l'art de construire, exécute cet ouvrage ; il y brouille les points de repère des différentes voies et il induit le regard en erreur par les sinuosités perfides. C'est ainsi qu'en Phrygie se jouent les ondes limpides du Méandre ; dans son cours ambigu tantôt il revient en arrière, tantôt il coule en avant, et puis encore, allant à la rencontre de ses eaux, il les regarde accourir à lui ; il fatigue ses flots incertains à les conduire parfois vers sa source, parfois vers la plaine des mers ; de même Dédale remplit de causes d'erreur des passages sans nombre ; ce fut à peine s'il put lui-même revenir sur le seuil, tant l'édifice était trompeur.»

Ovide, *Métamorphoses,* 8.159- 173, trad. G. Lafaye, CUF, 1928, revu et corrigé par H. Le Bonniec, 1988.

2. « Jadis en la haute Crète, on dit que le Labyrinthe recelait dans ses murs aveugles un lacis de couloirs, l'ambiguïté fallacieuse de mille parcours, où les marques d'une route se rompaient sur une erreur qu'on ne discernait pas et d'où l'on ne pouvait revenir.»

Virgile, *Enéide*, 5.588-591, trad. J. Perret, CUF, vol. II, 1978.

« Parlons aussi des labyrinthes, catégorie d'ouvrages les plus prodigieux où l'homme ait épuisé ses ressources et dont l'existence n'est pas, comme on pourrait le croire, irréelle. Il en existe un encore aujourd'hui en Egypte, dans le nome d'Héracléopolis, celui même qui fut construit le premier, il y a, selon la tradition, trois mille cinq cents ans, par le roi Pethesuchos ou par Tithoès, bien qu'Hérodote[3] prétende que l'édifice tout entier soit l'œuvre de douze rois, dont le dernier serait Psammétique. On interprète de différentes façons les causes de sa construction. Démotélès pense que ce fut le palais royal de Motéris, Lycéas que ce fut le tombeau de Moéris, beaucoup qu'il s'agit d'un ouvrage consacré au Soleil, et c'est là l'opinion la plus répandue. De toute façon, il n'est pas douteux que Dédale n'ait pris là le modèle du Labyrinthe qu'il fit en Crète[7], mais il ne le reproduisit que réduit au centième, réédition dans laquelle inextricables sont les détours, les allers et les retours des chemins ; ce n'est pas que, comme nous le représentent des dallages ou des jeux d'enfants au Champ de Mars, il contienne sur une surface restreinte un itinéraire de plusieurs milliers de pas, mais de nombreuses portes y sont aménagées pour tromper la marche et faire toujours revenir dans les mêmes circuits.»

Pline, *Histoire naturelle*, 36. 84-85, trad. J. André, R. Bloch et A. Rouveret, CUF, 1981.

3. « Ils décidèrent aussi de laisser d'eux un monument en commun ; et cette décision prise, ils firent édifier un Labyrinthe[4], qui se trouve un peu au-dessus du lac de Moéris, à peu près à la hauteur de la ville appelée Ville des Crocodiles. Je l'ai vu, il est vraiment au-dessus de ce que l'on peut dire. Qu'on fasse la somme des constructions, des ouvrages d'art que les Grecs ont produits : ils apparaîtront inférieurs à ce Labyrinthe et du côté du travail et du côté de la dépense ; pourtant, le temple d'Ephèse, le temple de Samos[5] méritent bien qu'on en parle. Déjà les pyramides étaient au-dessus de ce qu'on peut dire, et chacune d'elles soutient la comparaison avec beaucoup d'ouvrages helléniques, même grands ; mais le Labyrinthe dépasse encore les pyramides. Il comprend douze cours ouvertes, dont les portes se font face les unes aux autres, six tournées du côté du Nord, six vers le Sud, contiguës, enveloppées par un même mur extérieur. Il y a deux séries de salles, les unes souterraines, les autres au-dessus du sol, sur les premières, au nombre de trois mille, chaque série étant de quinze cents. Nous avons vu et parcouru nous-même les salles qui sont au-dessus du sol, nous en parlons d'après ce que nous avons constaté de nos yeux, sur les salles souterraines nous nous sommes renseigné verbalement ; car ceux des Egyptiens qui en ont la garde n'ont absolument pas voulu nous les montrer, alléguant qu'il s'y trouve les sépultures des rois qui, au début, construisirent ce Labyrinthe et celles des crocodiles sacrés. Ainsi, des salles inférieures, nous parlons par ouï-dire ; mais nous avons vu de nos yeux les salles supérieures, qui sont chose plus grande que les ouvrages humains. Les chemins que l'on suit pour sortir des pièces qu'on traverse, les détours que l'on fait en traversant les cours, par leur extrême

la part de ses sujets : ils gémissaient et s'indignaient de voir qu'Egée, l'auteur de tout le mal, était le seul à ne prendre aucune part au châtiment et qu'après avoir réservé le pouvoir à un fils bâtard et étranger[8], il n'avait cure de les voir privés de leurs enfants légitimes et laissés sans descendance.

8. « Egée épouse en premières noces Méta, fille d'Hoplès, et en secondes noces Chalciopé, fille de Réxénor. Mais comme il n'avait pas d'enfant et que ses frères lui inspiraient des craintes, il alla à Pythô et demanda à l'oracle comment il pourrait avoir des enfants. Le dieu lui répondit :

«Le pied qui fait saillie au bas de l'outre, ne va pas le délier, toi le meilleur des hommes, avant d'être arrivé sur la hauteur d'Athènes ».

Perplexe devant cet oracle, Egée repartit pour Athènes. Il passe par Trézène, où Pittheus, fils de Pélops, lui donne l'hospitalité. Celui-ci, comprenant le sens de l'oracle, l'enivra et l'introduisit dans le lit de sa fille Aïthra, -la même nuit, Poséidon la posséda également. Egée recommanda à Aïthra, au cas où elle donnerait naissance à un enfant mâle, de l'élever sans lui dire de qui il était le fils. Puis il laissa sous un rocher un coutelas et des sandales : le jour, lui dit-il, où l'enfant pourrait rouler le rocher et les récupérer, elle le lui enverrait, muni de ces objets.

Egée revint à Athènes et fit célébrer les jeux des Panathénées. Au cours de ces jeux, Androgée, le fils de Minos, vainquit tous les concurrents. Egée l'envoya affronter le taureau de Marathon, qui le tua. Certains disent que c'est sur la route de Thèbes, en allant participer aux jeux célébrés en l'honneur de Laios, qu'il tomba dans un guet-apens tendu par ses rivaux et qu'il périt. Quand la nouvelle de sa mort fut apportée à Minos, il était à Paros, en train d'offrir un sacrifice aux Charites. Il arracha de sa tête la couronne et fit taire la flûte, mais il acheva néanmoins le sacrifice. C'est pourquoi, aujourd'hui encore, à Paros on sacrifie aux Charites sans flûtes ni couronnes. Peu après, ayant la maîtrise de la mer, Minos attaqua Athènes avec une flotte. Il s'empara de Mégare, dont le roi était Nisos, un fils de Pandion, et il tua Mégareus, le fils d'Hippoménès, qui était venu d'Onchestos au secours de Nisos. Nisos périt aussi, victime de la trahison de sa fille. Il avait en effet au milieu de la tête un cheveu pourpre et un oracle disait que, si on le lui arrachait, il mourrait. Sa fille, Scylla, qui était tombée amoureuse de Minos, lui arracha le cheveu. Mais quand Minos eut pris Mégare, il fit attacher la jeune fille par les pieds à la proue d'un navire et la noya.

Comme la guerre traînait en longueur sans qu'il pût s'emparer d'Athènes, Minos supplia Zeus de lui permettre d'obtenir réparation des Athéniens. La famine et la peste frappèrent la cité. Tout d'abord, les Athéniens, obéissant à un ancien oracle, immolèrent sur la tombe du Cyclope Géraïstos les filles de Hyacinthos, Anthéis, Aïgléis, Lutaia et Orthaia (Hyacinthos, leur père, était venu de Lacédémone s'établir à Athènes). Comme le sacrifice n'avait aucun effet, ils demandèrent à l'oracle comment se délivrer du fléau. Le dieu leur répondit de subir l'expiation qu'il plairait à Minos de leur infliger. Ils envoyèrent donc une délégation à Minos et s'en remirent à lui pour fixer la peine. Minos leur ordonna d'envoyer sept jeunes gens et autant de jeunes filles, sans armes, pour être la proie du Minotaure. Celui-ci était enfermé dans un Labyrinthe dont il était impossible de sortir pour quiconque y avait pénétré : ses détours tortueux empêchaient de percer le secret de sa sortie. C'était l'œuvre de Dédale, fils d'Eupalamos (lui-même fils de Métion) et d'Alcippé.

Dédale était un architecte hors pair et le premier inventeur de la statuaire[9]. Il avait été banni d'Athènes après qu'il eut précipité du haut de l'Acropole Talôs, le fils de sa sœur Perdix. Talôs était son élève et Dédale eut peur qu'avec ses dons naturels il ne le surpassât : avec une mâchoire de serpent qu'il avait trouvée, Talôs avait scié une mince pièce de bois. Le corps ayant été découvert, Dédale fut jugé par l'Aréopage et, condamné, il s'était exilé chez Minos, [Là, quand Pasiphaé tomba amoureuse du taureau de Poséidon, il se fit son complice en fabriquant une vache en bois. Il construisit le Labyrinthe où chaque année les Athéniens envoyaient sept jeunes gens et autant de jeunes filles pour être la proie du Minotaure].

complication, nous causaient un émerveillement infini, tandis que nous passions d'une cour dans les salles, des salles dans des portiques, puis de ces portiques dans d'autres pièces, et de ces salles dans d'autres cours. Le toit de toutes ces constructions est de pierre, comme les murs ; les murs sont tout couverts de figures gravées ; chaque cour est entourée d'une colonnade en pierres blanches parfaitement assemblées. A l'angle où finit le Labyrinthe se rattache une pyramide de quarante orgyies[6], où sont gravées des figures de grandes dimensions ; le chemin qui y mène est établi sous terre.»

Hérodote, 2.148, texte établi et traduit par Ph.-E. Legrand, CUF, vol. II, 1930.

4. D'après Manéthon, le Labyrinthe était l'œuvre de Lamaris (Moéris), c'est-à-dire d'Amenemhet III, dont on a relevé le nom dans les ruines et dont la pyramide attenante était le tombeau.

5. « Théodoros, qui est l'auteur du Labyrinthe de Samos, a fait en bronze sa propre statue et s'est rendu célèbre non seulement par l'étonnante ressemblance du portrait, mais aussi par la finesse de son art : la main droite tient une lime, trois doigts de la gauche tenaient autrefois un quadrige – aujourd'hui à Préneste – d'une telle petitesse que ce merveilleux travail pouvait être recouvert, ainsi que le char et le cocher, sous les ailes d'une mouche que l'artiste avait faite en même temps.»

Pline, *Histoire naturelle*, 34.83, trad. H. Le Bonniec et H. Gallet de Santerre, CUF, 1983.

6. La pyramide de Haouârah.

7. « Après la fin de ce roi, les Egyptiens recouvrèrent leur souveraineté et installèrent un roi indigène, Mendès, que certains nomment Marros. Celui-ci n'accomplit pas la moindre action guerrière mais il se fit construire un tombeau nommé labyrinthe, non point tant admirable par l'importance des travaux que difficile à imiter par l'habileté technique : celui qui y pénètre n'en peut aisément trouver la sortie s'il ne trouve un guide très expérimenté. Certains disent aussi que Dédale aborda en Egypte, y admira l'art déployé dans ces travaux et qu'il a construit pour Minos qui régnait sur la Crète un Labyrinthe semblable à celui d'Egypte et où on raconte que vécut celui qu'on appelle le Minotaure. Mais le Labyrinthe de Crète a totalement disparu, soit qu'un souverain l'ait rasé, soit que le temps ait ruiné l'ouvrage, alors que celui d'Egypte a conservé intact tout son dispositif jusqu'à notre époque.»

Diodore de Sicile, *Naissance des dieux et des hommes*, 1.61, trad. M. Casevitz, B.L., 1991.

9. « Dédale était Athénien d'origine, et de la famille des Erechthéides, car il était fils de Métion, petit-fils d'Eupalamos, Athénien, et arrière-petit-fils d'Erechthée. Dédale surpassa, par ses talents, tous les hommes. Il s'appliqua surtout à l'architecture, à la sculpture et à l'art de travailler les pierres. Inventeur de plusieurs instruments utiles dans les arts, il construisit des ouvrages admirables dans beaucoup de pays de la terre. Il se distingua tellement dans l'art statuaire, que les mythologues, qui sont venus après lui, prétendaient que les statues de Dédale étaient tout à fait semblables à des êtres vivants, qu'elles voyaient, qu'elles marchaient, en un mot, qu'elles avaient tout le maintien d'un corps animé. Dédale, le premier, avait fait des statues ayant les yeux ouverts, les jambes écartées, les bras étendus ; car avant lui, les sculpteurs représentaient leurs statues ayant les yeux fermés, et les bras pendants et collés aux côtés. Cependant Dédale, admiré pour son art, fut exilé de sa patrie par suite d'un meurtre qu'il avait commis. En voici le motif : Dédale avait élevé, dès son enfance, Talôs, fils de sa sœur. Le disciple devint plus habile que le maître ; il inventa la roue du potier. Ayant rencontré la mâchoire d'un serpent, et s'en étant servi pour couper un petit morceau de bois, Talôs imita avec le fer des dents de cet animal et inventa la scie, instrument très utile dans l'architecture. Il inventa aussi le tour et beaucoup d'autres instruments et s'acquit une grande réputation. Dédale porta envie au jeune homme, et, craignant que sa réputation ne s'élevât au-dessus de la sienne, il le fit mourir traîtreusement. Mais il fut surpris pendant qu'il enterrait un serpent. Ce qu'il y a de remarquable, c'est que le même animal qui avait fourni à ce jeune homme l'occasion d'inventer la scie, servit aussi à faire découvrir son meurtrier. Dédale, accusé de ce meurtre et condamné par les juges de l'aréopage, s'enfuit d'abord dans un bourg de l'Attique, dont les habitants furent depuis appelés Dédalides.
Plus tard, Dédale se réfugia dans l'île de Crète, où sa renommée lui acquit l'amitié du roi Minos. S'il faut en croire la tradition, Pasiphaé, femme de Minos, devint amoureuse d'un taureau. Dédale, pour satisfaire cette passion de Pasiphaé, construisit une machine ayant tout à fait figure d'une vache. Avant ces temps, Minos avait, dit-on, la coutume de sacrifier à Neptune le plus beau de ses taureaux ; il avait alors un taureau d'une si grande beauté, que, pour l'épargner, il en immola un autre moins beau. Neptune, irrité contre Minos, rendit Pasiphaé, femme de Minos, amoureuse de ce taureau. Pasiphaé, par l'art de Dédale, eut un commerce secret avec ce taureau, et enfanta le Minotaure. Ce monstre était biforme : il avait, depuis la tête jusqu'aux épaules, la figure d'un taureau, et pour le reste il ressemblait à un homme. Dédale construisit, pour servir de demeure à ce monstre, le Labyrinthe, dont les passages tortueux égaraient tous ceux qui y entraient. Comme nous l'avons dit, on nourrissait le Minotaure avec sept garçons et sept filles que l'on envoyait d'Athènes. Informé des menaces de Minos et redoutant la colère du roi de ce qu'il avait aidé Pasiphaé à satisfaire sa

Aïthra mit au monde Thésée, le fils d'Egée. Quand il fut devenu grand, il écarta le rocher, récupéra les sandales et le coutelas, et, par voie de terre, se hâta vers Athènes. Il purgea la route des malfaiteurs qui l'infestaient. En premier lieu, il tua à Epidaure, Périphétès, fils d'Héphaïstos et d'Anticléia, surnommé *Corynétès («L'homme à la massue»)* à cause du gourdin *(corynè)* qu'il portait. C'est parce qu'il avait les jambes faibles qu'il portait un gourdin en fer, dont il se servait pour tuer les voyageurs. Thésée prit la massue et ne s'en sépara plus.

En second lieu, il tue Sinis, fils de Polypémon et de Syléa, la fille de Corinthos. Celui-là était surnommé Pityocamptès *(«Le courbeur de pin»)*: il habitait sur l'Isthme de Corinthe et obligeait les voyageurs à maintenir des pins courbés. Trop faibles pour y arriver, ils étaient projetés en l'air par les arbres et périssaient d'une mort cruelle. Thésée le tua de la même manière.

En troisième lieu, Thésée tua à Crommyon la laie appelée Phaia d'après le nom de la vieille femme qui l'avait élevée. Certains disent qu'elle était issue d'Echidna et de Typhon.

En quatrième lieu, il tua Sciron le Corinthien, fils de Pélops ou, selon certains, de Poséidon. Ce Sciron tenait, en Mégaride, les Roches appelées, d'après son nom, Roches scironiennes. Il forçait les voyageurs à lui laver les pieds et, pendant qu'ils le faisaient, il les jetait dans l'abîme marin pour être la proie d'une tortue géante. Thésée le saisit par les pieds et le jeta *‹dans la mer›*. En cinquième lieu, il tua à Eleusis Cercyon, fils de Branchos et de la nymphe Argiopé. Cercyon forçait les voyageurs à lutter avec lui et, dans la lutte il les tuait. Thésée le souleva en l'air et le choqua contre terre. En sixième lieu, il tua Damastès, que certains appellent Polypémon. Damastès, qui avait son habitation à côté de la route, avait préparé deux lits, l'un court et l'autre long. Il offrait l'hospitalité aux voyageurs et faisait coucher les petits sur le grand lit, en les martelant pour leur donner la dimension du lit, et les grands sur le petit lit, en sciant ce qui dépassait de leur corps.

Thésée, ayant ainsi purgé la route, arriva à Athènes.

Médée, qui était alors mariée à Egée, conspira contre lui. Elle persuade Egée de se garder de lui comme d'un comploteur. Egée, sans reconnaître son propre fils, eut peur *{de lui à cause de sa force}* et l'envoya contre le taureau de Marathon pour qu'il soit anéanti par la bête. Quand Thésée eut tué la bête, Egée lui présenta un poison qu'il avait reçu le jour même de Médée. Mais au moment où Thésée allait boire le breuvage, il fit don à son père de l'épée et Egée, en la reconnaissant, fit sauter la coupe de ses mains. Reconnu par son père et informé du complot, Thésée chassa Médée.

Pour le troisième tribut envoyé au Minotaure, Thésée fait partie de la liste ou bien, selon certains, il s'offre volontairement. Comme le navire avait une voile noire, Egée donna pour consigne à son fils, s'il revenait vivant, de déployer sur le navire des voiles blanches. Lorsque Thésée fut arrivé en Crète, Ariane, la fille de Minos, amoureusement disposée à son égard, s'engage à l'aider s'il convient de la prendre pour épouse, après l'avoir emmenée à Athènes. Thésée ayant convenu sous serment de le faire, elle demande à Dédale de lui révéler le moyen de sortir du Labyrinthe. Sur son conseil, elle donna à Thésée du fil, quand il y entra. Thésée attacha le fil à la porte et, en le dévidant derrière lui, il entra. Il trouva le Minotaure dans la partie la plus reculée du Labyrinthe et il le tua à coups de poings. Puis, en tirant le fil en sens inverse, il ressortit. De nuit, il arrive à Naxos avec Ariane et les jeunes gens. Là, Dionysos tomba amoureux d'Ariane, il l'enleva et, l'ayant emmenée à Lemnos, il s'unit à elle; il engendre Thoas, Staphylos, Oïnopion et Péparéthos.

Dans son chagrin pour Ariane, Thésée, en arrivant, oublia de déployer sur le navire des voiles blanches. Egée, lorsqu'il vit, du haut de l'Acropole, que le navire avait une voile noire, crut que Thésée était mort: il se jeta en bas et trépassa. Thésée lui succéda comme roi à Athènes. Il tua les cinquante fils de Pallas; *{semblablement, tous ceux qui voulurent se rebeller furent tués par lui}* et il eut seul le pouvoir.

Minos, lorsqu'il apprit la fuite de Thésée et de ses compagnons, enferma dans le Labyrinthe le responsable, Dédale, ainsi que son fils, Icare[11], que Dédale avait eu d'une esclave de Minos, Naucraté. passion, Dédale s'enfuit de Crète avec son fils Icare, sur un navire que Pasiphaé lui avait fourni. Arrivés à une île éloignée de la terre, Icare voulut y descendre, et tomba dans la mer, qui, ainsi que l'île, prit le nom d'Icarienne. Dédale, en quittant cette île, aborda dans cette contrée de la Sicile dont Cocalos était roi; celui-ci honora de son amitié cet artiste habile et célèbre. Suivant une tradition, Pasiphaé cacha quelque temps Dédale en Crète, et le roi Minos, qui voulait le punir, et qui n'avait pu le trouver dans tous les vaisseaux de l'île qu'il avait visités pour le découvrir, promit beaucoup d'argent à celui qui le lui amènerait. Dédale, pour se soustraire à cette perquisition, sortit de l'île en attachant sur son dos et sur celui de son fils des ailes faites avec un art merveilleux et jointes avec de la cire. Il traversa en volant la mer de Crète; mais Icare, qui, en raison de sa jeunesse, avait pris un vol trop haut, tomba dans la mer; car ses ailes furent fondues par l'ardeur du soleil[10]. Au contraire, Dédale, qui volait immédiatement au-dessus de l'eau et qui mouillait même ses ailes, parvint miraculeusement à se sauver en Sicile. Quoique ce récit paraisse fabuleux, nous n'avons pas cru devoir l'omettre.

Dédale demeura longtemps chez Cocalos, et se fit admiré des Sicaniens par ses talents. Il construisit dans la Sicile plusieurs ouvrages qui sont parvenus jusqu'à nous. De ce nombre est l'ouvrage connu sous le nom de *Colymvithra*, près de Mégaris; il sort de cette piscine le fleuve Allabon qui se jette dans la mer. A Camicus, dans le territoire d'Agrigente, il construisit, sur un rocher, une ville fortifiée et tout à fait imprenable. Il en rendit les avenues si étroites et si tortueuses qu'il ne fallait que trois ou quatre hommes pour les garder. Aussi, Cocalos y établit-il son palais, et y déposa ses richesses. Le troisième ouvrage que Dédale laissa en Sicile, est une grotte construite dans le territoire de Sélinonte; il y fit arriver, par une construction ingénieuse, les vapeurs d'un feu souterrain: les malades qui y entraient étaient pris peu à peu d'une sueur modérée, et guérissaient insensiblement sans être incommodés de la chaleur. Près d'Eryx, il y avait un rocher escarpé et si élevé, que les constructions qui entouraient le temple de Vénus menaçaient de tomber dans le précipice. Dédale consolida ces constructions, entoura le rocher d'un mur et en élargit merveilleusement le sommet. Il dédia ensuite à Vénus Erycine une ruche d'or, travail admirable qui imitait à s'y méprendre une ruche véritable. Il exécuta en Sicile beaucoup d'autres travaux d'art que le temps a détruits.

Minos, roi des Crétois, et à cette époque maître de la mer, apprenant que Dédale s'était réfugié en Sicile, résolut d'y porter la guerre. Il équipa donc une flotte considérable, et vint relâcher près d'Agrigente, dans un endroit qui reçut de lui le nom de Minoa. Après avoir fait débarquer ses troupes, il envoya des messages pour engager le roi à lui livrer Dédale. Cocalos invita Minos à un entretien, lui promit de le satisfaire, et le reçut hospitalièrement; Cocalos lui donna un bain, et l'y fit tenir si longtemps, que Minos étouffa de chaleur. Cocalos rendit le corps aux Crétois en leur faisant accroire que Minos était mort pour être tombé malheureusement dans un bain d'eau chaude. Les soldats enterrèrent le corps du roi avec pompe et élevèrent en son honneur un tombeau double. Ils déposèrent les os dans la partie la plus secrète de ce monument; dans la partie ouverte, ils consacrèrent une chapelle à Vénus».

Diodore de Sicile, 4.76-9, trad. F. Hoefer, Hachette, 1865.

10. ill. ci-dessous: *Dédale,* Andrea Pisano, 1290-1349, bas-relief du Campanile de Giotto, Florence, Museo dell'Opera di S. Maria delle Fiore / voir ill. p. 69.

11. «Cependant Dédale, las de la Crète et d'un long exil, sentait renaître en lui l'amour du pays natal; mais la mer le retenait captif: *«Minos, dit-il, peut bien me fermer la terre et les eaux; le ciel au moins m'est ouvert. C'est par là que je passerai; quand Minos serait le maître de toutes choses, il n'est pas le maître de l'air.»* Ayant ainsi parlé, il s'applique à un art jusqu'alors inconnu et soumet la nature à de nouvelles lois. Il dispose des plumes à la file en commençant par la plus petite; chacune est suivie d'une autre moins longue, de sorte qu'elles semblent s'élever en pente; c'est ainsi qu'à l'ordinaire vont grandissant les tuyaux inégaux de la flûte champêtre. Puis il attache ces plumes au milieu avec du lin, en bas avec de la cire et, après les avoir ainsi assemblées, il leur imprime une légère courbure pour imiter les oiseaux véritables. Le jeune Icare se tenait à ses côtés; ignorant qu'il maniait les instruments de sa perte, le visage souriant, tantôt il saisissait au vol les plumes qu'emportait la brise vagabonde, tantôt il amollissait sous son pouce la cire blonde et par ses jeux il retardait le travail merveilleux de son père. Quand l'artisan a mis la dernière main à son ouvrage, il cherche à équilibrer de lui-même son corps sur ses deux ailes et il se balance au milieu des airs qu'il agite. Il donne aussi ses instructions à son fils: *«Icare, lui dit-il, tiens-toi à mi-hauteur dans ton essor, je te le conseille: si tu descends trop bas, l'eau alourdira tes ailes; si tu montes trop haut, l'ardeur du soleil les brûlera. Vole entre les deux. Je t'engage à ne pas fixer tes regards sur le Bouvier, sur Hélice et sur l'épée nue d'Orion: prends-moi pour seul guide de ta direction.»* En même temps il lui enseigne l'art de voler et il adapte à ses épaules des ailes jusqu'alors inconnues. Au milieu de ce travail et de ces recommandations, les joues du vieillards se mouillent de larmes; un tremblement agite ses mains paternelles. Il donne à son fils des baisers qu'il ne devait pas renouveler et, s'enlevant d'un coup d'aile, il prend son vol en avant inquiet pour son compagnon, comme l'oiseau qui des hauteurs de son nid a emmené à travers les airs sa jeune couvée; il l'encourage à le suivre, il lui enseigne son art funeste et, tout en agitant ses propres ailes, il regarde derrière lui celles de son fils. Un pêcheur occupé à tendre des pièges aux poissons au bout de son roseau tremblant, un berger appuyé sur son bâton, un laboureur sur le manche de sa charrue les ont aperçus et sont restés assis; à la vue de ces hommes capables de traverser les airs, ils les ont pris pour des dieux. Déjà sur leur gauche était Samos, chérie de Junon (ils avaient dépassé Délos et Paros); sur leur droite étaient Lébinthos et Calymné fertile en miel, lorsque l'enfant, tout entier au plaisir de son vol audacieux, abandonna son guide; cédant à l'attrait du ciel, il se dirigea vers des régions plus élevées. Alors le voisinage du soleil rapide amollit la cire odorante qui fixait ses plumes; et voilà la cire fondue; il agite ses bras dépouillés; privé des ailes qui lui servaient à ramer dans l'espace, il n'a plus de prise sur l'air; sa bouche qui criait le nom de son père, est engloutie dans l'onde azurée à laquelle il a donné son nom. Mais son malheureux père, un père qui ne l'est plus, va criant: *«Icare, Icare, où es-tu? en quel endroit dois-je te chercher?»* Il criait encore *«Icare!»* quand il aperçut des plumes sur les eaux; alors il maudit son art et il enferma dans un tombeau le corps de son fils; la terre où celui-ci fut enseveli en a gardé le nom[12].»

Ovide, *Métamorphoses,* 8. 152-236, trad. G. Lafaye, CUF, 1928, revu et corrigé par H. Le Bonniec, 1988.

12. Dédale est parti de la Crète avec son fils; ils ont passé au-dessus des Cyclades, se dirigeant vers la côte de Milet; mais un peu avant d'y arriver, quand ils avaient déjà Samos sur leur gauche, Icare est allé tomber dans l'île Icaria, au milieu de la mer Icarienne.

«On raconte que Dédale, fuyant les royaumes de Minos, comme il avait osé sur des ailes hardies se confier au ciel, par une route inexplorée s'échappa, nageant vers les Ourses glacées, et se posa enfin, léger, sur la citadelle chalcidienne. Rendu seulement ici à terre, il te consacra, Phébus, l'appareil de ses ailes et fonda un temple colossal. Sur les portes[13], la mort d'Androgée; alors les Cécropides astreints, ô misère! à en payer la peine: chaque année sept de leur fils; l'urne est là, les sorts sont tirés. En face, haute sur la mer, la terre de Gnose y répond: ici, c'est le cruel amour d'un taureau; en ce furtif accouplement, c'est Pasiphaé, leur sang mêlé, leur fruit biforme, le Minotaure, – il est là, monument d'une Vénus affreuse, puis cette demeure qui coûta tant d'efforts et son lacis inextricable; mais prenant en pitié le grand amour d'une reine, Dédale lui-même dénoue les artifices et les ambiguïtés du palais, guidant d'un fil des pas aveugles. Toi aussi, en un si grand ouvrage, tu aurais place importante, Icare, si la douleur le permettait; deux fois il avait essayé de figurer tes malheurs dans l'or, deux fois les mains paternelles tombèrent.»

Virgile, *Enéide*, 6. 14-33, trad. J. Perret, CUF, 1978.

13. Apparemment, deux panneaux sur chaque porte, le meurtre d'Androgée, le tirage au sort des jeunes gens; Pasiphaé, le Labyrinthe. Crimes et expiations, hasards, accouplements contre nature (ainsi l'âme et le corps), cheminements dans l'ombre: ces épisodes sinistres ne sont pas sans rapport avec une descente aux Enfers; Enée, lui aussi, trouvera un guide pour conduire ses pas aveugles.

14. «Labyrinthe marin[15], dis- moi qui t'a consacré, butin pris à la mer écumeuse? C'est Dionysos, fils de Protarchos, qui m'a consacré comme jouet aux Nymphes des Grottes; mais je suis un présent du Pélore, le promontoire sacré: c'est le détroit tortueux qui m'a rejeté de son sein pour que je fusse le jouet de ces belles Nymphes des Grottes.»

Théodoridas, *Epigrammes votives*, 224.

15. Sorte de coquillage marin.

16. C'est sur l'yeuse que vit le kermès, insecte dont on tirait la teinture d'écarlate: Théophraste, *Hist. Plant.* 3, 7, 3.

Mais Dédale fabriqua des ailes pour lui-même et pour son fils et, quand ce dernier prit son envol, il lui recommanda de ne pas voler vers les hauteurs, de peur que la colle ne fonde sous l'effet du soleil et que ses ailes ne se détachent, et de ne pas voler non plus près de la mer, pour éviter que ses plumes ne se détachent sous l'effet de l'humidité. Mais Icare, charmé, négligea les recommandations de son père et s'éleva toujours plus haut. La colle fondit et il se tua en tombant dans la mer appelée de son nom mer Icarienne. *‹Dédale gagna sain et sauf Camicos, en Sicile›*. Minos le poursuivit, et, dans tous les pays où il le cherchait, il apportait un coquillage en spirale[14], en promettant une forte récompense à celui qui ferait passer un fil à travers le coquillage, persuadé que, par ce moyen, il retrouverait Dédale. Venu à Camicos de Sicile, chez Cocalos, auprès de qui Dédale se cachait, il montre le coquillage. Cocalos le prit, et se fit fort d'y passer un fil et le donna à Dédale. Celui-ci attacha un fil à une fourmi, perça un trou dans le coquillage et le fit parcourir par la fourmi. Lorsque Minos reçut le coquillage parcouru par le fil, il comprit que Dédale était chez Cocalos et demanda aussitôt qu'on le lui livre. Cocalos, tout en lui promettant de le faire, le fêta comme un hôte. Mais Minos fut supprimé dans son bain par les filles de Cocalos. Selon certains, il mourut aspergé avec de l'eau bouillante.»

Apollodore, *La Bibliothèque*, 3.15, 16 et *Epitomé* 1, trad. B. Massonie et J.-C. Carrière, Les Belles Lettres, 1991.

Touché de ces plaintes, Thésée pensa qu'il était juste de ne pas les négliger et de partager le sort de ses citoyens. Aussi s'offrit-il volontairement sans participer au tirage au sort. Tous les Athéniens trouvèrent cette grandeur d'âme admirable et furent charmés de son dévouement au peuple, sauf Egée. Celui-ci eut beau le prier et le supplier: il le trouva inflexible et inébranlable. Alors il procéda au tirage au sort des autres enfants. Cependant, d'après Hellanicos, on ne tirait pas au sort les garçons et les filles que la ville envoyait. C'est Minos lui-même qui venait les choisir et qui prit Thésée le premier de tous aux conditions suivantes: les Athéniens fourniraient le vaisseau sur lequel les jeunes gens s'embarqueraient avec lui sans porter sur eux aucune «arme guerrière», et après la mort du Minotaure le tribut expiatoire prendrait fin.

Auparavant, comme on ne concevait aucun espoir de salut, le vaisseau qu'on envoyait portait une voile noire en signe de malheur certain. Mais, cette fois, comme Thésée rassurait son père et se faisait fort de maîtriser le Minotaure, Egée donna au pilote une autre voile, une blanche, avec ordre de la hisser au retour, si Thésée était sauf, sinon, de naviguer avec la noire pour annoncer le désastre. Toutefois, si l'on en croit Simonide, ce n'était pas une voile «de pourpre, teinte en l'humide fleur de l'yeuse féconde[16]», qui devait servir à annoncer le salut des passagers. Le pilote du vaisseau était Phéréclos, descendant d'Amarsyas, à ce que dit Simonide; mais Philochore prétend que Thésée reçut de Sciros de Salamine un pilote appelé Nausithoos et un timonier du nom de Phaïax, parce que les Athéniens ne s'étaient pas encore appliqués à la marine, et que Sciros était le grand-père maternel de Ménesthès, l'un des jeunes gens qui partaient. Ce qui témoigne, selon lui, en faveur de cette tradition, ce sont les monuments des héros Nausithoos et Phaïax, que Thésée fit édifier à Phalère près de celui de Sciros, et la fête des *Cybernésia* (fête des pilotes), qui est, dit-il, célébrée en leur honneur.

Le tirage au sort ayant eu lieu, Thésée prit au prytanée les enfants qui étaient désignés et se rendit au Delphinion, où il offrit pour eux à Apollon le rameau des suppliants. C'était une branche de l'olivier sacré, entourée de laine blanche. Puis, après avoir fait un vœu, il descendit vers la mer le six du mois Mounychion[17], jour où aujourd'hui encore l'on envoie les jeunes filles au Delphinion pour y faire des supplications. A ce que l'on raconte, le dieu de Delphes lui ordonna par un oracle de

prendre Aphrodite pour guide et de la prier de l'accompagner dans son voyage; puis, comme il sacrifiait au bord de la mer une chèvre, celle-ci fut miraculeusement changée en bouc, ce qui fit donner à la déesse le nom d'*Epitragia* (déesse au bouc).

Quand il eut abordé en Crète, suivant la plupart des récits en prose et en vers, il reçut d'Ariane, qui s'était éprise de lui, la fameuse pelote de fil et il apprit d'elle le moyen de venir à bout des détours du Labyrinthe; il tua le Minotaure et se remit à la voile, en emmenant Ariane et les jeunes gens. Phérécyde rapporte aussi que Thésée fendit la cale des vaisseaux crétois pour leur ôter la possibilité de le poursuivre. Et Démon prétend, en outre, que Tauros, le chef de l'armée de Minos, fut tué en combattant sur un navire dans le port, au moment où Thésée levait l'ancre. Mais, d'après le récit de Philochore, tandis que Minos organisait le concours[18], on s'attendait à voir Tauros triompher à nouveau de tous ses adversaires et on le jalousait. Son caractère était cause qu'on supportait impatiemment sa puissance et on l'accusait d'avoir commerce avec Pasiphaé. C'est pourquoi, Thésée demandant la permission de prendre part au concours, Minos la lui accorda.

Comme c'est la coutume en Crète que les femmes aussi assistent aux spectacles, Ariane, qui était présente fut saisie à la vue de Thésée et admira sa victoire sur tous les autres athlètes. Minos fut content, lui aussi, surtout de voir Tauros vaincu et livré à la risée publique; il rendit à Thésée les enfants et libéra Athènes du tribut.

Un récit assez singulier et extraordinaire a été fait de ces événements par Clidémos. Celui-ci, remontant très haut, raconte qu'il y avait une loi commune à tous les Grecs qui interdisait de faire sortir d'un port quelconque une trière montée par plus de cinq hommes; seul le commandant du navire Argo, Jason, pouvait naviguer (sans tenir compte de cette règle), parce qu'il purgeait la mer de ses pirates. Or, Dédale s'étant enfui à Athènes sur un vaisseau, Minos contrairement à la loi, le poursuivit avec des vaisseaux longs et fut emporté par la tempête en Sicile où il mourut. Deucalion son fils, animé de sentiments hostiles contre les Athéniens, les fit sommer de lui livrer Dédale, menaçant, en cas de refus, de tuer les enfants que Minos avait pris comme otages. Thésée lui répondit avec douceur; il le pria de lui laisser Dédale, qui était son cousin et tenait à sa famille par sa mère Méropè, fille d'Erechthée; mais, de son côté, il faisait construire une flotte, en partie à Thymaetades, en Attique, loin de la route fréquentée par les étrangers, en partie à Trézène par l'entremise de Pitthée, car il tenait à ce que la chose restât secrète.

Quand tout fut prêt, il prit la mer avec Dédale et des exilés crétois pour guides. Personne ne s'était douté de rien. Les Crétois crurent que c'étaient des vaisseaux amis qui s'approchaient. Thésée, alors, s'empara du port, débarqua, courut à Cnossos, avant que l'éveil fût donné, et, engageant le combat aux portes du Labyrinthe, il tua Deucalion et ses gardes du corps. Ariane étant alors arrivée au pouvoir, il traita avec elle, reprit les jeunes gens et assura aux Athéniens l'amitié des Crétois qui jurèrent de ne jamais recommencer la guerre.

Il court encore sur ces événements et sur Ariane bien des récits qui ne s'accordent nullement entre eux. Les uns disent qu'Ariane se pendit quand Thésée l'eut abandonnée; les autres, que, transportée à Naxos par des matelots, elle épousa Oenaros, prêtre de Dionysos, et que Thésée l'avait abandonnée parce qu'il aimait une autre femme:

« Car un terrible amour le brûlait pour Aiglé, fille de Panopée. »

Tel est, en effet, le vers qui fut retranché des œuvres d'Hésiode par Pisistrate d'après Héréas de Mégare, selon qui ce tyran, en revanche, pour faire plaisir aux Athéniens, inséra ce vers dans la Nékyia d'Homère:

« Thésée, Pirithoos, illustres fils des dieux. »

Certains disent aussi qu'Ariane eut de Thésée deux fils, Oenopion et Staphylos, l'un de ces écrivains est Ion de Chios, qui parle de sa patrie:

17. Mounychion est le dixième mois du calendrier attique et correspond à peu près à avril.

18. Il s'agit du concours institué par Minos en l'honneur de son fils mort, Androgée.

« Que fonda le fils de Thésée, Oenopion. »

La forme la plus connue de cette légende est, pour ainsi dire, dans toutes les bouches, mais une version particulière en est donnée par Païon d'Amathonte.

D'après lui, Thésée fut jeté à Chypre par la tempête, ayant avec lui Ariane, qui était enceinte. Comme elle était indisposée par le mal de mer et avait peine à le supporter, il la fit débarquer seule. Quant à lui, étant revenu à son vaisseau pour le sauver, il fut de nouveau emporté loin du rivage vers la haute mer. Les femmes du pays recueillir Ariane et, la voyant désespérée de cette séparation, prirent soin d'elle; elles lui apportèrent de fausses lettres, en lui faisant croire que c'était Thésée qui les lui écrivait; puis, quand elle sentit venir les douleurs de l'enfantement, elles l'assistèrent et l'aidèrent, et, comme elle mourut sans pouvoir accoucher, elles l'ensevelirent. Thésée, étant enfin revenu, en conçut un chagrin violent; il laissa une certaine somme aux gens du pays, en spécifiant qu'ils feraient des sacrifices à Ariane; il érigea aussi deux petites statuettes, l'une en argent, l'autre en bronze. Lors de ce sacrifice, qui se fait le deux du mois Gorpiaïos, un jeune garçon, couché, imite les cris et les mouvements des femmes en couche, et les habitants d'Amathonte appellent le bois sacré où l'on montre son tombeau le bois d'Ariane-Aphrodite. Il y a aussi des écrivains de Naxos qui se singularisent en racontant qu'il y eut deux Minos et deux Ariane: la première, selon eux, aurait épousé Dionysos à Naxos et aurait mis au monde Staphylos et son frère, tandis que l'autre, plus récente, fut enlevée par Thésée et, abandonnée par lui, aborda à Naxos, ayant avec elle sa nourrice, nommée Corcyné, dont on montre le tombeau; cette Ariane aussi mourut dans l'île et y reçoit des honneurs différents de ceux qu'on rend à l'autre: en effet, on célèbre la fête en l'honneur de la première par des réjouissances et des divertissements, tandis que les sacrifices offerts à la seconde sont mêlés de deuil et de tristesse.

Thésée, à son retour de Crète, aborda à Délos[19], après avoir sacrifié au dieu et consacré la statue d'Aphrodite qu'Ariane lui avait donnée, il exécuta avec les jeunes gens un chœur de danse, qu'on dit

Bruegel l'Ancien, *La chute d'Icare*, 1555

19. « D'or, à cette heure, fut toute la terre, ô Délos: d'or, tout au long du jour, coula le flot de ton lac arrondi, et d'or fut la frondaison de l'olivier qui vit naître le dieu, d'or les hautes eaux du profond Inòpos, en son cours sinueux. Et toi, de dessus le sol d'or tu soulevas l'enfant, et le pris dans ton sein, et tu t'écrias: « O Grande Déesse[20], déesse aux mille autels, déesse aux mille cités, qui portes toutes choses, et vous, terres fécondes, continents, îles qui m'entourez, me voici, moi Délos, terre aride. Mais Apollon Délien sera nommé de mon nom; et nulle terre ne sera chérie d'un dieu, ni Kerchnis de Poséidon qui règne sur Léchaion, ni d'Hermès le pays de Cyllène, ni de Zeus la Crète, autant que je serai chérie, moi, d'Apollon; je ne serai plus l'âme errante. »

Callimaque, *Hymne à Délos*, 4. 260-73, trad. E. Cahen, CUF, 1939.

20. Gaia, la Terre.

être encore en usage aujourd'hui chez les Déliens, et dont les figures imitaient les tours et les détours du Labyrinthe, sur un rythme scandé de mouvements alternatifs et circulaires.

Les Déliens donnent à ce genre de danse le nom de « grue », à ce que rapporte Dicéarque. Thésée la dansa autour du *Cératôn*, autel formé de cornes, qui sont toutes des cornes gauches[21]. On dit qu'il institua à Délos des jeux et que les vainqueurs du premier concours reçurent de lui une branche de palmier.

Quand ils furent près de l'Attique, Thésée oublia, et son pilote oublia aussi, tant leur joie était grande, de hisser la voile qui devait avertir Egée de leur salut. Egée, désespéré, se précipita du haut d'un rocher et se tua[27]. Ayant débarqué, Thésée offrit au Phalère les sacrifices qu'il avait promis aux dieux lors de son départ, en même temps qu'il envoyait un héraut porter à la ville la nouvelle de son salut. Ce héraut trouva sur son chemin une foule de gens qui se lamentaient sur la mort du roi, mais aussi beaucoup d'autres qui, joyeux de cet heureux retour, comme il était naturel, s'empressaient de lui faire fête et de le couronner. Et lui, acceptant les couronnes, il en entourait son caducée. De retour au bord de la mer, comme Thésée n'avait pas encore terminé les libations, il se tint à l'écart, ne voulant pas troubler le sacrifice. Les libations finies, il annonça la mort d'Egée, et c'est en poussant des cris et des gémissements qu'ils montèrent en toute hâte à la ville. De là vient, dit-on, qu'aujourd'hui encore, à la fête des Oschophories, on ne couronne pas le héraut, mais son caducée, et qu'au moment des libations, les assistants crient : *« Eleleu, iou, iou ! »* Le premier de ces cris est celui qu'on pousse d'habitude quand on se hâte et qu'on chante le péan, tandis que le second marque la stupeur et le trouble. Quand il eut enseveli son père, Thésée accomplit son vœu à Apollon, le sept du mois Pyanepsion[28]; car c'est ce jour-là qu'ils rentrèrent sains et saufs dans la ville. L'usage de faire ce même jour bouillir des légumes vient, dit-on, de ce que les jeunes gens sauvés par Thésée mêlaient ensemble ce qui leur restait de vivres et, les ayant fait cuire dans une seule marmite commune, s'attablèrent tous ensemble pour un même repas. On porte aussi ce jour-là l'*eirésionè*, qui est une branche d'olivier entourée de laine, comme le rameau de suppliant précédemment déposé, on la garnit avec les prémices de fruits de toute sorte pour rappeler la fin de la stérilité[29] et l'on chante :

« L'eirésionè porte des figues, des pains gras,
Un petit pot de miel, de l'huile pour s'en oindre,
La coupe de vin pur qui l'enivre et l'endort. »

Cependant, certains disent que l'on fit cela pour les Héraclides, qui furent ainsi nourris par les Athéniens ; mais j'ai suivi la tradition la plus répandue.

Le navire sur lequel il avait fait la traversée avec les jeunes gens et était revenu sain et sauf était un navire à trente rames que les Athéniens conservèrent jusqu'au temps de Démétrios de Phalère. Ils en retiraient les planches trop vieilles et y substituaient des planches solides qu'ils ajustaient avec les autres. Aussi les philosophes, quand ils disputent sur ce qu'ils appellent « l'argument de la croissance », citent ce vaisseau comme un exemple controversé, les uns prétendant qu'il est resté le même et les autres le niant. La fête des Oschophories, que l'on célèbre encore, a été instituée par Thésée. Car il n'avait pas emmené, dit-on, toutes les jeunes filles désignées par le sort ; il avait deux adolescents de ses amis, qui étaient d'apparence féminine et délicate, mais dont le cœur était viril et ardent ; par des bains chauds, une vie à l'ombre, des lotions et des parures appliquées à leurs cheveux, à leur peau lisse, à leur teint, il les transforma autant qu'il put, il leur apprit aussi à imiter la voix, le maintien, la démarche des jeunes filles, de manière à les rendre le plus possible semblables à elles sans en différer en rien, puis il les glissa au nombre des jeunes filles, et personne ne s'en aperçut. A son retour, il conduisit lui-même la procession avec les jeunes gens habillés comme le sont à présent ceux qui portent les rameaux. On porte ces rameaux pour complaire à Dionysos et à Ariane, à cause de la légende qui les concerne, ou plutôt parce que les jeunes gens revinrent au temps de la récolte des

21. « ... une place de danse toute pareille à celle que jadis, dans la vaste Cnossos[22], l'art de Dédale[23] a bâtie pour Ariane aux belles tresses. Des jeunes gens, des jeunes filles, pour lesquelles un mari donnerait bien des bœufs, sont là qui dansent en se tenant la main au-dessus du poignet. Les jeunes filles portent de fins tissus ; les jeunes gens ont revêtu des tuniques bien tissées, où luit doucement l'huile. Elles ont de belles couronnes ; eux, portent des épées en or, pendues à des baudriers en argent. Tantôt, avec une parfaite aisance, ils courent d'un pied exercé – tel un potier, assis, qui essaye la roue bien faite à sa main, pour voir si elle marche – tantôt ils courent en ligne les uns vers les autres. Une foule immense et ravie fait cercle autour du choeur charmant. Et deux acrobates, pour préluder à la fête, font la roue au milieu de tous. »

Homère, *Iliade,* 18.590-605, trad. P. Mazon, CUF, vol. III, 1937.

22. « Si nous nous transportons en Crète, la danse y recueillera une ample moisson : Europe, Pasiphaé, les deux Taureaux, le Labyrinthe, Ariane, Phèdre, Androgée, Dédale, Icare, Glaucus, le savoir prophétique de Polyidus, Talus, cet homme d'airain, qui faisait le tour de la Crète. »

Lucien, *De la danse*, 49.

23. Entendez que Dédale l'avait bâtie pour qu'on y célébrât par des danses la victoire que le secours d'Ariane avait permis à Thésée d'obtenir sur le Minotaure. Thésée, revenant de Crète, avait, le premier, donné l'exemple d'une danse qui mimait ses tours et détours à l'intérieur du Labyrinthe[24] et que les théories envoyées dans l'île pour la fête des *Délia* la dansaient à leur tour chaque année.

24. « Astéria, parfumée d'encens, autour de toi les îles forment cercle, autour de toi font comme un chœur de danse. Jamais Hespéros à l'épaisse chevelure ne te vit silencieuse, jamais sans le heurt des cadences, mais toute sonore toujours. Ici le chant accompagne l'hymne du vieillard Lycien, l'hymne qu'Olen, interprète des dieux, apporta de Xanthos ; là dansent les femmes, frappant de leurs pieds le sol résistant. Et l'on charge de couronnes l'image sainte et vénérée de l'antique Cypris, que Thésée consacra, avec les jeunes enfants, au retour de Crète : échappés au monstre mugissant, rejeton féroce de Pasiphaé, sortis des détours du tortueux Labyrinthe, ils dansaient en cercle, autour de ton autel, au son de la cithare, et Thésée conduisait le chœur. Encore aujourd'hui le vaisseau de fête[25] qu'équipent les fils de Cécrops, retient, offrande impérissable à Phoibos, l'armature de la nef de Thésée. Astéria, terre d'autels, terre de prières, quel marin, quel marchand de l'Egée passa jamais au large de tes bords, en son vaisseau rapide ? Non, jamais les vents ne le poussent si fort, jamais le besoin ne presse tant sa course, qu'il ne se hâte de plier sa voilure ; et il ne remonte en sa nef qu'il n'ait fait, sous les coups, le tour de ton grand autel, en se flagellant[26], et qu'il n'ait, les mains derrière le dos, mordu de ses dents le tronc de l'olivier sacré : invention de la nymphe délienne, amusement d'enfant pour faire rire Apollon.
Foyer commun des îles, île aux beaux foyers, salut à toi, salut à Apollon, salut à celle qu'enfanta Létô. »

Callimaque, *Hymne à Délos*, 4.300-326, trad. E. Cahen, CUF, 1939.

25. Il s'agit du vaisseau envoyé chaque année par les Athéniens à Délos, dont il est question au début du *Phédon*.

26. L'usage est connu par les lexicographes, de la course sous la flagellation autour de l'autel de Délos ; un tel usage est à rapprocher de beaucoup d'autres semblables, par exemple de la flagellation des éphèbes Spartiates à l'autel d'Artémis Orthia.

27. Plutarque connaissait les deux formes de la légende sur la mort d'Egée, qui se tuait en se précipitant soit du haut de l'Acropole, soit dans la mer qui porte son nom : voir *Romulus* 34,2.

28. Pyanepsion est le quatrième mois de l'année athénienne (environ octobre). Le sept de chaque mois était consacré à Apollon, le dieu Septime.

29. L'*eirésioné* semble avoir été un « rameau porte-bonheur », un « talisman de fertilité » ; elle est encore mentionnée dans des inscriptions du IIe et du Ier siècle avant J.-C. : voir J. et L. Robert, *Rev. Et. Gr.* 62 (1949), p. 106.

fruits. Des femmes appelées *dipnophores* (porteuses de repas), sont associées à la fête et prennent part au sacrifice, où elles représentent les mères des enfants désignés par le sort (celles-ci, en effet, étaient venues leur apporter des aliments et du pain), et elles y débitent des fables, parce que ces mères aussi, pour encourager et consoler leurs enfants, leur en avaient racontées. C'est notamment à Démon que nous devons ces renseignements. On fit don à Thésée d'un enclos qui lui fut consacré, et il ordonna aux familles qui avaient fourni le tribut d'y apporter leurs contributions pour le sacrifice offert en son honneur, dont il confia le soin aux Phytalides en récompense de l'hospitalité qu'il avait reçue d'eux.

Après la mort d'Egée, il conçut un grand et merveilleux dessein : il réunit les habitants de l'Attique en une seule cité et fit qu'il y eut un seul Etat pour un seul peuple. Jusqu'alors, en effet, ils vivaient dispersés et il était difficile de les convoquer en vue du bien public commun à tous ; parfois même, ils étaient en conflit et se faisaient la guerre les uns les autres. Donc, Thésée se rendit dans chaque bourg et dans chaque famille pour les gagner à son projet. Les hommes du peuple et les pauvres répondirent vite à son appel. Aux notables, il promit un gouvernement sans roi, une démocratie où il ne serait, lui, que le chef de guerre et le gardien des lois et où, pour tout le reste, les droits seraient également partagés entre tous. Les uns se laissèrent persuader ; les autres, redoutant sa puissance déjà considérable et son caractère résolu, se résignèrent à le suivre plutôt que de s'y voir contraints de force. Alors il fit abattre dans chaque bourg les prytanées et les salles de conseil, abolit les magistratures locales et fit élever l'endroit où se trouve la ville actuelle. Il donna à la cité le nom d'Athènes, et il institua un sacrifice commun, celui des Panathénées. Il établit aussi, le seize du mois Hécatombaïon, le sacrifice des *Métoecia*, que l'on célèbre encore aujourd'hui[30]. Puis ayant abdiqué la royauté, comme il en était convenu, il procéda à l'organisation de l'Etat, en commençant par se tourner vers les dieux. Il consulta l'oracle de Delphes au sujet de la ville et il reçut cette réponse :

« O Thésée, fils d'Egée, petit-fils de Pitthée,
Les destins et la fin de nombreuses cités
Par mon père ont été liés à votre ville.
Ne fatigue donc pas ton âme à méditer :
Comme une outre, sur les vagues tu flotteras. »

Et, plus tard, la Sibylle aussi, raconte-t-on, fit entendre ce vers en s'adressant à la ville :

« Outre, tu peux tomber à l'eau, mais non sombrer. »

30. La fête des *Métoecia*, ou plutôt des *Synoecia* (cf. Thucydide, 2, 15, 2), tombait douze jours avant le début des Panathénées, qui commençaient le 28 d'Hécatombaïon.

Cher JC

J'ai aimé que, dans votre récente lettre, vous exprimiez à votre tour quelques-unes des idées qui ont hanté la pensée de nombre d'artistes qui nous sont chers. L'idée qui ressort par-dessus tout, non seulement de ce que vous écrivez, mais aussi bien de ce que vous peignez, est sans doute celle-ci : *« l'art nous est toujours contemporain ; il n'a rien à voir avec le temps »*. Je le crois comme vous : toute œuvre d'art porte, certes, des marques temporelles, mais elle provoque, en regard du réel, une relation d'« admiration » (comme disaient nos anciens), une relation d'étonnement, voire de stupéfaction, et celle-ci a le pouvoir, en effet, de tuer le temps : elle se produit à chacun des contacts que nous pouvons avoir avec quelque œuvre que ce soit, ancienne ou, pour nous, moderne.

De façon plus précise encore, il advient que certaines œuvres – telles les vôtres – reprennent de très archaïques et, semble-t-il, de très universelles Figures qui hantent la littérature aussi bien que la peinture de tous les temps et dont le resurgissement périodique dans des œuvres atteste le caractère universel en effet, c'est-à-dire le caractère intemporel. Le Labyrinthe dont vous me parlez longuement dans votre dernière lettre est une de ces Figures dont le temps n'a jamais amoindri la valeur symbolique. L'opposition du cercle et du carré dont vous parlez aussi et qui est à l'origine de tant de vos images quand elles tirent vers l'« abstraction », est une figure d'une portée plus générale encore. Quant à la Figure de Suzanne et quant à celle d'Ariane que mettent en scène tant de vos images, même si elles touchent une aire géographique plus limitée que celle du Labyrinthe, elles n'en sont pas moins obsédantes pour la culture grécobiblique qui est celle de notre Occident. Ces figures sont de celles qui obsèdent votre œuvre, jusque dans vos travaux les plus récents.

Aussi, après avoir médité ces récents travaux, désiré-je revenir un instant sur les remarques que je vous ai faites dans ma dernière lettre. Je vous y parlais des effets d'incomplétude et de dissociation qui marquent singulièrement les images des suites que vous avez consacrées à Ariane et Dionysos. Ces démembrements de l'unité classique de la vision qui était assurée par la perspective, sont un aspect essentiel de votre œuvre qu'il me faut souligner davantage. Ils sont un trait de modernité dont la logique permet de mieux saisir, chez vous, d'autres traits qui, également très « modernes », n'en sont pas moins très différents.

Je me suis donc reporté à votre *Petit théâtre d'Ariane pour Titien* dont j'ai déjà eu l'occasion, autrefois, de vous entretenir. J'ai, cette fois, été retenu par le sous-titre que vous avez donné à votre image : *Peintre et modèles.* Ainsi se manifeste une autre ambition que vous partagez elle aussi avec les peintres renaissants et classiques auxquels les titres de ces images font une référence explicite. Comme eux, vous racontez une histoire, celle d'Ariane, le tissu de votre récit soit-il déchiré et son espace démembré si on les compare aux récits et aux lieux qu'ont mis en scène ces anciens maîtres. Cependant, comme eux aussi, vous conférez en outre à votre image une signification allégorique. L'histoire d'Ariane, poursuivie par vous dans une riche série de tableaux, devient dans cette toile-ci le symbole de ce qui est en jeu dans toute création artistique : proposer une vision du monde dont la figure soit significative des valeurs d'une culture. Ainsi, autour de la figure du peintre, avez-vous groupé celles

ill. p. 47

d'un certain nombre de modèles qui symbolisent la réalité d'un « monde » humain, comme l'art peut en concevoir aujourd'hui l'ordre intime.

Cet ordre garde en mémoire l'univers des formes classiques. Vos personnages appartiennent formellement à la grande tradition, celle qui idéalise les corps, en particulier les corps féminins, en les rapprochant du modèle absolu que fut longtemps la statuaire grecque. La ligne y délimite nettement les contours des corps et se développe comme une arabesque; les couleurs y tendent à la lissité, elles sont de peu de matière, certaines d'entre elles sont presque des aplats. Mais où vous rompez vivement avec la tradition de la Représentation, c'est donc en ce que de telles figures sont en partie démembrées et qu'elles prennent place dans un décor lui aussi éclaté. Des têtes, des bouts de corps se dissocient les uns des autres ou ils s'assemblent fragmentairement. Le théâtre d'Ariane, les théâtres de son histoire forment un univers éparpillé.

Parmi toutes ces scènes théâtrales, je suis singulièrement sensible à l'*Ariane abandonnée (d'après Velasquez)* que vous avez peinte en 1992. Vous y reprenez, en inversant son sens de gauche à droite, le nu vu de dos que Diego Velasquez a conçu pour sa *Vénus au miroir*. Pas de miroir, chez vous. Pas d'imagination du Double ni de clôture de l'espace que cette expérience du miroir provoque. Vous situez votre fragment de nu dans un décor de taches et de pans de couleurs mélangées. Cela me donne à imaginer un lieu si désertique que l'œil n'y pourrait s'y saisir d'aucun repère certain. Cette vision d'un corps parcellaire et perdu dans une étendue sans repères a quelque chose de poignant. Ainsi répliquez-vous, à votre façon, je veux dire selon une tout autre logique, à ce qu'a de poignant aussi, à mes yeux, la *Vénus au miroir* que Velasquez a peinte. Une vision vivement sensuelle y est liée au sentiment d'une étrange solitude: celle de Vénus qui, se regardant au miroir, tourne le dos au monde et se replie sur soi.

ill. ci-contre

De telles comparaisons, vous les sollicitez. Alors, les brisures ou démembrements qui affectent les lieux comme ils affectent les corps sont des indices de l'attention que vous portez aux spéculations de notre art tout moderne sur la façon dont nous avons à penser aujourd'hui notre espace. L'espace imaginaire, comme l'ont conçu les meilleurs peintres de notre siècle, est celui d'une topologie qui s'inscrit en faux contre la conception unitaire qui fut celle de la logique perspective. La logique de la pensée artistique actuelle est comparable à celle de notre pensée scientifique et à celle de notre pensée technique: toute réalité s'analyse en ses composantes et ces composantes se combinent selon des structures qui sont soumises à variations, les unes réglées, les autres aléatoires.

Vous réalisez une de ces combinaisons de façon très systématique dans cette œuvre que vous avez peinte en 1992 et que vous avez intitulée *En vue du Labyrinthe,* peut-être parce que le Labyrinthe est lui-même une combinatoire de chambres et de couloirs. Onze petits tableaux la composent, chacun de 13 cm × 17 cm, que vous avez réunis dans un grand ensemble cruciforme. Sur chacun de ces petits tableaux, j'imagine que je vois un bloc rocheux ou un mur de pierre (mais peu importent mes associations d'images personnelles). Ce bloc ou ce mur occupe une place différente dans chacun de ces microcosmes où des étendues de couleurs aux contours flous forment, pour lui, comme un milieu irridescent qui serait ouvert à son errance.

ill. p. 145

Ces variations vous ont beaucoup occupé pendant cette année 1992. Appartiennent à cette même série formelle aussi bien *Thésée et le Minotaure, La chute d'Icare, Ariane, je suis ton Labyrinthe...* En fait, vous peignez constamment par séries. Quand ces séries sont nominales, elle peuvent englober des œuvres dont les caractéristiques formelles sont sensiblement différentes. C'est le cas pour les ensembles que vous avez présentés sous les noms de *Suzanne,* d'*Ariane,* de *Dionysos*. Mais nombre de vos œuvres sont marquées par d'autres données sérielles. Vous pourriez faire, un jour, toute une exposition avec les œuvres où figurent des fruits. Vous le feriez, mieux encore à mon sens, avec des œuvres qu'on pourrait regrouper parce que s'y manifeste la même logique constructive: les entrelacs des

ill. pp. 133, 155, 147

Ariane abandonnée (d'après Velasquez), 1992
technique mixte sur papier, 9 × 9 cm

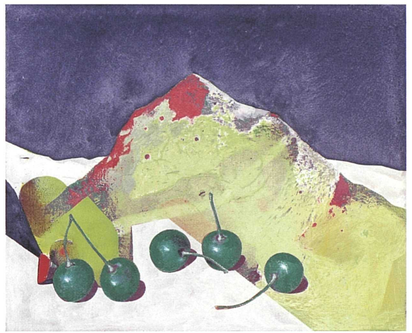
moucharabiehs, avec leurs répétitions des mêmes éléments géométriques, devraient y figurer avec celles de vos œuvres, assez nombreuses et pour certaines assez anciennes, où c'est une forme en damier qui se propose comme principe d'organisation de l'espace. Enfin, mon imagination rassemble nombre de vos tableaux où se joue cette grande opposition que je vous disais dans ma dernière lettre entre la forme et l'informe. Je rapprocherais vos *Fruits composés* (1995) ou votre *Conversation* (1995) de la grande toile de 1994 que vous avez intitulée *Mètis 2*. J'y ajouterais des œuvres que vous consacrez à Icare, comme *D'Icare* (1993) ou cet *Icare* (1993) où la rigueur d'un simple cercle fait comme entrer en résonance une grande plage de couleur bleue, d'une qualité si sensuelle.

ill. pp. 179, 181

ill. p. 167

ill. pp. 169, 164

Prenant un peu de recul et m'efforçant d'articuler entre elles toutes ces remarques qui me sont venues à l'esprit, je retrouve, dans ce que je crois percevoir de vos parcours mentaux, nombre des questions qui ont décidé du destin de notre art moderne, par quoi les artistes ont voulu répliquer à d'analogues questions que se posait et que se pose encore notre société. Vous avez hérité d'images venues de notre passé culturel, alors même que leur principe d'unification n'est plus crédible. La mise en perspective de l'image implique que la vérité du visible est reconduite à l'œil et à la conscience de l'homme. Mais voici qu'on en est venu à penser et voici que les peintres ont pensé à leur tour que nous déterminent des structures qui échappent à la perception immédiate. Comme les autres domaines de la vie de l'esprit, l'art du peintre est amené à expérimenter systématiquement des mises en ordre dont, en effet, les unes sont réglées et les autres sont aléatoires. La peinture ne peut échapper, au moins pour une part d'elle-même comme le montrent les œuvres de tant d'excellents peintres, à une logique sérielle et combinatoire. Cependant, lorsque vous-même vous vous engagez dans cette voie, vous n'êtes pas dupe des excès de cohérence et d'esprit de système qui finissent par appauvrir, voire par tuer l'imagination. Si vous expérimentez des structures, si vous tirez des séries de cette expérience, c'est dans l'espoir qu'elle finisse par donner forme et figure aux images qui, d'abord obscurément, hantent votre pensée et que vous nommez donc *Dédale, Icare, Ariane, Thésée*.



5 cerises pour A. L'H., 1995
acrylique sur toile, 38 × 46 cm

C'est qu'il y a dans vos peintures une sensualité qui ne se laisse pas réduire par ce qui pourrait être un excès de l'esprit de géométrie. Cette sensualité éclate dans le traitement nuancé des fonds où dominent souvent des matières qui, à l'œil, paraissent granuleuses comme les pores de ce que vous-même nommez une *« peau »*. Le regard y est en proie à l'intensité des couleurs, à leurs oppositions vives. Le jaune et le bleu s'affrontent dans *La nuit studieuse*. Les couleurs vives des fruits s'affrontent au grand bleu argenté que des veinules permettent de comparer, une fois de plus, à une peau. Par là, par cette sensualité de l'œil, de cent façons affirmée, vous retrouvez ce qui n'a pu manquer d'être une des obsessions qui hantent notre art récent. Si le monde moderne a jeté à bas les valeurs traditionnelles de la peinture représentative, il fallait bien que l'art du siècle travaille à s'établir sur ce qui est le fondement de tout art : la sensation visuelle qui naît de la relation de l'œil humain avec le monde.

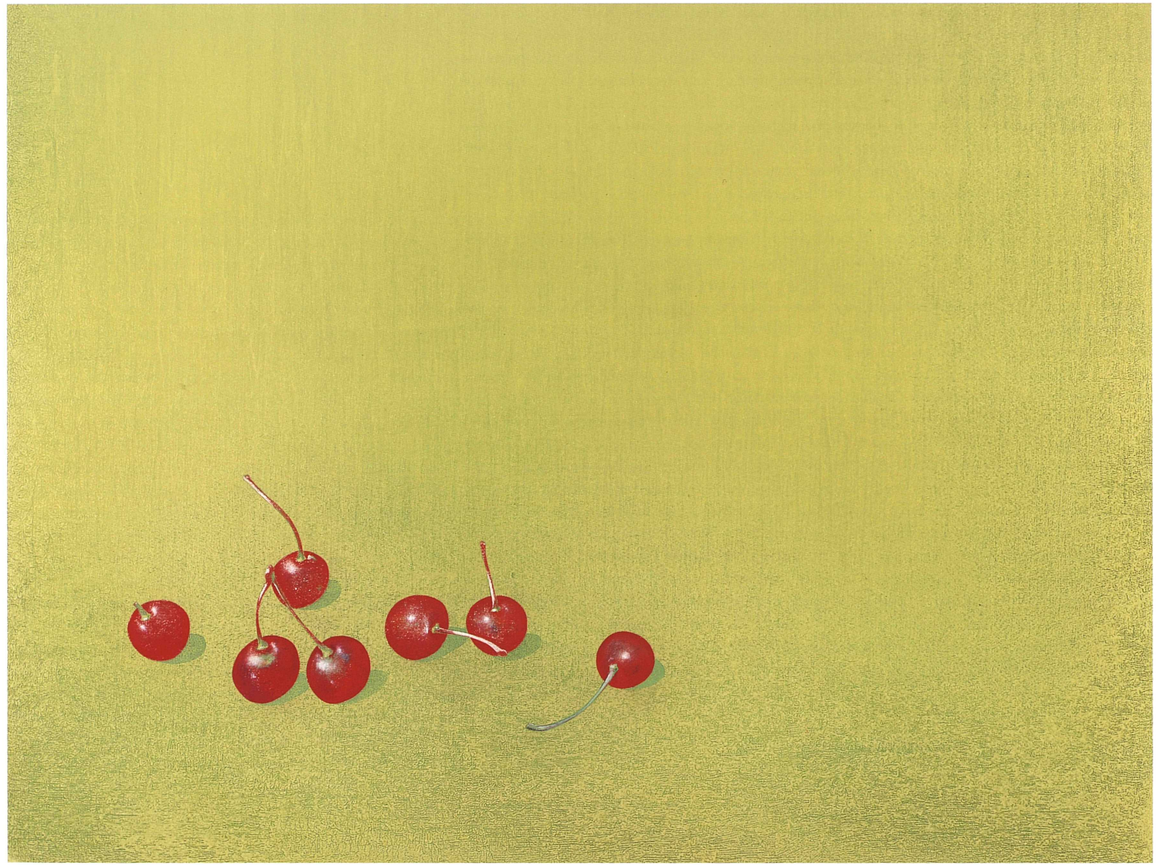
ill. p. 203

C'est toute l'affaire de Paul Cézanne : le culte de la sensation colorée, de ce qu'il nomme la *« petite sensation »*.

Dans votre œuvre, la recherche de ce que je nomme des effets sensuels est peut-être ce qui vous a conduit, en particulier, à réaliser tout un ensemble de natures mortes. Les fruits de votre *Je préfère les fruits... (d'après le Caravage)*, 1994, font allusion à la corbeille qui se trouve au premier plan du *Bacchus* (le nom latin de Dionysos) qu'a réalisé ce peintre. Vous êtes attiré, quant à vous, par la peau des prunes, des citrons, des cerises que vous réalisez avec une grande richesse d'effets visuels. Et leur propre sensualité peut parfois vous laisser comme sans voix puisqu'un de vos tableaux s'intitule *Sept cerises sans titre* (1996). Sans titre, sans autre nom que générique, sans histoire : ce qui est là, présent, comme d'une présence d'éternité. Cette présence est nue et elle est fascinante parce qu'elle s'offre aux yeux dans un immense espace granuleux, indifférencié où le regard prend le risque d'errer.

ill. p. 183

ill. ci-contre



Sept cerises sans titre, 1995
acrylique sur toile, 146 × 193 cm

Parfois, ces errances hasardeuses, vous éprouvez le désir de les canaliser. A la *« petite sensation »* singulière, vous prétendez imposer un ordre. Et la figure qui symbolise cette mise en ordre est donc le damier. Cette figure est archaïque. Bien que ceci n'ait aucune valeur concernant la filiation historique de cette forme, je crois en trouver une manifestation dans les carreaux alignés des carapaces de tortues dont usaient les devins de la Chine ancienne pour formuler leurs prédictions. Cette pensée est sans doute historiquement fausse. Elle m'est venue, naguère, lorsque j'ai médité les *« carrés magiques »* de Paul Klee. Je me suis persuadé, en cette occasion, que l'œil du peintre, d'abord en proie à un chaos de sensations, pouvait user, comme arbitrairement, de régularités formelles pour provoquer ce surgissement des figures sur quoi Léonard de Vinci attire l'attention, quand il parle du peintre en contemplation devant un vieux mur aux formes chaotiques.

Cette façon de faire, la vôtre, permet d'abord une distribution systématique des sensations colorées. Chaque case donne à voir une tache de couleur distincte des autres, cependant que le regard est guidé par les lignes orthogonales. La vue, dispersée par les formes fragmentaires, s'y rassemble. Cela crée une vive tension entre une multiplicité dynamique et une unité ordonnée. Dans celles de vos toiles que vous intitulez *Mètis,* du nom grec de la ruse, vous montrez comment certains carreaux du damier engendrent des formes qui leur sont propres. Et dans *Le sommeil de Mètis* (1995) il apparaît que le fond uniforme de dentelle, repris sans doute de la structure des moucharabiehs, provoque à apparaître son contraire absolu qu'est la chair sensible de deux fruits.

ill. p. 207

Vos œuvres les plus récentes, cher JC, ont cessé d'évoquer, par leurs titres, le mythe d'Ariane et de Dionysos. Mais elles demeurent obsédées par le conflit qui quotidiennement se déroule sous les yeux de tout homme entre forme et informe. S'y rejouent toujours à nouveau les mouvements de l'esprit qui, sans cesse, travaille à se donner des formes régulières où le plus sensible de nos sensations vienne se piéger sous forme de quelques figures mythiques. Votre imagination a sollicité la mienne. Souvent je me suis arrêté, comme vous, au mythe de Dédale. Avec le mythe de Niobé, il est le mythe fondateur de l'art dans la culture grecque ancienne. Et quand j'imaginais le Labyrinthe, je me préparais, sans encore le savoir, à recevoir vos images. Je voyais une construction régulière et fermée sur soi dans un désert de pierres et de poussières ocres. Je voyais une de ces régularités qui vous menacent d'enfermement et une lumière nue mais intense qui me semblait pouvoir combler, pour moi, le désir obscur de parvenir un jour dans un lieu qui serait nulle part et où je pourrais me tenir à demeure. Désormais, ce sont vos images qui nourrissent pour moi cette fascination.

Avec toute mon amitié,
Marc
Paris, 31 mars 1998

Cher Marc,

Ma dernière lettre, vous ne l'avez pas reçue comme les précédentes: vous la découvrez en même temps que ceux qui ont la curiosité de consulter cet ouvrage à sa parution. La raison, vous la devinez, était liée aux délais d'impression. J'avais encore deux ou trois choses à vous dire et plus assez de temps pour attendre votre réponse. Aussi, ai-je pris la décision de vous faire cette surprise: ce qui me permet de relancer une dernière fois l'interprétation à laquelle je me suis livré du Labyrinthe pour rappeler que – si dans l'iconographie le labyrinthe s'est concrétisé dans deux directions différentes avec des partitions visuelles absolument opposées permettant dans chaque cas de définir une origine clairement associée au corps: le labyrinthe circulaire à voie unique faisant référence aux organes qui le traversent, celui à voies multiples avec ses bifurcations inextricables et son « monstre » aux aguets, au cerveau et au sexe féminin – la Labyrinthe de Crète, qui a fait l'objet de tant de rêveries, d'interrogations et d'interprétations de la part des écrivains et des peintres, du plus lointain passé à ce jour, et qui a conservé intact son pouvoir symbolique, ne représente, dans l'opinion courante, que le simulacre d'un labyrinthe bien plus impressionnant: celui de l'Univers. Univers qu'une petite Ariane* faite de matériaux composites aide à explorer aujourd'hui. Partie avec ses auxiliaires pour rejoindre la grande spirale que réfléchit le miroir sans tain de l'origine, elle progresse maintenant dans *l'extraordinaire luminosité du ciel...*

*ill. ci-dessous et p. 79

Cette dernière lettre me permet surtout de rendre hommage à l'ami des artistes, mon ami André L'Huillier, dont j'apprends la disparition en vous écrivant. André L'Huillier a collectionné sans parti pris, avec la plus grande générosité et une fervente et émouvante fidélité les œuvres des artistes qu'il a, d'autre part, soutenus et aimés sans détour.** Sa passion dévorante pour l'art, jamais démentie, lui a permis de réunir plus de deux mille œuvres. Lors de ses expositions à Genève, notre ami Pierre Ayot était hébergé par lui. Ces années récentes, diverses institutions culturelles de Genève lui ont consacré des expositions, notamment, en 1995, celle organisée par le Mamco (le nouveau Musée d'art moderne et contemporain de Genève) qui a présenté un « choix » d'œuvres de cette collection. Si l'intitulé de l'exposition « Au rendez-vous des amis » rendait compte de l'esprit d'ouverture d'André L'Huillier, le « choix » des œuvres, donnait surtout à voir le point de vue de l'Institution sur la collection apportant ainsi un éclairage qui, selon moi, déformait l'esprit sans préjugé esthétique dans lequel ces œuvres avaient été réunies par le collectionneur. Il faut se réjouir de pouvoir, un jour prochain, prendre connaissance de cette collection unique.

**ill. pp. 74, 84, 109, 164, 263 (ill. 110, 113), 265, 275 (ill. 188), 285 (ill. 298, 299)

Vous connaissant, je sais que vous répondrez à cette lettre – bien que le livre soit terminé – et ainsi notre correspondance se poursuivra pour mon plus grand plaisir, enrichissant, au-delà d'*Ariane,* par votre réflexion la mienne et mes « rêveries » de peintre déjà préoccupé par le dernier thème de ma Trilogie: *Danaé.*

Si, au fil du temps, notre correspondance a provoqué en moi un enthousiasme grandissant, c'est d'abord à cause de l'intérêt que j'éprouve à vous lire plutôt qu'à celui d'écrire, bien que – je vous dois cet aveu puisque vous êtes à l'origine de cette correspondance: c'est vous qui l'avez suscitée – à force de tenter d'expliquer l'inexplicable de la peinture, j'aie pris goût au plaisir de l'écriture. Pas assez,

Ariane 4, Vol 89, lancement 44 L, le 09.07.1996
Aérospatiale, Paris

toutefois, pour penser que les mots et la peinture soient un même langage. Aujourd'hui, dans les limites de cette expérience, somme toute assez brève, il me vient à l'esprit que si écriture et peinture poursuivent un même «objectif» avec des techniques mentales souvent semblables, elles le font avec des moyens si différents qu'elles semblent n'avoir que cet «objectif» en commun.

Ecrire autour de la peinture, certainement. Essayer de dire d'où elle vient et ce qu'elle évoque, peut-être. C'est une tentative qu'un peintre ne peut refuser de faire pour un ami écrivain qui la sollicite. Et cela, je le reconnais, peut devenir un plaisir. Je n'ai cependant pas l'impression d'avoir réussi à dire ma peinture avec mes mots. Votre expérience est plus grande que la mienne. Vous avez médité des œuvres d'artistes très différents et avec votre écriture, vous entrez dans la pensée et l'art des peintres avec une exactitude naturelle que je n'aurai, semble-t-il, jamais. Et si, à l'occasion, j'y suis parvenu, ça n'est pas dans l'explication rationnelle qu'il faut chercher cette réussite mais dans les mouvements mêmes de l'écriture.

Michel Butor a depuis longtemps démontré, avec ses textes écrits pour accompagner les œuvres des plasticiens, que l'écrit le plus approprié à l'image n'est pas tant celui qui la commente que celui qui établit des correspondances poétiques entre leurs communes «qualités» latentes. C'est vrai qu'il y a dans la peinture une terrible résistance à se laisser dire par les mots. Une résistance dont étaient très conscients Mark Rothko et Francis Bacon. Le premier écrit, en 1947, à son ami Barnett Newman: *«J'ai terriblement honte des choses que j'ai écrites dans le passé»,* et le second, dans l'*Entretien* avec Jacques Michel*: *«La peinture, que peut-on en dire? On en parle, mais c'est toujours autour, rarement dedans. En ce qui me concerne, je n'y pense jamais. Je travaille. Je fais des images. Et je ne sais pas toujours ce que disent mes images. (...) Il n'y a rien à «comprendre» dans un tableau, rien que vous puissiez formuler en mots, expliciter. Que peut-on «comprendre» des autoportraits de Rembrandt? Rien! Vous regardez, vous ressentez. Rembrandt est le cas type de ces peintres qui vous ouvrent un monde de sensations et vous placent au cœur de ce que j'appelle la «réalité».*

Les deux ou trois choses que j'avais encore à vous dire ne concerne plus directement ma peinture, mais essentiellement un peintre et un écrivain passionnés par leur art et avec lesquels j'ai partagé le sens de la métaphore du palais des miroirs. Je m'efface donc devant eux pour leur laisser la parole. C'est la principale ambition de cette lettre.

En premier, le peintre, que vous connaissez bien pour avoir à plusieurs occasions écrit sur lui et collaboré avec lui. Un peintre qui comme moi a fait de l'enseignement.

En février 1985, j'étais à l'Ecole nationale supérieure des Beaux-Arts de Paris pour interviewer Leonardo Cremonini et enregistrer pendant une journée son cours de peinture. Je faisais, à cette époque, une enquête pédagogique pour l'Etat de Genève auprès d'artistes qui font de l'enseignement de l'art en Europe, au Canada et aux Etats-Unis.

En lisant votre dernier livre, *La Vie des Animaux illustres,* enrichi de reproductions de dessins de Leonardo Cremonini, je me suis souvenu de cette journée passée avec lui. Je cède donc au plaisir de citer quelques passages de ces enregistrements dans la mesure où ce qu'il dit de l'«objectivité», du «réel», de la «passion», de la «photographie», des «règles» et du «Labyrinthe» me semble prolonger le contenu de notre correspondance et renvoyer à juste titre au principe même du véritable thème de ce livre qui est de construire par l'écrit un «miroir» où se confondent les significations cumulatives du mythe et de la peinture avec ce qu'ils reflètent: un Livre-labyrinthe dont le parcours ne devrait plus guère se distinguer de son objectif puisque idéalement chaque pas confondrait alors le déplacement et l'issue tant convoitée... C'est que le Labyrinthe dont il a toujours été question n'est pas tant le labyrinthe du drame, de l'effroi, de la terreur de l'inconnu que celui de la maîtrise poétique du temps et de l'espace: le Labyrinthe de l'heureuse imprévisibilité** de la création.

Je cite, en premier, un bref extrait de notre entretien à propos de l'enseignement suivi immédiatement par des extraits du cours.

**Le Monde,* 26 janvier 1984

**Extrait de la lettre du 30 octobre 1995 de M L B à J C P

Je vois votre *Dionysos* (ill. p. 144) de 1992. La totalité de la surface est peinte en couleurs mêlées et avec des effets variés de matière qu'on dirait «informels» si on les isolait. A gauche, des violets. A droite, des couleurs terre. En haut une bande rouge peinte en aplat et où s'étend un défilé de chameaux ou de dromadaires. Puis, dans la zone médiane, un damier à carreaux blancs et noirs; plus loin, des cercles, des rectangles, des volumes cubiques, tracés comme pour suggérer une géométrie possible de l'espace qui, cependant, ne se réalise pas ici. La géométrie et l'informe se mêlent ou s'interpénètrent sans se confondre. Il y a là la violence d'une opposition. Or voici ce que j'imagine: de cette violence, de la rencontre de ces forces contraires qui sont capables d'animer ensemble votre vision, surgit un imprévisible.

L'imprévisible surgissement est celui d'une sorte de fantasme: une femme nue, au visage idéalisé, avec des seins menus et un ventre bombé, et une main qui sort du magma coloré sans doute pour caresser cette nudité. Est-ce la main de Dionysos? Oui, sans doute. Il a vraiment aimé Ariane. Il l'a épousée et il a eu d'elle cinq enfants. Mais, pour moi, ce qui advient là pourrait illustrer bien d'autres mythes que celui de la femme que son amant abandonne à Naxos et que le dieu-Dionysos sauve du désespoir, arrache à ses plaintes, comble d'un nouvel amour. Toutes les histoires d'amour n'ont-elles pas leur lot de larmes et de bonheur? Toutes ne sont-elles pas marquées par une sorte de violence?

C'est cette violence que je remarque ici, mais elle tient essentiellement à l'organisation même de l'image. Toutes choses, dans votre tableau, entretiennent entre elles une tension réciproque: matières informelles et géométrie; aplat et couleurs mélangées; champ-clos de l'échiquier, de l'idée d'une lutte contre un adversaire et l'offrande paisible de la nudité. Et c'est bien de la sorte que l'art rend toujours un culte à des dieux multiples. Le philosophe annonce la mort de Dieu. Peut-être. Mais certainement pas la mort des dieux. L'art en suscite. Il ne cesse de les susciter et ils nous apparaissent en prenant figures sensibles de fantasmes, d'objets de fascination.

(...)

Une tension entre plein et vide, entre nuit et jour est active dans toute peinture. La vôtre oppose des incompatibles qui sont le mesurable (géométrie, damiers, défilé d'animaux) et le démesuré (le mélange des teintes, l'informe des matières, le nu féminin symbole de l'indicible désir). Je me voudrais païen mais pour mieux affirmer que l'art ressortit à des incompatibles qui sont le mesurable (géométrie, damiers, défilé d'animaux) et le démesuré (le mélange des teintes, l'informe des matières, le nu féminin symbole de l'indicible désir). Je me voudrais païen mais pour mieux affirmer que l'art ressortit à une pensée sacrale. On se moque de nos jours de ceux qui on dit qu'ils tâchent de sauver les meubles en tirant l'art du côté du sacré. A cette pauvre chose qu'est devenu l'art, selon certains, on redonnerait un peu de lustre en projetant sur lui la lumière du religieux. Vous-même tomberiez sous le coup de cette accusation, vous qui vous référez à de très anciens mythes, eux-mêmes témoins d'un ordre religieux.

Pour moi, à tort ou à raison, je ne crois pas du tout que la pensée artistique puisse être jamais une sorte de succédané de la religion. Je pense exactement l'inverse: que les religions sont des dérivés de la pensée artistique. Ce qui est à penser d'abord, c'est cette relation sacrale que l'art nous permet d'établir avec le monde. L'art pense le monde comme une multiplicité d'expériences (de rencontres avec de multiples dieux) dont chacune peut être pour nous une «totalité» si le peintre pousse la couleur à sa richesse et la forme à sa plénitude. Et ces totalités sont donc multiples, elles sont plurielles, on ne les totalisera pas en un Tout absolu. Le sens du sacré est d'abord dans la pensée artistique. Il est ce que les anciens nommaient «admiration»: se tenir devant le monde dans une posture d'émerveillement ainsi que d'inquiétude, parce qu'il nous est donné mais qu'en son fond nous ne le comprenons pas. Le monde demeure toujours, pour nous, cette «énigme» dont vous parlez.

Voilà pourquoi, depuis le paléolithique (30 000 ans selon les dernières découvertes), les peintres n'ont cessé d'entretenir, par leurs images, l'admiration stupéfaite et émerveillée que nous éprouvons devant les spectacles du «monde». Le visible, pour les peintres, est toujours un «défini inépuisable».

J'aime les œuvres qui, comme la vôtre, exigent de mon regard qu'il se transforme pour passer d'une teinte à l'autre, d'un espace géométrisé à un espace informel ou à un corps désirable. Vous me parlez beaucoup, dans votre dernière lettre, de *métamorphose*. C'est un beau mot. J'ajoute que, par bonheur, l'événement des métamorphoses ne va pas sans heurts. Les contraires coexistent et s'affrontent. Il y a (dans mon œil et dans mon esprit) déflagration.

L'usage que je fais ici de ce dernier terme me permet de vous dire davantage sur ce que je crois être la relation de l'art avec la pensée du sacré. L'art demeure dans nos sociétés actuelles, du moins à ce que je crois, la dernière de nos activités sacrificielles. Au cours de ces déflagrations que provoque l'affrontement de réalités opposées, quelque chose se trouve mis à mort: le «sens» commun; les histoires dont le «sens» est clair; l'orientation bien réglée des regards qui donne un «sens» unitaire au visible. Mais quand le «sens» est sacrifié, qu'est-ce qui reste? La présence, je crois, de tout présent jusque dans cela qu'elle a toujours d'insensé. Cet effet de présence du présent est cela même que, depuis peu, nous nommons «art».

JCP Le fait qu'un peintre reconnu comme vous se soit mis à faire de l'enseignement m'a fait réfléchir. J'ai pensé que, puisque les Ecoles des Beaux-Arts en général en Europe se font aujourd'hui de plus en plus l'écho de la situation contemporaine de l'art, vous avez pris ce cours pour lutter en quelque sorte contre la dégradation de certaines valeurs esthétiques auxquelles vous tenez et redonner aux jeunes une perspective renouvelée et vivante de la tradition. Je pense donc que vous êtes en train de livrer une bataille pour défendre des valeurs qui se perdent. Faire de l'enseignement à votre place m'apparaît comme une stratégie?

LC Je cherche à voir si l'on peut dans le cadre d'un instrument officiel proposer un parcours qui ne soit pas le même que celui que l'on propose dans les espaces de la culture. C'est-à-dire voir si l'espace de l'enseignement peut être articulé différemment que l'espace de la culture. Si c'est le cas, on est obligé, à ce moment-là, de s'interroger pour savoir si l'espace de l'enseignement est douteux ou si c'est l'espace de la culture qui l'est. On ne peut pas imaginer qu'il y ait une pertinence entre la culture et l'enseignement. Si on déclare que l'espace de la culture est approprié à celui de l'enseignement, cela veut dire que l'on est en train de faire une culture décadente. Si on imagine qu'il y a un établissement public payé avec l'argent public qui doit enseigner un certain art, à quoi bon! J'ai essayé de soulever ce problème mais tout le monde essaye de le masquer.

JCP S'il y avait dans les Beaux-Arts d'Europe des professeurs comme vous pratiquant pour eux-mêmes un art vivant en relation avec l'histoire, il y aurait une permanence de ces valeurs, et ces valeurs représenteraient aussi un pouvoir?

LC Le problème est qu'il n'y a pas beaucoup d'artistes aujourd'hui avec une histoire personnelle assez développée et qui ont envie d'enseigner! Dès que l'on repère sa propre histoire, on n'a pas envie de perdre du temps. Moi, je n'ai pas le sentiment de perdre du temps parce que je sors de la solitude de mon atelier pour venir ici un jour par semaine et me retrouver face à des problèmes jeunes. C'est aussi un oxygène. La contrepartie est parfois démoralisante.

Etudiant 1 Le modèle me touche beaucoup.

LC En quoi le modèle vous touche-t-il? Est-ce que vous pourriez verbaliser en quoi ce modèle vous touche? Parce que, excusez, en regardant votre travail, je n'ai aucun renseignement! Vous comprenez? Vous n'avez pu donner, ici, sur la surface, aucun renseignement sur ce qui vous touche! Qu'est-ce qu'il y a qui vous touche dans cette apparition? Je n'en sais rien. Tout est indifférent! Ça veut dire qu'il n'y a pas de différences. S'il n'y a pas de différences à l'intérieur de cette surface, vous en avez fait un constat. Les constats n'ont aucune différence entre eux parce que personne ne s'y est engagé. Vous vous racontez que vous pouvez attraper l'objectivité. Ce n'est pas vrai! Vous ne pouvez pas attraper l'objectivité, et si, à la rigueur, vous le pouviez, ça ne vaudrait pas la peine de peindre! On pourrait établir une fois pour toutes que la peinture est le moyen le moins indiqué pour attraper l'objectivité!

E 1 Oui?

LC Eh oui! Savez-vous pourquoi?

E 1 Non.

LC La peinture est le moyen le moins indiqué pour attraper l'objectivité parce que dans notre siècle on ne sait plus faire de la peinture! On savait la faire au temps de la Renaissance. A ce moment-là, on cherchait à attraper une objectivité parce que cette objectivité devait servir à la fonction de la peinture. A partir du moment où la peinture a perdu sa fonction, son objectivité ne sert plus à rien. Il faut que la peinture devienne l'engagement, l'intensité de votre subjectivité. Pour l'objectivité, on en a déjà assez avec la photographie!

E 4 Plus j'avançais et plus je me suis sentie rétrécir dans l'espace.

Rires.

Ariane 502, Vol 101, lancement le 30.09.1997
Aérospatiale, Paris

LC Evidemment! Ça veut dire quoi «rétrécir dans l'espace»? Ça veut dire réduire ses désirs, réduire ses passions. A partir du moment où vous réduisez ça au même niveau que ça, à partir du moment où vous ne savez plus si ça c'est ici ou si c'est là, comment voulez-vous imaginer là au milieu quelque chose? Vous avez rétréci l'espace dans le vrai sens du mot! Vous l'avez tellement rétréci qu'il n'est même plus l'imaginaire de votre espace.

E 4 C'est une prison!

LC C'est une prison. Mais c'est une prison qui n'exprime pas la passion de la prison. Oui, je voudrais beaucoup que vous me parliez de la passion de la prison qui commence avec l'imaginaire de la liberté.

(...)

E 4 Il y a quelque chose de très curieux pour moi: plus je tends à travailler sur le visible, plus je me rapproche d'une expression photographique. Comment cela se fait-il?

LC Ça veut dire que vous êtes piégée! Ça veut dire que votre perception du visible ne fonctionne pas avec l'élan de l'aventure mais avec le conditionnement de la référence.

E 4 C'est donc quand je cherche à avoir une attitude objective. Si je me laisse aller à ne pas travailler avec l'idée et l'objectif du visible, je vois différemment, je vois en dehors du visible.

LC Il se peut que le travail sur le visible ne vous concerne pas à cause du conditionnement que vous avez déjà dans votre regard. En réalité, c'est un concept inexorable que je veux mettre sur pied dans mon atelier. Si on a un conditionnement structuré sur le document, ce n'est pas une entreprise facile de réapprendre à voir. Entre voir et reconnaître, il y a un abîme. Si on a un conditionnement structuré sur le document, c'est bien évident que notre regard est seulement engagé à reconnaître et non pas à naître. Le regard ne peut pas naître devant le visible, il reconnaît dans le visible ce qu'il a déjà connu sur le document: la partie est perdue d'avance. L'aventure n'existe pas.

(...)

E 4 Tout l'ennui me vient de ne pouvoir appliquer un certain nombre de règles... Dès que je commence à penser à ça, c'est fichu! Alors, le visible m'échappe complètement!

LC Le visible n'est pas fait de règles, c'est ça le problème. La règle n'est jamais stimulante. Les règles, ce sont les mass médias qui vous imbibent. C'est quoi les règles?

E 4 Ce sont les différences de valeurs, le clair-obscur, etc.

LC Non! Non! Il n'y a aucune règle d'observée et ce ne sont pas des règles. Les règles sont des conditionnements, des informations acquises dans tout domaine de la condition humaine!

E 4 Les règles, c'est un certain consensus à admettre des lignes directrices...

LC Oui, si vous voulez. Mais, vous n'avez pas à vous donner des règles. Il s'agit, dans un travail sur le visible tel que je le considère utile, de voir comment on peut donner corps et forme à des règles que l'on ne connaît pas. La mise en forme, c'est ça. Si vous avez les règles d'avance, ça n'est pas de la mise en forme, c'est de la mise en boîte!

E 4 Oui. Ça ne sont pas des aventures, c'est vrai.

LC Ah! Il s'agit de savoir si vous êtes un géomètre ou un paysagiste? Evidemment que si vous me mettez à côté l'un de l'autre le paysage de Monet et celui de Mondrian, voilà deux façons d'être différentes du paysage. Moi j'estime que Monet perd les pédales devant l'espace et que Mondrian illustre ses pédales! Ça n'est pas une hiérarchie de valeurs, ce sont deux comportements différents, n'est-ce-pas? C'est très important de savoir si vous avez envie d'illustrer vos pédales ou de les peindre. C'est fondamental!

E 4 Mais ne peut-on pas aller de l'un à l'autre?

LC Oui, peut-être. C'est même une très belle aventure d'aller de l'un à l'autre, mais alors, croyez-moi, cela veut dire perdre deux fois les pédales, trois fois, cinq fois, le Labyrinthe. Si vous envisagez le Labyrinthe, c'est la double aventure. Mais si vous n'envisagez pas la technique pour monter sur un vélo, comment voulez-vous perdre les pédales?

Rires.

E 4 C'est pour ça que j'arrive à ce résultat déplorable!

LC La peinture, ça n'est pas conduire une voiture! Si on fait de la peinture, c'est implicite que l'automatisme est douteux. Si on ne doute pas de l'automatisme, on peut très bien envisager la géométrie. C'est ce que fera notre civilisation: c'est notre destin auquel nous nous opposons. Heureusement que ça n'est pas un destin mystique, que ça n'est pas un destin métaphysique. C'est un destin de système qui peut être contrarié par d'autres destins, d'autres systèmes. J'imagine que la peinture peut être un mécanisme pour suggérer l'existence d'autres systèmes... Alors, apprenez à faire du vélo! Mais si vous n'aimez pas faire du vélo et que vous préférez la voiture...

E 4 Je crois que je préfère aller à pied! Je n'aime pas la voiture. Je lui préfère le vélo mais pour moi, la meilleure solution, est d'aller à pied!

LC Si vous préférez aller à pied, le regard analytique est encore plus indispensable. Si vous me dites que vous préférez aller à pied, ça veut dire que la vitesse vous dérange même au niveau du vélo. Ça veut dire que le temps de l'observation est déjà implicitement proche utopiquement de la durée. Tout regard qui s'oppose à la vitesse évoque implicitement une utopie de durée...

E 4 C'est tout à fait vrai, d'ailleurs...

LC et l'utopie de la durée ne passe pas par la superficialité de l'observation, pas plus que par la passivité de l'information. Si vous me dites que vous aimez aller à pied sans une véritable opposition à l'information, alors je ne comprend pas. Aller à pied veut dire savoir que l'information nous trahit. Vous comprenez? Ça veut dire que la vitesse est un raccourci de la connaissance. Le fait que vous aimiez aller à pied veut dire que vous êtes profondément méfiante de la vitesse du raccourci de l'information. Il n'y a pas d'alternative. Si vous êtes méfiante vis-à-vis du mécanisme de l'information, il faut regarder, il faut alors rêver...

E 6 (...)

LC N'oubliez pas que le visible n'a pas la largeur du tableau! Le visible est énorme, vertigineux. Il ne s'agit pas de faire la carte de géographie de ça! Il s'agit de faire votre choix. Qu'est-ce qui vous empêche de faire coïncider cette forme avec votre table? D'avoir devant cette apparition quelque chose d'impertinent? Il faut savoir si les formes dialoguent entre elles avec une nécessité de circulation!

E 6 C'est une histoire de choix.

LC Toujours. C'est l'argument clé de ce que je considère être un travail sur le visible. Vous ne regardez pas assez. Vous ne faites pas assez de confrontations. La fidélité au visible n'a d'intérêt que si elle vous conseille quelque chose qui vous est nécessaire.

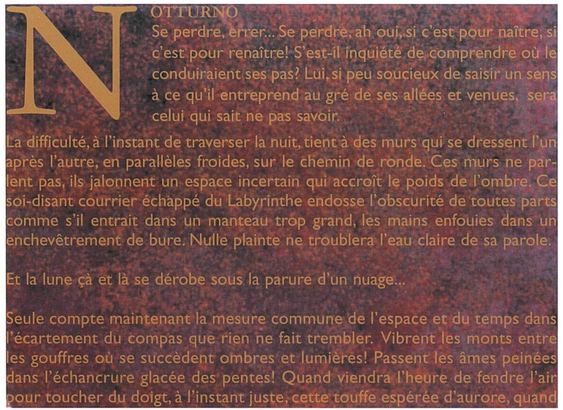
E 8 (...)

LC Pour quelle raison n'arrivez-vous donc pas à saisir que pour comprendre le visible au-delà de vos habitudes anecdotiques, il faut que vous vous intéressiez plutôt aux valeurs qui le traversent qu'à ses apparences? Ce que vous faites ici, vous pouvez très bien le faire chez vous avec un dictionnaire qui vous apprend qu'une femme a deux seins, deux mains, une tête, deux yeux et un nez! Avec ça, vous pouvez fabriquer le même résultat! J'essaye de vous faire comprendre qu'ici la peinture n'est pas encore commencée!

E 8 Je vois bien.

LC Vous avez une envie de représentation, un acharnement pour la représentation, mais, vous ne vous posez pas la question pour savoir en quoi consiste la représentation. Ainsi, vous n'arrivez pas à faire la séparation entre la représentation et l'illustration. Qu'est-ce que vous aimez?

E 8 Comme peintres?



NOTTURNO

Se perdre, errer... Se perdre, ah oui, si c'est pour naître, si c'est pour renaître! S'est-il inquiété de comprendre où le conduiraient ses pas? Lui, si peu soucieux de saisir un sens à ce qu'il entreprend au gré de ses allées et venues, sera celui qui sait ne pas savoir.

La difficulté, à l'instant de traverser la nuit, tient à des murs qui se dressent l'un après l'autre, en parallèles froides, sur le chemin de ronde. Ces murs ne parlent pas, ils jalonnent un espace incertain qui accroît le poids de l'ombre. Ce soi-disant courrier échappé du Labyrinthe endosse l'obscurité de toutes parts comme s'il entrait dans un manteau trop grand, les mains enfouies dans un enchevêtrement de bure. Nulle plainte ne troublera l'eau claire de sa parole.

Et la lune çà et là se dérobe sous la parure d'un nuage...

Seule compte maintenant la mesure commune de l'espace et du temps dans l'écartement du compas que rien ne fait trembler. Vibrent les monts entre les gouffres où se succèdent ombres et lumières! Passent les âmes peinées dans l'échancrure glacée des pentes! Quand viendra l'heure de fendre l'air pour toucher du doigt, à l'instant juste, cette touffe espérée d'aurore, quand

Notturno, 1998
sérigraphie, polyptyque, 4 × (22 × 30 cm)
en collaboration avec Alexandre Voisard

LC Oui.

Ee 8 J'aime Cranach, par exemple. Bosch...

LC Qui encore?

E 8 Goya.

LC Et vous n'avez jamais eu l'envie de copier un morceau de Goya?

E 8 Copier Goya? Ça serait trop...

LC Vous savez, copier Goya veut surtout dire: essayer de comprendre comment il fait, et comparer pour comprendre que ce que l'on fait, c'est de la merde! Comprendre la différence entre la merde que l'on fait et ce que fait Goya, ça peut apprendre beaucoup de choses! Ça ne veut pas dire: égaler Goya, parce qu'alors, ça serait perdu d'avance. Même si l'essentiel de Goya vous n'arriverez pas à le traduire, en essayant de le copier, vous allez en déduire une véritable différence, et vous allez comprendre mieux: et Goya et vous-même! Assumer le courage de copier pourrait vous faire comprendre au moins la différence entre l'illustration de l'apparence et la substance de la peinture.

E 11 Je me sens trop contrainte par ma logique et par ce qui est.

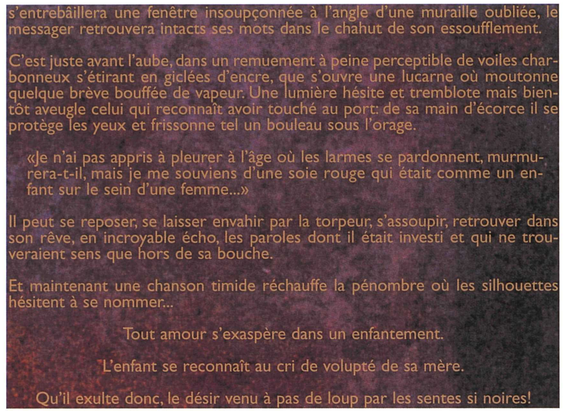
LC Si vous engagez la vision, il n'y a plus de logique. La logique apparaît seulement lorsque vous chargez votre regard de ce que vous connaissez déjà. Si vous regardiez sans savoir ce que c'est, il n'y aurait pas de logique! La perception n'a pas de logique, elle est chaotique. Vous avez éliminé l'élément le plus déterminant et sans lui vous êtes maintenant sans ressources.

E 12 (...)

LC Et cette ligne de terre de Sienne, qui est là-haut, ne vous intéresse pas?

E 12 Je ne l'ai pas remarquée!

LC Cette ligne de terre de Sienne est nécessaire pour que le bleu ait tout son éclat. La perception de ce bleu est déterminée par cette ligne et sa couleur. Chez vous, il a perdu son rapport: sa valeur



s'entrebâillera une fenêtre insoupçonnée à l'angle d'une muraille oubliée, le messager retrouvera intacts ses mots dans le chahut de son essoufflement.

C'est juste avant l'aube, dans un remuement à peine perceptible de voiles charbonneux s'étirant en giclées d'encre, que s'ouvre une lucarne où moutonne quelque brève bouffée de vapeur. Une lumière hésite et tremblote mais bientôt aveugle celui qui reconnaît avoir touché au port: de sa main d'écorce il se protège les yeux et frissonne tel un bouleau sous l'orage.

«Je n'ai pas appris à pleurer à l'âge où les larmes se pardonnent, murmurera-t-il, mais je me souviens d'une soie rouge qui était comme un enfant sur le sein d'une femme...»

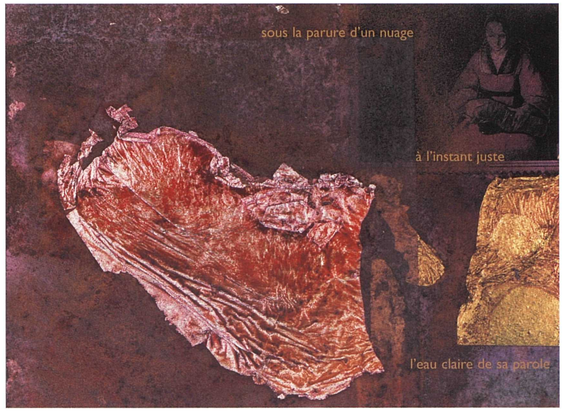
Il peut se reposer, se laisser envahir par la torpeur, s'assoupir, retrouver dans son rêve, en incroyable écho, les paroles dont il était investi et qui ne trouveraient sens que hors de sa bouche.

Et maintenant une chanson timide réchauffe la pénombre où les silhouettes hésitent à se nommer...

Tout amour s'exaspère dans un enfantement.

L'enfant se reconnaît au cri de volupté de sa mère.

Qu'il exulte donc, le désir venu à pas de loup par les sentes si noires!



relationnelle! La peinture est essentiellement un mécanisme de rapports. Ici, votre bleu n'est qu'une teinte, il n'est pas éveillé... Probablement que cette ligne prendrait en plus du sens dans votre composition. Pourquoi une horizontale ne serait-elle pas utile dans votre composition? C'est aussi cela le travail sur le visible: savoir si c'est utile ou pas. Et choisir: c'est indispensable! Ce n'est pas tricher que de faire cela. C'est vérifier et comprendre ce qu'est l'économie d'un tableau.

Après Leonard Cremonini peintre et ses étudiants, j'aimerais vous présenter un écrivain, comme moi d'origine jurassienne. Mais auparavant vous confier un regret à propos de ce livre.

Comme dans le livre de *Suzanne,* j'aurais souhaité pour *Ariane* réunir l'essentiel de l'iconographie et parler des écrivains les plus importants qui ont écrit à propos du mythe crétois: Aristote, James Joyce, Kafka, Montherlant, André Gide, Marguerite Yourcenar, Jorge Luis Borges, Henri Michaux, Jean Cocteau, Georges Bataille, Friedrich Dürrenmatt, J.M.G. Le Clézio et bien entendu Michel Butor. J'ai réalisé relativement assez tôt que, pour réaliser un tel objectif, ce n'est pas un livre qu'il aurait fallu écrire mais de très nombreux livres et une seule vie n'y aurait pas suffi!

ill. pp. 275-291

J'aimerais tout de même vous signaler deux ouvrages de réflexion particuliers: *Les Noces de Cadmos et Harmonie** de Roberto Calasso pour ses très belles pages sur le mythe et à propos tout spécialement d'Ariane, et *le Minotaure et son mythe** d'André Siganos, un livre capital dans lequel il est question de «mythanalyse» et de «mythocritique» avec au centre de cette réflexion: le monstre né de la transgression de Pasiphaé. Le Minotaure, comme Ariane et le Labyrinthe, fait partie de cette «trinité» spéculaire où le propre de chacun est de mettre en abyme les autres: chacun des trois demeurant toujours central par rapport aux autres et entretenant avec la plupart des figures du mythe des liens d'étroite dépendance. Un peu comme les poupées russes s'emboîtent sans réelle prévalence de l'une sur l'autre, sinon que les plus petites sont toujours contenues

*Gallimard, *Du monde entier,* 1991

*Presses universitaires de France, 1993

par les plus grandes, et dans le cas présent, en regard de la métaphore utilisée, que l'opposition des apparences accentue d'autant ce qui les rapproche.

L'écrivain est Alexandre Voisard. Il est le poète de l'unité de la République et Canton du Jura. Ses poèmes sur la liberté sont connus de chaque citoyen. Le paradoxe pour moi de cette popularité tient au fait que ses engagements littéraires le mettent plutôt du côté d'une création secrète, rare, voire quelque peu hermétique, mais toujours proche du réel et de la nature. Je dirais, pour caractériser cette œuvre d'une étiquette certainement très limitative, qu'elle est celle d'un poète qui réconcilie métaphysique et sensualité.

Avec lui, j'ai conçu un multiple en forme de polyptyque: *Notturno,* qui mêle intimement, en deux couples de diptyques, écriture et peinture, avec, en résonnance lointaine l'évocation de l'espace du Labyrinthe, et en résonance proche, une maternité *d'après Georges de la Tour*. ill. pp. 82-83

L'ambition de cette collaboration fut, par rapport au thème d'*Ariane, le Labyrinthe,* d'évoquer la plus grande, sans doute, de ces figures enveloppantes dont je vous parlais un peu plus haut, 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 sans peine la logique binaire avec tout ce qui lui est incompatible. Ce « temps » qui est celui de la peinture est aussi celui de la rencontre de l'écriture et de la peinture.

Je vous remercie pour ces lettres qui m'ont aidé à poursuivre ma réflexion et mon travail de peintre. Je vous adresse toute mon amitié,

JC

Genève, 19 avril 1998

Pour A. L'H., 1997
technique mixte sur aluminium, diptyque, 2 × (19,5 × 18 cm)

Philippe Borgeaud

L'entrée ouverte au palais fermé du roi

Labyrinthe pour Jean-Claude Prêtre

«Lethe, the river of oblivion, rolls her watery labyrinth.»
Milton

On a depuis longtemps mis en évidence l'existence de deux représentations opposées du Labyrinthe: selon les uns, c'est un lieu de confusion extrême où les couloirs se croisent et se recroisent, où le « voyageur » se trouve à chaque instant confronté à de multiples choix, à de fallacieuses bifurcations; et simultanément, pour toute une tradition iconographique – la tradition majeure qui va de la Grèce mycénienne au-delà encore des labyrinthes d'églises médiévales – c'est un trajet long et compliqué, certes, mais sans ambiguïté, sans piège, qui conduit nécessairement, après de multiples tours et détours, vers le centre (voir ill. 18 et 19).

Dans l'Antiquité, on parlait souvent du labyrinthe où l'on se perd, où l'on s'égare alors que l'iconographie présentait toujours le labyrinthe à trajet unique, sans bifurcation[1]: ce phénomène s'explique dès qu'on réalise que cette dualité, exprimée en anglais et en allemand par l'usage de deux mots – *maze* et *labyrinth*, *Irrgang* et *Labyrinth* – n'est pas le signe de deux conceptions opposées du Labyrinthe, mais découle de la nature même de cet étrange lieu de passage.

La légende de Thésée est claire: c'est pour ressortir du Labyrinthe que le héros a besoin d'Ariane, non pour y entrer. Le chemin conduit nécessairement au Minotaure ou à la mort: *hic inclusus vitam perdit*. Cependant, même si le Minotaure est tué, même si la mort est traversée, le retour n'est pas pour autant assuré. Il faudra, curieusement, retrouver son chemin dans un lieu devenu soudain compliqué. Le Labyrinthe au centre duquel Thésée est entré sans problème se trouve transformé en *Irrgang* dès qu'il a la possibilité ou le désir d'en sortir. Cette étrange métamorphose rend nécessaire une aide extérieure, un fil d'Ariane.

On a comparé, à juste titre, le fil d'Ariane aux cailloux du Petit Poucet[2]: dans l'un et l'autre cas, il s'agit d'un moyen mnémotechnique. L'oubli serait donc le moteur de l'étrange métamorphose du Labyrinthe à voie unique en *Irrgang*. Remonter le fil d'Ariane, c'est effectuer une anamnèse, retourner à la source à travers la confusion de l'oubli. Inversement, entrer dans le Labyrinthe, c'est entrer dans un lieu où fatalement on oublie le chemin que l'on vient de parcourir. En ce sens, le Labyrinthe, pris dans sa totalité, est à la fois le chemin qui mène vers un centre, vers un nouveau mode d'existence, et l'artifice enchanté qui empêche d'en ressortir si l'on n'a pas pris soin de

1. La plus ancienne représentation grecque de ce Labyrinthe où l'on ne peut s'égarer est un dessin de scribe au dos d'une tablette mycénienne de Pylos (Cn 1287): voir (ill. 1) à la forme duquel répondra plus tard les pièces de monnaie crétoise (ill. 2) et à partir du même principe amplifié des représentations encore plus tardives (ill. 3 et 15). Pour l'iconographie du Labyrinthe, on ne disposait pas encore, à l'époque où ce texte fut écrit pour la revue *History of religions*, vol. 14, Chicago 1974, de l'encyclopédique catalogue de H. Kern, *Labirinti*, Milan 1981. A suivre également: Gaetano Cipolla, *Labyrinth: Study on an Archetype*, New York/Ottawa 1987; Penelope Reed Doob, *The Idea of the Labyrinth from Classical Antiquity through the Middle Ages*, Ithaca 1990.

2. Cf. L. Radermacher, *Der Knäuel Ariadnes*, Wiener Eranos, Graz 1909, pp. 285-92; H. Jeanmaire, dans *Couroi et courètes*, Lille 1939, développe cette comparaison sur la base d'une interprétation initiatique du conte.

1. *Tablette mycénienne de Pylos,* 1200 av. J.-C.
2. *Monnaie crétoise de Cnossos,* 430 av. J.-C.

laisser des traces. Retrouver ces traces, remonter le fil d'Ariane, c'est parcourir un trajet régressif par lequel on tente d'abolir l'oubli, de vaincre le pouvoir du temps. Parvenu au terme de sa quête le pèlerin voit le centre découvert se transformer en confusion qui lui cache un nouveau centre vers lequel, reprenant sa route, il doit maintenant se diriger. Le Labyrinthe a toujours deux centres: celui où l'on est et celui où l'on voudrait être. Le Labyrinthe total est double, à la fois *labyrinth* et *maze*. C'est une image dynamique en continuelle métamorphose. En sortir équivaut à entrer dans un nouveau Labyrinthe: le Labyrinthe est le lieu de son propre passage. L'expérience labyrinthique, par conséquent, est cyclique. On ne s'échappe pas du Labyrinthe en le traversant. Thésée, à son retour de Crète, perd Ariane et retrouve sa condition humaine définie en opposition à celle de Dionysos – l'époux légitime d'Ariane – auquel il avait eu la tentation de s'identifier. L'objet de la quête s'évanouit dès que l'épreuve est accomplie. Ce qui demeure est une image, un reflet de ce qui était recherché: la royauté de Thésée est un succédané.

On ne s'échappe du Labyrinthe qu'en s'en détachant. En connaître le parcours ne suffit pas, ni même en être l'architecte. L'envol de Dédale forme un pont entre la symbolique grecque et européenne du Labyrinthe et la pratique orientale du mandala[3]. Parvenue au centre du mandala, la méditation est achevée. Le centre est le lieu du détachement. Dans le cas du Labyrinthe, parvenir au centre ne fait qu'annoncer un retour qui est un recommencement. En s'échappant du Labyrinthe par l'envol, Dédale refuse le recommencement. Sa ruse rejoint l'ascèse de l'hindou ou du tibétain qui utilise le mandala comme support de méditation. La comparaison entre mandala et Labyrinthe[4] n'est donc justifiée, qu'au niveau de la potentialité des images. Il faut souligner que, considérées chacune dans le contexte de sa propre spiritualité, elles diffèrent sur un point essentiel: celui de l'iconographie. Alors que le principe du Labyrinthe est une spirale qui revient sur elle-même, celui du mandala est la concentricité de cercles, de carrés et de triangles. Labyrinthe et mandala peuvent devenir des images du monde, mais alors que la spirale du Labyrinthe est liante et continue, la discontinuité des zones du mandala appelle une progression par sauts d'un niveau de réalisation à un autre. Le mandala met l'accent sur la libération, le Labyrinthe sur l'attachement. Traduit en pensée indienne, le Labyrinthe serait probablement une image du samsara lequel correspondrait dans la pensée grecque à l'éternel retour. Nietsche l'a bien senti pour qui le Labyrinthe devient une image de plus en plus obsédante[5]. L'éternel retour, également, n'est pas exactement un retour au «même». Dans le Labyrinthe, la dialectique du «même» et de «l'autre» s'estompe. Le trajet labyrinthique est une progression régressive: la spirale contraint tout «voyageur» à revenir sur ses pas, on ne s'approche donc du centre qu'en s'en éloignant. On avance à coups de mémoire. Sortir du Labyrinthe, revenir à la lumière, ne signifie pas retrouver un état antérieur qui soit le même. Ce qu'indique la répétition, c'est une nouvelle naissance. On peut parler d'une «régression en avant» dans la mesure où la mémoire – le fil d'Ariane – annonce un futur. Il s'agit d'une mémoire eschatologique, d'une mémoire-espérance.

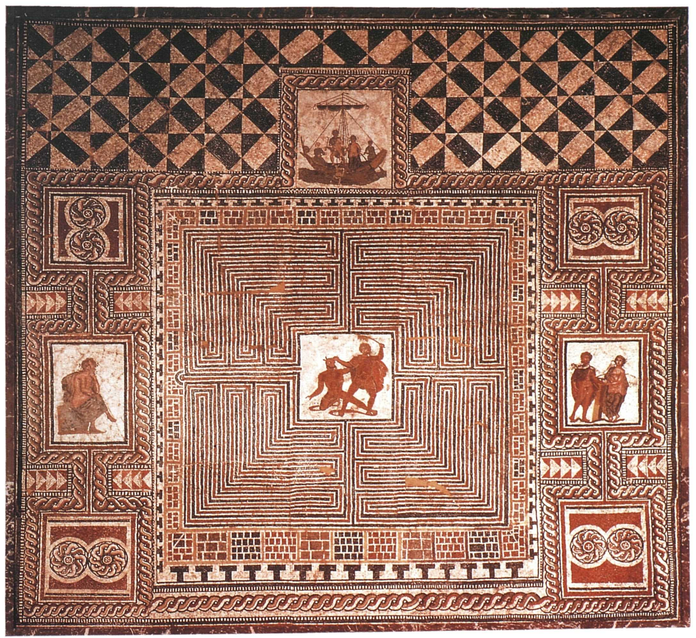
L'expérience labyrinthique – du Labyrinthe au *maze* et inversé-

3. G. Tucci, *Theory and Practices of the Mandala*, Londres 1961.

4. Chez Jung, Kérényi et Eliade en particulier.

5. Cf. A. Kremer-Marietti, *L'homme et ses labyrinthes*, Paris 1972, à propos de Nietzche.

3. *Labyrinthe,* mosaïque, 275-300 ap. J.-C.



ment – met en cause trois temps distincts. En un premier temps, celui de la mémoire: le Labyrinthe est la voie, le passage qui conduit à un centre. Une fois le centre atteint, le chemin s'efface, c'est le second temps: celui de l'oubli au cours duquel le Labyrinthe disparaît. En un troisième temps: le centre atteint – qui n'est déjà plus un centre puisque le Labyrinthe s'est effacé – devient une prison d'où l'on voudrait s'échapper; mais le Labyrinthe oublié s'est transformé en *maze* dont la confusion cache l'accès au nouveau centre désiré. Cette conscience de l'oubli motive la quête – l'errance – qui durera jusqu'au retour du premier temps: celui de la mémoire. Entre oubli et prison, il y a l'éveil – conscience de l'oubli – signifiant que quelque chose s'est passé, que soudain le monde où l'on se trouvait jusqu'alors sans problème, est devenu le lieu d'où l'on doit s'échapper. L'oubli est emprisonnement. La distinction n'est qu'une question de prise de conscience. On peut ne pas désirer s'échapper du Labyrinthe: la prison est alors invisible voire même merveilleuse d'où pour rien au monde on ne voudrait sortir[6], une prison négation d'elle-même. Seule la mémoire d'un autre séjour peut suggérer la quête: c'est alors que le jardin enchanté devient forêt obscure, que le charme devient maléfice et que misérablement l'oubli emmêle dans les entrelacs de l'*Irrgang* la route désirée, autrefois connue. Par la mémoire, on refait une route déjà parcourue. Thésée remonte le fil d'Ariane, le Petit Poucet retrouve ses cailloux. «Cependant le lieu où l'on retourne n'est plus le même, ni le même celui qui revient.» Thésée et les jeunes gens quittent Athènes, traversent le Labyrinthe et reviennent à Athènes. Apparemment. En fait, c'est un jeune roi qui revient, ramenant des citoyens vers une cité nouvelle. Cette transformation du «même» en «autre», réalisée par l'expérience labyrinthique, correspond à la problématique de l'initiation. Les trois temps de l'expérience labyrinthique – oubli, errance, passage – correspondent au schéma des rites de passages donné par Van Gennep: l'oubli correspond à l'état premier; l'errance à la période de séparation – liminalité –; le passage – sortie du labyrinthe – à la réintégration. Le «même» et l'«autre» coïncident, ils sont réconciliés dans le nouvel état: celui de la réintégration.

C'est sous la forme du discours que l'une des principales interprétations ou réévaluations du Labyrinthe va se faire dès le IVe siècle av. J.-C. dans une continuité étonnante qui ne s'interromp plus jusqu'à nos jours. Platon[7] emploie le mot «labyrinthe» pour désigner un lieu dont la forme particulière évoque celle du dialogue philosophique. Au milieu d'une quête laborieuse de la définition désirée, Socrate s'adresse à son interlocuteur: *«...nous nous trouvons comme tombés dans un labyrinthe, pensant déjà être au bout, mais reprenant un virage nous paraissons en être toujours au début de notre recherche, et toujours manquer de ce que nous cherchions au début*[8]*»*. Notons qu'il s'agit ici d'un lieu où l'on cherche quelque chose: un centre ou une sortie. Les deux sont également possibles. Rien n'indique si le labyrinthe du dialogue enveloppe un centre vers lequel il conduit, ou si au contraire, ce centre est à l'extérieur: ce qui voudrait dire que la définition recherchée se trouve au-delà du discours qui la cherche, discours dans lequel l'enquêteur est enfermé et qui se présente comme une barrière devant la vérité. Les deux à la fois sont possibles: le discours philosophique assumant les deux aspects du Labyrinthe qui ne sauraient cœxister au niveau de l'iconographie – *maze* et *labyrinth*.

Un poète de l'*Anthologie* reprend une image du mythe et appelle labyrinthe marin un coquillage dont le fond est inaccessible au doigt humain. Le fond du coquillage, c'est l'inconnu, le secret que le sens commun ne peut atteindre[9]. Le coquillage – la conque – est un vieux substitut du Labyrinthe: quand Minos recherche Dédale réfugié à la cour de Côcalos, il présente au roi sicilien un de ces coquillages et lui demande d'y faire traverser un fil d'une extrémité à l'autre, sachant bien que seul le constructeur du Labyrinthe saura accomplir cette prouesse. C'est ainsi qu'il découvre que Dédale est caché à la cour.

Au labyrinthe-coquillage répond le labyrinthe-bavardage. Un vieux lexicographe nous donne cette définition du labyrinthe: *«lieu en forme de conque marine; l'expression se dit des bavards, à cause des*

4. *Thésée et le Minotaure,* 100 av. J.-C., mosaïque

6. Telle est la version donnée par André Gide dans son *Thésée*.

7. Le Moyen-Age chrétien développe cette métaphore du travail littéraire ou architectural conçu à la fois comme image du monde dans lequel l'âme est perdue et comme pèlerinage qui permet d'y échapper: cf. Wolfgang Haubrichs, *Ordo als Form, Strukturstudien zur Zahlenkomposition bei Otfrid von Weissenburg und in karolingischer Literatur*, Tübingen 1968. L'architecte des cathédrales gothiques s'identifie à Dédale: *Lexikon der Christlichen Ikonographie*, s.v. *Labyrinth*. Voir ill. 8, 16 et 17.

8. Platon, *Euthydème* 291b.

9. Theodoridas, l'*Anthologie palatine* 6. 224.

10. Hésychius, s. v. *Labyrinthos*.

11. Voir la figure d'un Labyrinthe (dit «de Salomon») et le poème qui l'accompagne sur un manuscrit grec d'alchimie du XIVe s. publié par Berthelot et Ruelle, Collection des anciens alchimistes grecs, Paris 1888, vol. 1, pp. 156-57, fig. 30; vol. 2, pp. 39-40 (texte grec); vol. 3, p. 41 (voir ill. 6 et 7). Le symbole du Labyrinthe joue un rôle important au début de l'*Hypnerotomachia Poliphili* publiée en 1499 par Francesco Colonna. La clé alchimique de cet ouvrage fut mise en évidence par C. G. Jung, *Mysterium Conjunctionis*, in Collected Works 14, p. 224, après avoir été reconnue dès 1600 par Béroalde de Verville. Un traité alchimique publié à Gotha en 1718 par Heinrich von Batsdorff s'intitule *Filum Ariadnes*. L'œuvre est divisée en trois parties dont les deux premières s'opposent: la description du Labyrinthe comme *Irrwege* des cinq planètes, dans lequel l'alchimiste est égaré, est suivie de l'exposé du «fil d'Ariane», qui permet d'arriver au *Secretum* par la voie unique et traditionnelle. Nous reconnaissons ici la dialectique du *maze* et du *labyrinth*. Cf. Antoine-Joseph Pernety, Dictionnaire mytho-hermétique, Paris 1758, p. 234; Fulcanelli, *Les demeures philosophales*, Paris 1965, vol. II., pp. 76-77.

12. Olympiodore, *Sur l'art sacré* 17, Berthelot et Ruelle, t. II, p. 77.

multiples cercles de leurs discours[10]». Le Labyrinthe est l'espace d'un discours conçu comme une architecture étrange et fallacieuse, cachant quelque chose, y conduisant, semblable en cela au temple égyptien décrit par Hérodote (voir infra). Du bavardage qui cache ce qu'il a à dire à la quête de la vérité, de l'obscurité à la lumière, l'ambivalence du discours-labyrinthe restera par excellence l'apanage du discours initiatique de l'occident médiéval : celui de l'alchimie. Le Labyrinthe ne devient explicitement un symbole alchimique qu'à partir du XIVe siècle[11] : avec une telle fréquence qu'il ne paraît pas trop audacieux d'y voir la revalorisation d'une ancienne tradition. En effet, dans son discours sur l'*Art Sacré*, le vieil alchimiste grec Olympiodore parlait de la science des anciens qui cachaient l'art sous la surabondance des paroles (*tèn téchnên ekalypsan têi polyplêtheiai tôn logôn*[12]). Cette technique, étonnamment proche du labyrinthe-bavardage décrit par Hésychius, est celle qui permettra à Eyrènée Philalèthe, alchimiste du XVIIe siècle, d'intituler son traité : «*L'Entrée ouverte au palais fermé du roi*.»

On a souvent cherché à savoir ce qu'était le Labyrinthe grec à l'origine. Deux hypothèses réductionnistes ont une survie tenace : celle selon laquelle le Labyrinthe aurait été tout simplement le palais de Cnossos dont les ruines et la complication du plan devaient frapper les imaginations grecques[13] ; et celle selon laquelle le Labyrinthe serait un système de grottes souterraines lié à des initiations[14]. A ces deux hypothèses se rattachent les deux principales étymologies proposées : le Labyrinthe, rapproché de *labrys*, serait le palais de la double hache ; ou, rapproché d'un mot anatolien *laura*, le palais du rocher[15]. Ni l'une ni l'autre de ces théories ne rend compte de l'ensemble des traditions relatives au Labyrinthe. Dans les deux cas, le corpus est confronté à une hypothèse visant à le ramener à un «fait» tangible auquel se raccrocherait un système de représentations mythiques. Le caractère le plus évident de ce «fait» est qu'il échappe et ne correspond que partiellement et de manière insatisfaisante à l'ensemble des informations mythiques. Personne n'a pu localiser de visu «le» Labyrinthe, même si «des» labyrinthes sont bien connus. Les anciens eurent l'honnêteté de reconnaître cette impossibilité[16]. Nous laisserons donc de côté la question des origines et envisagerons d'emblée le Labyrinthe comme une image. Ce qui nous intéresse, c'est le sens donné par les Grecs à cette image.

A sa première apparition, sur une tablette mycénienne de Cnossos, le mot labyrinthe est lié à une divinité. Il s'agit d'une liste d'offrandes qui mentionne, parmi d'autres dieux, une «déesse du Labyrinthe» : la *potinija dapuritojo*[17]. Aucun contexte mycénien, pour l'instant, ne permet de déterminer la nature de la déesse, ni de ce labyrinthe. S'agit-il, pour ce dernier, d'un édifice religieux – un temple –, d'un sanctuaire naturel – peut-être une grotte –, d'un palais ? Les textes grecs, d'époque classique ou tardive, parlent toujours du Labyrinthe crétois au passé comme d'un édifice dont il ne demeure aucune trace. Il se pourrait aussi qu'il se soit agi non pas d'un édifice total, mais d'une partie caractéristique d'un édifice religieux désigné par le mot labyrinthe ; tel sera le cas, plus tard, au Didymaïon de Milet où des inscriptions appellent «Labyrinthe» un corridor sombre et tortueux dont le plafond s'orne d'un décor de méandres[18]. Il se peut enfin que le mot ne désigne pas un édifice mais le domaine de la déesse maîtresse du Labyrinthe comme une autre est maîtresse des Enfers. Le contexte mycénien ne nous apprend rien. Nous pouvons cependant faire quelque crédit à la tradition postérieure, celle de la mémoire grecque. Dans la Grèce classique, le Labyrinthe a un statut soit mythique, soit métaphorique : celui d'un lieu de l'imaginaire.

A partir d'Hérodote – première attestation grecque post-mycénienne – le mot labyrinthe apparaît dans un contexte bien plus mythique qu'historique. Le second livre des *Enquêtes* (147-148) décrit longuement un labyrinthe égyptien, situé près du lac Moeris, que l'archéologie a identifié comme étant le temple funéraire d'Amenemhat III[19]. Hérodote ignore sa fonction réelle et pense qu'il s'agit d'un monument dressé à la postérité par les douze rois qui se partagèrent l'Egypte à la mort de Séthon. La description dépasse l'observable. Ce labyrinthe, nous dit Hérodote, est le monument le

13. Cf. Sir Arthur Evans, *Mycenean Tree and Pillar Cult*, Journal of Hellenic Studies 21, 1901, pp. 109 sqq.; W. H. Matthews, *Mazes and Labyrinths: A General Account of Their History and Development*, Londres 1922, chap. 6.

14. Selon Paul Faure, *Fonctions des cavernes crétoises*, Paris 1964, pp. 162-173, la grotte de Skotino aurait été le lieu des initiations dont le mythe de Thésée et du Minotaure est le reflet. Depuis des temps très anciens un système complexe de corridors souterrains près de Gortyne est appelé «le Labyrinthe». Matthews (chap. 5) suit l'étonnante destinée littéraire de cette grotte qui inspira aussi Lawrence Durrel, *The Dark Labyrinth*, Londres 1964. Strabon VIII, 6, mentionnait près de Nauplie dans le Péloponnèse des cavernes appelées «labyrinthes cyclopéens». Le caractère sombre et inquiétant du Labyrinthe où, dans certaines versions (voir infra), Thésée dirige ses pas grâce à la lumière que diffuse la «couronne d'Ariane», a pu entraîner l'interprétation du Labyrinthe comme un souterrain. Ce qui n'empêche pas la tradition classique de se représenter le Labyrinthe comme une construction : Phérécyde, fr. 148, Jacoby; Apollodore, *Bibliothèque* III, 1, 4; Plutarque, *Vie de Thésée* 16. Le caractère souterrain n'est jamais qu'un aspect de cette image complexe qui, à l'autre bout du champ sémantique, se trouve associée au ciel nocturne : le Minotaure étoilé est fils de la lunaire Pasiphaé. Il serait vain de vouloir réduire cette complexité à un seul aspect. Le caractère polysémique est essentiel comme l'ont souligné K. Kérényi, *Labyrinth-Studien*, Zürich 1950, p. 35 et M. Eliade, *La Terre-Mère et les hiérogamies cosmiques*, Eranos Jahrbuch 22, 1953, pp. 57-96. Rappelons qu'au Labyrinthe souterrain sombre et inquiétant et au ciel nocturne répond le labyrinthe de plein air, dit *Labyrinthe de l'amour* (voir ill. 19 et 20).

15. Pour les différentes étymologies, voir H. Frisk, *Griechisches etymologisches Wörterbuch*, Bd. 2, Heidelberg 1970, p. 67 et Bd.3, Heidelberg 1972, p. 143.

16. Diodore de Sicile I, 61 et Pline l'Ancien, *Hist. nat.* XXXVI, 13, soulignent l'un et l'autre qu'aucune ruine ne subsiste du Labyrinthe crétois.

17. Cn Gg 702; cf. Ventris and Chadwick, *Documents in Mycenean Greek*, Cambridge 1956, p. 310 et Monique Gérard-Rousseau, *Les mentions religieuses dans les tablettes mycéniennes*, Rome 1968, pp. 55-57. Clara Gallini, *Potinija Dapuritojo, Acme* 12 (1959), pp. 149-176 propose d'identifier la Potijina à une Ariane-Artémis ou Ariane-Aphrodite, maîtresse d'initiation. Dédale lui aussi est attesté à Cnossos dans les tablettes mycéniennes (Cn Fp I) mais de manière indirecte : il donne son nom à un lieu de culte, le Dadaleion, cf. K. Kérényi, *Möglicher Sinn von DI-WO-NU-SO-JO und DA-DA-RE-JO-DE*, dans Atti e memorie dello congresso internazionale de Micenologia, Rome 1968, vol. 2, pp. 1021-1025.

18. E. Pontremoli et B. Haussoullier, *Didymes*, Paris 1904, pp. 93-95.

19. J.L. Myres, *Herodotus and the Egyptian Labyrinth*, Annals of Archeology and Anthropology 3, 1910, pp. 134- 135.

5. *Thésée et le Minotaure*,
440 av. J.-C., kylix rouge

plus extraordinaire qu'on puisse imaginer, il l'emporte même sur les pyramides. Sa complexité est extrême : il est composé de 3000 appartements, 1500 sous terre, 1500 au-dessus. Hérodote, qui n'a visité que la partie supérieure du monument, ne fait que rapporter ce qu'on lui dit de la partie souterraine fermée aux visiteurs et réservée aux sépultures des douze rois et des crocodiles sacrés. Ce qui l'étonne surtout, dans sa visite, c'est l'incroyable variété des passages et des circuits. Cette description frappa les imaginations. Elle est reprise et développée par les Grecs qui voyagent en Egypte après Hérodote[20]. Selon Pline l'Ancien, la plupart crurent qu'il s'agissait d'un temple du soleil. Diodore de Sicile nous apprend que le Labyrinthe de Crète – qui, répétons-le, n'a jamais été vu par un Grec – serait une copie faite par Dédale de celui du lac Moeris. Il est plus sage de voir ici une manifestation, parmi d'autres, de l'égyptomanie grecque, plutôt que la trace d'une réelle tradition historique remontant à une possible influence égyptienne sur l'architecture minoenne.

Les auteurs de l'époque gréco-romaine font un inventaire des labyrinthes analogue à celui des sept merveilles du monde. Ils en repèreront quatre spécimens principaux : celui d'Egypte – le temple décrit par Hérodote –, celui de Crète – le Labyrinthe mythique de Dédale –, celui d'Etrurie – la tombe du général Lars Porsenna –, et celui de Lemnos – dont on dit seulement qu'il est comparable à celui d'Egypte. Cette taxinomie[21] est bien curieuse. Elle place dans une même classe quatre constructions architecturales qui n'ont ni la même conception d'ensemble ni la même fonction. D'Hérodote à Pline, on ignore la fonction du labyrinthe d'Egypte : tombe, sanctuaire ? La prison du Minotaure est purement mythique. L'architecture fantastique de la tombe étrusque, décrite par Varron, n'a laissé aucune trace et déjà dans l'Antiquité elle échappait aux regards. Du labyrinthe de Lemnos, tout aussi conjectural, on ne sait rien. Les quatre édifices sont tous décrits comme imaginaires – celui d'Egypte compris dont on connaît l'existence – alors même qu'on postule leur réalité autrefois observée ou située dans des contrées éloignées et prestigieuses. Un second caractère commun, qui justifie leur situation dans une même classe, est leur complexité : une complexité telle qu'on s'y perdrait sans guide. Le Labyrinthe est un édifice dont on ne saurait ressortir à moins d'en connaître par avance le plan ou d'être accompagné d'un guide. C'est un édifice qui sort de l'ordinaire, qui défie les normes de l'habituelle architecture : une merveille où l'astuce de l'homme réalise ce qui paraît impossible. Ainsi, le Labyrinthe crétois est une prison sans porte d'où l'on ne peut s'échapper. La fascination exercée par ce type d'édifice à la limite de l'imaginaire est très proche de celle dont profitent les cicerones qui font visiter les catacombes romaines. D'ailleurs, les trois labyrinthes connus ont un caractère souterrain et ténébreux. En outre, dès la basse Antiquité, des souterrains à multiples embranchements furent qualifiés de «labyrinthes». Cette tradition perdure en spéléologie.

Le Labyrinthe crétois, celui du Minotaure et de Thésée, entre dans cette classification (voir ill. 4, 5, 11 et 12). D'Hérodote aux modernes visiteurs des catacombes, la lumière projetée par la mythologie grecque éclaire les origines de l'étrange fascination qu'exerce sur les touristes la prison sans porte. Des historiens de la religion grecque ont attiré l'attention sur la répétition des thèmes initiatiques dans le cycle de Thésée ainsi que dans certains rituels qui lui sont rattachés par la tradition : enfance abandonnée, épreuves qui aboutissent à la découverte de son identité, victoire sur des monstres, descente aux enfers, plongée au fond de la mer, déguisements rituels, etc[22]. L'aventure crétoise, avec la traversée du Labyrinthe, constitue une des multiples épreuves de Thésée ; elle revêt cependant une importance particulière car elle marque dans la carrière du héros l'avènement au trône qui suit la découverte et la reconnaissance de son identité. C'est donc un jeune roi qui sort du Labyrinthe. De plus, liée au motif du tribut payé à Minos par Athènes, c'est, de toutes les aventures de Thésée, celle qui attire à elle le plus grand nombre d'éléments initiatiques. Ces jeunes gens et jeunes filles qui tous les neuf ans[23] quittent leur famille et leur cité pour servir de pâture au Minotaure, semblent bien être les acteurs d'un rite de passage (Van Gennep). Ils connaissent en Crète une

6. *Labyrinthe de Salomon*, XIe siècle, manuscrit

20. Diodore de Sicile I, 61, 66; Strabon XVII, 1, 37; Pline l'Ancien, *Hist. nat.* XXXVI, 13.

21. Pline l'Ancien, loc. cit.; Isidore de Séville, *Etymologies* 213, 36.

22. En particulier H. Jeanmaire, op.cit. note 2, p.315; A. Brelich, *Gli eroi greci*, Rome 1958, et *Paides e parthenoi*, Rome 1969, pp. 471-472; Paul Faure, op.cit. note 14. On se référera désormais à l'analyse de Claude Calame, *Thésée et l'imaginaire athénien. Légende et culte en Grèce antique*, Lausanne 1990.

23. La périodicité de neuf ans est attestée par Plutarque : *Vie de Thésée* 15 et se retrouve en différents contextes qui font des huit ans précédant le retour, une période d'épreuve liminale : les travaux d'Héraclès durent huit ans (Apollodore II, 5, 11); la purification de Cadmos pour le meurtre du serpent de Thèbes dure huit ans (ibid. III, 4, 2); la neuvième année Perséphone délivre l'âme du mort qui doit renaître comme un sage, un athlète, un roi ou un héros (Pindare, fr.133; *Orphicorum fragmenta*, éd. Kern 295); tous les neuf ans Minos retourne à la caverne de Zeus pour être le confident de son père (Homère, *Od.* XIX, 179; Pseudo-Platon, *Minos* 319c; Platon, *Lois* I, 642a).