

MARC LAMBRON

L'œil du silence

Roman

Flammarion

Extrait de la publication

MARC LAMBRON

Photo : F. Morellec / Flammarion



*Marc Lambron est né en 1957.
Critique littéraire au Point.
A publié deux romans,
L'Impromptu de Madrid et
La Nuit des masques.*

L'œil du silence

« Une silhouette portant le treillis réglementaire de *War Correspondent* se tenait là, en conversation avec quelqu'un que l'angle dérobait à ma vue. Les *slacks* tombant sur les rangers de campagne, la ceinture serrant la taille, l'étoile blanche cousue sur la manche ne trompaient pas. C'était l'uniforme d'un journaliste ou d'un photographe accrédité auprès de l'US Army. Mais le relâché élégant, la forme blousée que prenait la vareuse à l'évasement, et surtout la chevelure blonde frôlant les épaules ne laissaient guère de doutes : une femme.

Vue de profil, elle me parut très belle. Une lumière étrange venue du hall adoucissait ses contours. On lui aurait donné trente-cinq ans, peut-être moins. Ses gestes rapides, son sourire étaient plutôt d'une continentale : elle portait un uniforme américain, mais quelque chose en elle trahissait l'Européenne. A un mot de son interlocuteur invisible, elle rejeta la tête en arrière, comme pour rire, et sa main vint glisser dans la chevelure libre. L'éclairage, mais était-ce seulement l'éclairage, soulignait à distance une peau très blanche. Une blancheur de statue à jamais descendue du socle. Je ne pouvais entendre ce qu'elle disait, mais le mouvement des lèvres me parut correspondre à du français. »

Prix Femina 1993



9 782080 667908

FF 6790 de la publication

120,00 FF

L'ŒIL DU SILENCE

DU MÊME AUTEUR

L'Impromptu de Madrid, Flammarion

La Nuit des masques, Flammarion

Carnet de bal, Gallimard

Marc LAMBRON

L'ŒIL DU SILENCE

FLAMMARION

Extrait de la publication

Avec le soutien du



www.centrenationaldulivre.fr

© Flammarion, 1993
ISBN 9782081301726
Imprimé en France

Extrait de la publication

« Il en est des plaisirs comme des photographies. Ce qu'on prend en présence de l'être aimé n'est qu'un cliché négatif, on le développe plus tard, une fois chez soi, quand on a retrouvé à sa disposition cette chambre noire intérieure dont l'entrée est condamnée tant qu'on voit du monde. »

Marcel PROUST,
A l'ombre des jeunes filles en fleur.

« Une peinture qui contiendrait tout d'une femme en particulier et qui ne ressemblerait à rien de ce qu'on connaît d'elle. »

Pablo PICASSO,
Conversation.

« Lorsque tu descendais à l'Hôtel Istria

Tout était différent rue Campagne-Première

En mille neuf cent vingt-neuf vers l'heure de midi... »

Louis ARAGON,
Il ne m'est de Paris que d'Elsa.

PROLOGUE

Le 10 septembre 1981, à huit heures trente-cinq du matin, le Jumbo « Lope de Vega » de la compagnie nationale Iberia se posa sur l'aéroport de Barajas. Un soleil de fin d'été éclairait la *meseta* de Madrid. La température au sol était de dix-sept degrés centigrades. Deux hélicoptères vinrent se placer en vol stationnaire au-dessus de l'appareil qui roulait lentement vers le terminal de l'aéroport.

Au sol, le dispositif Alerte rouge était en place. Des véhicules Seat des services spéciaux espagnols avaient pris position en bord de piste. Dans le salon des Ambassadeurs du terminal A, une trentaine de policiers en civil resserrèrent leur dispositif de protection autour des autorités de l'État, membres du corps diplomatique et invités du gouvernement espagnol. Les journalistes accrédités travaillaient au téléobjectif depuis une terrasse spécialement aménagée. Des radios ne cessaient de grésiller à l'intérieur et à l'extérieur de l'aéroport ceinturé par des unités de la sécurité d'État.

Le Jumbo s'était immobilisé sur la piste. Un fourgon blindé attendait au bas de la soute. Des agents de manutention se précipitèrent vers l'avion, tandis que sortaient discrètement par la porte arrière de l'appareil trois experts en terrorisme ETA, un expert en terrorisme GRAPO, un expert en terrorisme anarchiste, un expert en terrorisme d'extrême-droite et deux agents du FBI qui avaient voyagé ensemble dans le 747 depuis New York.

Les treuils hydrauliques étaient entrés en action. Des applaudissements crépitèrent lorsqu'apparut au

soleil un étrange sarcophage. Cette urne de bois avait les proportions d'un cercueil de géant : huit mètres cinquante de longueur sur trois mètres de largeur, pour une hauteur d'un mètre soixante dix centimètres. Des sceaux rouges étaient apposés sur le coffrage. On vit distinctement l'un des manutentionnaires effleurer l'objet de la main, puis se signer comme s'il avait touché une relique. L'urne fut rapidement installée à l'arrière du fourgon blindé. On verrouilla aussitôt les portes. Des motards en uniforme vinrent se placer autour du véhicule et l'escortèrent jusqu'à la sortie de l'aéroport. Le fourgon blindé s'inséra alors dans un impressionnant cortège d'automobiles banalisées qui démarraient toutes sirènes hurlantes en direction de Madrid. Dans le ciel, les hélicoptères prirent le sillage du convoi.

Le 26 avril 1937, vers quinze heures quarante-cinq minutes, une quarantaine d'appareils avaient décollé des bases de Burgos et de Vitoria. Le général Emilio Mola venait de lancer l'offensive sur le front de Biscaye, jetant dans la bataille les cinquante mille fantassins de la 61^e Division de Navarre appuyés par la 23^e Division de marche italienne et les troupes italo-espagnoles des Flèches noires. Les deux groupes d'avions firent leur jonction au-dessus de l'océan avant de remonter le cours de la rivière Mundaca. L'escadrille se composait de Junker 52 et de Heinkel 51 encadrés en protection par des Messerschmitt BF-109. Ils emportaient cinquante tonnes de bombes, contenant chacune un mélange d'aluminium et d'oxyde de fer qui dégagait à la déflagration une chaleur de 2 700 degrés centigrades. Ces bombes furent lâchées sur un village de sept mille habitants. Posté avec son état-major sur une colline

voisine, le lieutenant-colonel Wolfram von Richthofen observait les évolutions de la Légion aérienne qu'il commandait. Le bilan officiel décompta 1654 tués et 889 blessés.

A Paris, un peintre que le gouvernement républicain avait symboliquement nommé en juillet 1936 directeur du musée du Prado commença à travailler dans les premiers jours de mai sur une toile de trois mètres cinquante et un de largeur par sept mètres cinquante-deux de longueur. Cette toile, aussitôt acquise pour une somme de 150 000 francs par l'ambassadeur de la République espagnole en France José Arisquistain, apparut en divers lieux à compter du jour où elle quitta l'atelier du 7, rue des Grands-Augustins, dans le VI^e arrondissement de Paris. Elle trônait dans le pavillon espagnol de l'Exposition universelle de 1937, non loin d'un mobile de Calder actionné par du mercure prélevé dans une mine des Asturies. En 1939, elle passa des murs d'une galerie de Londres aux cimaises de la galerie Valentine de New York. La guerre arrivant en Europe, ce fut le musée d'Art moderne de cette dernière ville qui la prit en dépôt. Elle circula dans quelques expositions aux États-Unis avant de revenir deux fois en Europe après la guerre. Le Palais royal de Milan l'hébergea en 1953. L'expert Pelliccioli, qui venait de restaurer *La Dernière Cène* de Rembrandt, s'y livra à quelques travaux d'entretien. Elle revint à Paris en 1959 pour une exposition au musée des Arts décoratifs.

L'urne que l'on convoyait un matin de septembre sur la route de Madrid contenait cette toile. Elle cheminait avec l'assentiment des sept héritiers du peintre, le conseil de maître Roland Dumas, du barreau de Paris, et les recommandations du Dr Simon Levie, du Rijksmuseum d'Amsterdam, fort de l'expérience acquise lors de la nouvelle présentation au

public de *La Ronde de nuit*. Une souscription ouverte aux États-Unis pour le transfert de la toile avait permis de recueillir 250 \$ à Hollywood, 535 \$ à San Francisco, 208 \$ à Chicago et 1 700 \$ à New York. Manifestement, les Américains ne voulaient pas la laisser partir. On avait même vu à l'aéroport de New York une larme couler sur la joue de Mrs Nelson Rockefeller.

La destination finale du tableau était le Casón del Buen Retiro, une ancienne salle de bal de Charles III au plafond décoré par Tiepolo. La toile serait exposée à inclinaison de 10 degrés derrière une vitre blindée de 19 mm d'épaisseur, luminosité de 150 lux, humidité relative de 66 %, température constante de 22 degrés centigrades.

Pour la première fois en quarante-quatre ans d'existence, le *Guernica* de Picasso venait d'entrer en Espagne.

Les manifestations qui entourèrent l'inauguration officielle par les rois d'Espagne, le 24 octobre 1981, se déroulèrent dans un climat euphorique. En février, le roi avait fait plier les officiers qui menaçaient le pays d'un putsch à l'antique. Son autorité était désormais légitime, l'Espagne rétablie sur ses bases. Les seules fausses notes émanèrent du leader nationaliste basque José Aspuru qui déclara : « Nous fournissons les morts, la Castille récolte le tableau » ; du peintre Antonio Saura qui lança une diatribe paradoxale contre « les pleureuses hystériques et tondues de Guernica, les braillements des poupards de Guernica, les simagrées des demoiselles toreras de Guernica, les oreilles trépanées et mamelons-vis des dames de Guernica », diatribe assortie d'invectives contre Rudolf Arnheim, Frank D. Russel et Anthony Blunt, auteurs de livres sur Guernica et selon lui tous trois éminents agents du KGB ; enfin

de Blas Piñar, le dirigeant de *Fuerza Nueva*, qui vitupéra violemment le sacre satanique du rouge Picasso. A ces exceptions-là, ce ne furent qu'éditoriaux enflammés, rétrospectives sur les écrans de la TVE, longues files d'attente dans l'avenue Alphonse XII.

Le 26 octobre s'ouvrit un colloque au Círculo de Bellas Artes de la rue Alcalá. Soledad Becerril, ministre de la Culture de l'UCD, avait convié à Madrid un aréopage d'amis de Picasso, d'historiens de l'art et de directeurs de galerie. Le programme annonçait des interventions de Douglas Cooper, William Rubin, Dominique Bozo, Klaus Gallwitz, Patrick O'Brian, Pierre Daix, David Schuman, Santiago Amón, Dora Vallier, Harold Rosenberg, Jean Leymarie, John Golding. On espérait la présence de l'écrivain José Bergamín. En 1937, Picasso l'avait chargé d'accompagner la toile dans ses déplacements et de coller sur le tableau, à l'endroit qu'il jugerait utile, une larme découpée dans du papier rouge. Mais le vieux solitaire ne daigna pas descendre de la soupente de la plaza de Oriente où il mourrait dix-huit mois plus tard.

Ce fut Rafael Alberti qui ouvrit le colloque en lisant son poème sur « Guernica, douleur de rouge vif ». Sa longue crinière blanche entourait sa tête comme une auréole sous les flashes des photographes. Quand il se tut, la salle applaudit debout. José Luis Aranguren, qui faisait office de modérateur, présenta alors le premier orateur inscrit, Douglas Cooper. Il fut lui aussi passionnément écouté. Cooper était l'un des rares hommes au monde qui ait vu *Guernica* à la fois dans l'atelier de la rue des Grands-Augustins en 1937 et derrière la vitre blindée du Casón del Buen Retiro en 1981. Il enchantait l'assistance par ses variations sur le peintre tel qu'il l'avait connu. Il se souvenait de Picasso debout

devant les croquis préparatoires, grommelant : « Je voudrais qu'ils montent se placer sur la toile en grim pant comme des cafards. » Cooper confessa pour finir que le tableau ne lui avait jamais paru mieux à sa place que dans son dernier site d'exposition. Les Espagnols l'applaudirent sans réserve.

Quand David Schuman lui succéda, on vit une stature d'élégant colosse se caler derrière le micro. A soixante-seize ans, il portait encore beau. Dans les écouteurs, ses premiers mots couvrirent la voix de la traductrice. Schuman avait attaqué sur un ton mi-grave, mi-ironique, en assenant : « Ce ne sont pas des peintres qui ont vu les premiers les destructions de Guernica. Ce sont des journalistes. » Et de citer George Lowther Steer du *Times*, Christopher Holme de l'agence Reuter, Mathieu Corman de *Ce Soir*, Noel Monks du *Daily Express*. Ceux qui dans la salle connaissaient le passé de Schuman échangèrent un sourire.

Assis au troisième rang de l'auditoire, je n'en perdais pas un mot. J'avais vingt-quatre ans. J'étais venu à Madrid pour rencontrer David Schuman.

Au risque de paraître fastidieux, je dois pour éclairer ce qui va suivre rappeler que l'homme qui parlait ce 26 octobre 1981 à la tribune du Circuló de Bellas Artes de Madrid était devenu avec les années l'une des légendes du monde de l'art.

Sa réputation première devait beaucoup à un revirement de destin qui l'avait rendu énigmatique ou attachant à plus d'un. Jusqu'à l'âge de quarante ans, Schuman avait été l'un des plus brillants journalistes de *Life*, une de ces plumes qui avaient inventé le reportage moderne, l'investigation serrée, l'écriture rapide. Quand on relit ses articles de la fin des années trente, on y trouve une densité de ligne, une probité dans le compte rendu qui masquent ce qui,

peut-être, faisait le fond du personnage : une colère ancienne contre les choses, et pour tout dire un refus biblique du monde tel qu'il est.

Schuman était revenu en 1946 du front européen où il avait couvert la fin de la guerre pour *Life*. Inexplicablement, sa vie avait alors bifurqué. Il démissionna de son journal et entama une nouvelle carrière. Bénéficiait-il de protections, mettait-il son prestige et son énergie de correspondant de guerre au service d'un métier qui n'est pas exempt de stratégie, toujours est-il que ses débuts furent brillants. Julien Lévy, qui avait été l'un des introducteurs du surréalisme en Amérique, le patronna. Alfred H. Barr ne le découragea pas. En quelques mois Schuman pénétra ce milieu, puis obtint un prêt de John Hay Whitney qui lui permit d'ouvrir une petite galerie. L'histoire de son premier vernissage est restée dans les annales. Schuman avait gagné la confiance de ceux qu'il appela plus tard devant moi « mes amis de la 104^e Rue », Esther et Bill Baziotes. Baziotes accepta d'être son premier peintre exposé. Le local qu'avait déniché Schuman était riverain de Parke-Bernet, la Mecque des salles des ventes de New York. Le jour du vernissage, une foule nombreuse encombra la rue. Baziotes et Schuman se frottaient déjà les mains, lorsqu'ils s'aperçurent que Parke-Bernet mettait ce jour-là un Rembrandt aux enchères...

Mais Schuman tenait le bon fil. Edward Allen Jewell, du *New York Times*, ainsi qu'Emily Genauer, du *World Telegram*, saluèrent élogieusement ce nouveau venu qui avait été quelques années auparavant leur collègue de *Life*. Son amitié avec Baziotes le conduisit en 1948 vers le Studio 35. C'était une école d'art de la 8^e Rue animée par Bill Baziotes, Robert Motherwell, Mark Rothko et le sculpteur David Hare; la peinture américaine y devenait adulte en

s'émancipant du surréalisme. Schuman avait accompagné le mouvement avec plus de présence, plus d'à-propos que n'en surent prodiguer des marchands d'art aussi installés que Pierre Matisse ou Valentine Dudensing. Schuman était l'ami de ces peintres : il devint tout naturellement l'un de leurs courtiers.

David Schuman se distingua alors par un coup d'éclat qui l'installa durablement sur la scène new-yorkaise : il fit revenir Mark Rothko sur les cimaises. Les rares spécialistes de Rothko savent qu'après son exposition de 1949 chez Betty Parsons, le peintre opposait un refus intraitable aux directeurs de galerie. Il ne voulait plus exposer. Lloyd Goodrich en fit les frais pour la Whitney, puis en 1952 ce fut Dorothy Miller qui essuya un refus lors de l'exposition du MOMA, *Fifteen Americans*.

Par on ne sait quel pouvoir de séduction, David Schuman avait obtenu de Rothko qu'il revienne sur sa décision. Ce fut l'origine de la grande exposition de 1953. Schuman fut par la suite l'un des destinataires des lettres que Rothko écrivit d'Italie, celle notamment envoyée de Paestum où il note : « J'ai peint toute ma vie des temples grecs sans le savoir », celle aussi écrite en 1958 à Pompéi où il décrit ses « affinités » avec les fresques de la Villa des Mystères. Lorsque Philip Johnson pressentit Rothko pour décorer le restaurant des Quatre Saisons du Seagram Building, ce fut encore Schuman qui joua les intermédiaires.

Sur cette lancée, Schuman connut une maturité faste, à la mesure de l'épanouissement des peintres qui le soutenaient. Willem de Kooning et Philip Guston exposaient chez lui. Sa maison de Boyceville, dans les Catskills, était devenue un repaire de complices dont certains avaient du génie, et aussi une galerie de jolies femmes, car Schuman était un

Imprimé en France
Dépôt légal : août 1993
N° d'édition : 14995 – N° d'impression : 26140