

*Jean Louis Schefer*

# Figures peintes

*Essais sur la peinture*



**P.O.L**

Extrait de la publication

## Texte de présentation

*Figures peintes* réunit une grande partie des textes écrits depuis une dizaine d'années sur la peinture. Je les fais précéder de trois textes plus anciens, pour leur propos général : quelle histoire développerait une production de corps de peinture ?

L'ensemble de ce livre, promenades de musées, dialogues avec des sujets de peinture, « lettres » ou réponses à des demandes de commentaires de peinture, ne développe pas de philosophie de l'art, n'amorce pas une théorie de la figure et ne prend pas partie, non plus, dans une querelle sur l'art contemporain.

Quelque chose d'autre est introduit ou construit. L'activité artistique dans notre histoire a développé des programmes de réagencement de la surface du monde. L'enregistrement du monde peint est aussi bien une espèce de roman de formes en cours de mutation ; la peinture a fait le portrait du monde par le moyen de corps ; sujets de portraits, lieu d'équilibrage des parties de l'espace, outil des narrations ou sujet expérimental de l'expression, ce « corps » est demeuré, dans notre culture, une inconnue.

C'est avec des fragments de ce « portrait du monde », d'époques et de programme très différents, que le texte établit son dialogue. La proposition du sens qui anime la peinture est en premier lieu un renouvellement de son pouvoir de séduction. C'est avec quoi le texte opère : avant de dire la loi ou d'organiser l'histoire, il doit laisser parler ces corps inconnus *parce qu'ils sont la séduction même de l'histoire.*

Qu'est donc le mélange du sérieux et de la fantaisie, de la constance et du caprice ? Est-ce, autrement, un style ?

C'est l'activité du portrait.

## **FIGURES PEINTES**

DU MÊME AUTEUR

*chez le même éditeur*

Cinématographies, 1998  
Choses écrites, 1998  
Main courante, 1998  
Origine du crime, 1998  
Images mobiles, 1999  
Le Déluge, la peste, Paolo Uccello, 1999  
Sommeil du Greco, 1999  
L'Art paléolithique, 1999  
Lumière du Corrège, 1999

*chez d'autres éditeurs*

Scénographie d'un tableau, *Le Seuil*, coll. « *Tel Quel* », 1969  
L'Invention du corps chrétien, *Galilée*, 1975  
L'Homme ordinaire du cinéma, *Cahiers du cinéma / Gallimard*,  
1980, *Petite bibliothèque des Cahiers*, 1997  
Gilles Aillaud, *Hazan*, 1987  
8, rue Juiverie, photographies de Jacqueline Salmon, *Comp'Act*,  
1989  
La Lumière et la Table, *Maeght éditeur*, 1995  
Question de style, *L'Harmattan*, 1995  
The Enigmatic Body, *Cambridge University Press*, 1995  
Du monde et du mouvement des images, *Cahiers du cinéma*, 1997  
Goya, la dernière hypothèse, *Maeght éditeur*, 1998

Jean Louis Schefer

# Figures peintes

*Essais sur la peinture*

*P.O.L*

33, rue Saint-André-des-Arts, Paris 6<sup>e</sup>

Avec le soutien du



[www.centrenationaldulivre.fr](http://www.centrenationaldulivre.fr)

© P.O.L éditeur, 1998  
ISBN : 978-2-8180-1553-7

Extrait de la publication

## PRÉFACE

Le recueil devrait être un genre heureux : la classification des textes est remise à leur chronologie. J'espère un livre libéré de la volonté de synthèse, à peu près organisé par ces deux divinités, ou ces providences que sont, pour quiconque écrit, l'Occasion et la Commande. Voilà du même coup un bénéfice qui s'apparente à celui d'un Journal : une variation de motifs, de thèmes ou d'idées qui sont le fait de circonstances. Ce livre n'a pas autrement d'unité, sinon une espèce d'organisation d'idées fixes.

Je réunis une grande partie des textes publiés sur la peinture : j'y inclus par piété tardive, ou par superstition, mon premier article, écrit en 1961 (il date mes premières amitiés intellectuelles).

Je ne puis alléguer quelque chose comme l'unité de ces textes ; ils sont pourtant réunis par une constance des objets ou une très faible dispersion de motifs.

Je suis le premier à douter qu'une philosophie de l'art ou quelque système critique se dégage de ces textes : le propos est ailleurs. Ce qui s'expose ici, sur quelques années, n'est pas un système critique : c'est son dépit et, plus certainement, une poétique négative. Les œuvres que nous choisissons ou qui, le plus souvent, nous choisissent ne demandent pas, je crois, leur explicitation ni

leur estimation : elles nous présentent, par figures, des énigmes avec lesquelles nous dialoguons. C'est toujours ce dialogue par figures qui a fait la « littérature artistique » : nous ne parlons pas d'un objet mais commentons une relation de séduction aisée ou difficile. Je suis incapable de parler de ce que je n'aime pas ; peut-être parce qu'il est important, plus que de juger, d'essayer une manière de saisir ce qui nous est offert et d'y maintenir une espèce de vie : c'est la seule façon dont je puis continuer à apprendre mon métier.

Tout ceci ne constitue pas même, en projet ou en détail, un corps de doctrine sur ce qu'est la peinture, le réel, l'imitation. Si c'est bien un Journal que finissent par composer ces commentaires de peinture, c'est sans doute qu'un fantôme romanesque doit les accompagner dont ces brefs essais et commentaires de figures donneraient l'idée d'une préparation. Sans doute y a-t-il dans ces textes un fantôme de roman qui, peu à peu, fait sa toilette ; ou dont l'idée du moins cherche les corps dans lesquels elle pourrait vivre !

La majorité des textes écrits dans les années soixante-dix est écartée : leur disgrâce poétique me désespère. Pour le reste, les « idées » n'ont pas beaucoup changé : précisément parce que j'y tiens assez peu. La suite des textes réunis ici donnerait après tout l'image d'un mécanisme qui travaille à usiner ses propres pièces, à polir ses métaphores, à essayer ou à chérir ses tournures sur des objets de rencontre ; et que la réalité ou la référence y surviennent régulièrement par surcroît : je devrais en tirer une conséquence sur le pouvoir qu'il faudrait laisser à cette machine, sur la bride qu'il faut lâcher à la course ? Mais il faut pourtant nourrir ces mécanismes qui ne s'alimentent, à peu près, que de choses peintes ! Je désespère du roman parce que je n'aime que l'occasion qui alimente le discours ; et que celui-là est rétif, pour le moins, au système.

Ces textes sont le fait d'une estimation inégale de leurs objets (pas de justes proportions, ni d'échelle de valeurs, quelques objets plus faibles mangent de grands sujets). Et qu'est donc un texte sous ces occasions d'objets et dans ces dispositifs par lesquels ce n'est



pas « l'objet » qui est commenté, décrit, recopié mais un réseau d'appropriation, c'est-à-dire sa personnalité selon laquelle est engagé un plaisir d'intelligence ou de sensibilité qui, comme dans la musique, est égal au jeu des préliminaires d'amour. Ce jeu qui doit s'appeler la patience de l'amour puisque c'est en lui, justement, que se maintient la figure *telle qu'elle veut disparaître*, comme si elle se posait comme l'objet ultime, ou le prix d'un tel jeu, ou son fruit. Et peut-être le style de chacun est-il la durée de ce lien préliminaire à l'abandon ; et qui fait dans notre savoir amoureux moins une ruse ou une stratégie qu'un essai mélodique : celui de chanter quelquefois à l'unisson.

Pourquoi dès lors faire des romans si la science des phrases et le calcul de leurs points de rupture internes est un tel aveu et, mieux qu'un autoportrait, le dessin par figures selon lesquelles nous faisons captation de la jouissance de l'objet – semblable à la science et à la psychologie suffisante à l'inspiration qui guide notre main sur le corps de la personne chérie ? Qu'apporte donc de plus le roman, chez Barbey, par exemple, que ces phrases brusquement déséquilibrées des *Memoranda* ou cette mèche de fouet sur la toupie qui mélodie l'extraordinaire aveu d'amour dont une Vierge de Memling est ou bien l'objet ou bien l'occasion ? Quel roman aussi chez Baudelaire ? C'est peut-être justement sur des figures peintes que des distances sont essayées (elles sont toute l'intelligence d'intuition des affections) : que l'humour, l'emportement, la gamme des passions – mais jamais l'exercice d'un droit au jugement – constituent des objets, des réalités, c'est-à-dire une espèce de chair douée de parole et même tout entière donnée au langage.

Quelle que soit la durée d'accès, la patience et la longueur des séductions, aucun fantôme de fiction ne s'interpose longtemps – c'est qu'ils font, par un mauvais équilibre de psychologie, résidence habituelle dans des romans.

« Dis-moi comment tu aimes et je te dirai qui tu es. » Il s'agit de portraits répandus en détails de lignes qui ne sont nulle part dessinées sur les corps : ces lignes ou ces corps se nomment des

relations. Et peu importe l'objet : ces portraits sont sans modèle ou sans cause... celui qui écrit fait ainsi le jeu d'une seconde main du peintre. Comme il le peut, il redonne une espèce de vie au sujet du *Portrait ovale* que le pinceau exténuait. Il y faut donc l'exercice d'une espèce de naïveté – et c'est sans doute sur l'indevinable sujet du portrait que nous maintenons un crédit de réalité que nous retirons à tout roman possible ; nous ne demandons au roman que de faire *passer* des actions, comme au jeu de gobelets.

Mais quoi encore sur la méthode ? Les métaphores, je le vois bien au recueil, sont d'usage long : elles doivent donc être une sorte d'objet premier et non de corps interposé.

Ce sont elles, et tout le corps fibreux qui leur appartient, qui organisent ces textes ; ou si l'on peut dire, ce n'est qu'un *défaut de système* qui ordonne ces essais. Ou encore, malgré les variations de distance aux objets des œuvres recopiées, c'est malgré tout une poétique négative qui est ici à peu près tracée : ce ne sont peut-être pas les œuvres qui sont chéries, commentées mais le peu de littérature, c'est-à-dire d'improbabilité dont elles sont l'occasion, qui en est rédimée.

Voilà notre problème : tout notre essai analytique (scientifique, philosophique, social) met le réel en fuite ou en lévitation ; je vois au moins ceci : il fait retour de supposition par la figure qui justement s'en innocente.

La peinture, quelle qu'elle soit, est donc mesurée à ces pouvoirs. C'est ainsi, comme la chatte de Montaigne, qu'elle joue avec moi.

Car au fond le principe de recueils comme celui-ci n'est ni dans l'idée de la valeur des textes ni dans celle de la qualité des objets ; il est dans leur constance ou dans l'objet à peu près identique que tous manient, construisent, laissent espérer ou supposent : que quelque chose, par je ne sais quel préalable, serait déjà là avant ma décision ; et ce quelque chose qui mesure peut-être notre durée n'est que notre solidarité individuelle à une réalité dont nous espérons recopier le portrait.

On aura compris qu'il n'est pas question d'une estimation critique des œuvres ; il s'agit même d'un plaisir d'irresponsabilité que la peinture me concède sous de nombreux traits de dilection.

La liberté d'usage que je revendique ou mets en pratique se referme sur ce qu'on nommait autrefois une thématique : métaphores, durée, tournures, exemples ou « images » ; le texte avoue donc quelque chose, il ne montre pas son appareil (le rêve d'un système) mais l'organisation peu à peu mobile de ses métaphores. Il en est à peu près de l'usage des figures de peinture comme des monstres ou de la majorité des personnages de romans : ils ont été non pas mis au monde mais abandonnés ironiquement par leurs créateurs : le crédit de vie momentanée que nous leur accordons n'est assuré que par une « transition de réalité » qui leur ressemble pendant un moment. Lucien Leuwen, Bergotte, l'Homme au sable ou Frankenstein ont tous passé dans notre vie parce que nous en étions des compléments de figures ; de même qu'un Poussin, une Vierge flamande ou *L'Homme au gant* du Titien n'ont cessé de varier leur identité, c'est-à-dire de voir modifiée l'idée de la vie dont ils étaient tirés. Je sais que sans de telles naïvetés il n'existerait pas de lecture, pas d'interprétation et, sans doute, ni romans, ni figures, ni abstraction de peinture. Après tout, ce qu'un critique ou un historien d'art peut « avouer » n'est pas de démêler le bon du mauvais mais de recopier, comme il le peut, un portrait mobile du monde ; et l'intérêt qu'il prend à ces visages changeants ; ce doit être encore un enfant qui rêve sur des figures de romans qu'il n'écrit pas mais qu'il continue à recopier.

Il y a dans les musées des tableaux avec lesquels nous entretenons, chacun, des liens d'intimité intenses et provisoirement mystérieux ; témoins, clepsydres ou chronomètres de notre vie, leur analyse ou leur recopiage appartient à un autre catalogue, celui du temps dont nous sommes, eux et nous, une partie du passé, l'étonnement d'avoir déjà vécu et d'être encore là-bas objets, mélodies, reliefs d'émotions, lignes et taches mobiles : une composition mêlée de corps endormis et qui n'attendent qu'un pincement, un hasard, un soulèvement de pli du drap qui les enveloppe, pour revenir, eux

et nous, vivants et mobiles en même temps. Mais cela n'est qu'un autre travail, un peu plus de fiction, un peu plus d'attention au réel, par lequel quelque chose de notre histoire deviendrait lisible, c'est-à-dire parviendrait à devenir absolument plat.

A travers les œuvres commentées, accompagnées ou *reco-piées*, je n'ai jamais pris part à la ritournelle des disputes sur le malaise de l'art moderne. C'est tout simplement que ces textes-ci ne m'ont pas fourni l'occasion de m'ennuyer à ces débats périodiques sur la crise des images. Sans doute parce que mon « être social » tout à fait anachronique n'attend aucune rédemption d'un débat sur des engagements imaginaires.

Comme un vieux spectateur de théâtre qui n'aurait jamais compris la distanciation brechtienne mais plutôt aimé dans Brecht la violence de Shakespeare, je constate qu'ici et là (au théâtre, au cinéma, au musée ou dans notre bibliothèque) nous ne sommes pas spectateurs, regardeurs, lecteurs mais que nous sommes les destinataires tardifs d'un long propos historique fait de paroles et d'images ; et que, chacun à notre tour, comme par le mouvement des aiguilles d'une horloge, dans cette immense machinerie du temps dont les heures, les jours et les siècles sont marqués par des défilés de figures, nous sommes à notre heure et pour un temps le lieu d'expérimentation ou de vérification des images, des hypothèses ou des fictions touchant la forme humaine. Que l'art soit à tel moment plus faible, compromis avec un trafic industriel, publicitaire ou financier n'y change à vrai dire pas grand-chose : ce n'est qu'une petite idée romantique, un bref espoir d'assomption de l'Idéal dans l'art qui fait faillite. Ce qu'a tenté ou exprimé tout l'essai symbolique de notre culture était une impossible harmonisation de la forme humaine et de la signification ; de toute forme née de l'industrie humaine (c'est même pourquoi les idées successives de Nature et de Vrai ont établi longtemps des critères de jugement). Nous sommes ainsi destinataires de ce constat symbolique que la forme humaine, telle qu'elle a été pensée et figurée, est instable ; et que les images, les figures, les constructions d'espace ne sont sujets qu'à des mutations historiques constantes. Cela est

la loi, du moins le fait enregistré par les siècles. Il suffit de se promener au musée pour constater qu'il y a dans les tableaux autre chose qu'une histoire des styles, des manières et des écoles. L'histoire qui s'y raconte par une espèce d'agrandissement des effets physiognomoniques est aussi celle qui s'est écrite et dont les récits font la chronique : c'est que la forme humaine est emportée par ses imaginaires, c'est-à-dire avant tout et quoi que l'on en ait, par son imaginaire social. Cette histoire inscrite au musée, mise en romans, détaillée en chroniques, compose le grand récit de nos mutations historiques. Et la figure humaine, en dépit de tous les arrêtés d'académies, y est précisément une variable.

C'est justement dans cette accélération imaginaire que nous donnent l'album et le musée que je goûte une totale irresponsabilité sociale et historique : j'aime les formes qui s'y succèdent, je m'amuse ou m'intéresse aux tentatives d'en fixer la mobilité, aux essais de quadrature ; mais surtout *c'est à l'aquarium même que je prends plaisir.*

Quelle est, par exemple, cette mode d'intérêt pour la crise iconoclaste du VIII<sup>e</sup> siècle ? Cet intérêt est-il d'ordre historique ? Et comment cette crise byzantine (qui n'est pas esthétique mais politique ; elle accouche même d'une division du monde) ferait-elle un commentaire suffisant au sentiment de malaise de la modernité ? (« Non, dit la critique, que l'on y fasse de mauvais tableaux : on y aurait simplement perdu toute force de symboliser. ») Ce regain d'intérêt pour le symptôme byzantin est-il le signe d'une crise fiduciaire de l'image, du signe, une remise en cause de toute légitimité symbolique ? Mais cette question de légitimation est un problème critique, par nature non poétique. C'est une question d'inspection académique qui ne me concerne pas !

Je dois cependant m'en tenir à la mesure de ce qui est ici présenté : quelques textes désordonnés sur des peintures. Je n'y soutiens aucun propos de philosophie ou de théorie, ni un engagement pour une forme d'art. Ma préoccupation n'y est sans doute que dans l'occasion d'écrire à laquelle la peinture donne champ et

concède un bonheur d'irresponsabilité. Je comprends bien, pourtant, l'espèce de nervosité historique contemporaine devant ce qui ressemble à une incapacité symbolique acquise ; mais c'est que nous aurions perdu, autre chose cette fois-ci que « le sens des valeurs », quelque chose comme l'histoire même ; comme on perd une guerre, perdu toute position de maîtrise possible sur l'histoire. Si notre tentative esthétique ou poétique ne mesure plus que notre faiblesse historique, il faut précisément laisser la chance à toute aventure esthétique de deviner la forme de notre présent, et d'y faire avancer le corps sensible qu'elle peut inventer ou bricoler. Et personne n'en jugera, pas même le miroir – comme il était autrefois recommandé aux peintres de soumettre leurs travaux au jugement du miroir parce qu'il les réintroduisait dans la Nature et les faisait paraître comme une partie de son agencement.

Quelques-uns de ces textes, sur Gilles Aillaud, Martin Barré, Monique Frydman, sont en réalité des prolongements de conversations, ou des lettres à eux adressées à propos de leur travail. Tout cela, et le reste, n'est là que pour le plaisir et, parfois, pour le soin que j'y ai mis.

L'ensemble de ce « disparate » fait simplement état incomplet de ce dont je suis contemporain. Mais tout cela est présent dans le même temps : le méchant oiseau de Laurence Aillaud, les enfants peints par Philippe de Champaigne, un soulier perdu par Marie-Antoinette, Rubens et Andy Warhol, Artaud et du papier peint photographié, Watteau et Twombly : la preuve est que le texte court en même temps les sujets, il y transporte ses métaphores.

J'ai adopté pour ces textes un ordre chronologique, seule théorie possible en un tel cas.

C'est, après tout, un fil du temps. Beaucoup de ces textes (tous, sauf le premier) sont de commande. Il y a une grâce des commandes : une légèreté de l'obligation, un plaisir et une gratitude à la réponse et surtout une espèce de bonheur qui tient à la courtoisie de la demande – sans doute, puisque je n'ai pas d'autre leçon à donner, quelque chose qui me revient comme une part d'un jeu social de la séduction.

## WATTEAU

Depuis les Goncourt, Watteau est devenu ce qu'on a dit de lui : un mode rêveur d'aller, un charmant papillotage, une féerie, une humanité gracieuse, ou ce qui est encore la même chose : un mode mélancolique de la joie, un plaisir déjà regretté à demi, une tristesse sous le sourire. Comment saisir Watteau dans cet éparpillement, quel est son thème, son lieu de cohérence, existe-t-il enfin, sous ce véritable étouffement qualificatif, une fonction du monde chez Watteau ? Voilà en retour quelles me semblent être les questions qui concerneraient cette peinture et du même coup notre situation en face d'elle : tout à la fois celle d'un voyeur animant un regard qui le cache, et celle d'un être noyé dans cet imaginaire.

Cette œuvre tant qualifiée, tant décrite, dont on a déjà tant parlé, un premier regard nous la donne avec ses effondrements intérieurs, ses écoulements secrets par où elle se refuse en partie, si bien qu'une étude sur Watteau pourrait être finalement celle de ses ambiguïtés, de cette persistante incommunicabilité qui double curieusement sa peinture comme un désir de faire bouger quelque chose sur la toile, d'un mouvement autonome et intraduisible, comme un degré vertigineux de la représentation. Prises dans mon

regard, ces réserves, ces fuites légères au sein du monde me sollicitent également.

Derrière le monde fragile, des arbres sont habités d'un secret mouvement. Plus évidents qu'une main posée sur une corde, qu'un archet que l'on ne voit pas, les arbres épaississent leur fragilité au point de composer des objets, pour aussitôt déplier une arabesque et se fuir. Proches de l'évanouissement, ils se prolongent dans un monde tissé de leurs convergences. Des mouvements controversés manifestent la loi organique de cet univers où tout mouvement se double d'un contraire sans laisser paraître la moindre fissure. Les choses y sont profondément hantées par des contraires : une prodigalité de personnages fantomatiques, une légèreté très dense des matières ; c'est un monde dont l'équivoque paraît insoluble.

La littérature qui pèse si lourdement sur Watteau, consacre à sa manière cette ambiguïté, en ne nous proposant à peu près aucune tentative de dénombrement des objets qu'il reproduit d'un tableau à l'autre. Lacune ou impossibilité, l'alternative serait fautive. Pour que nommer, recenser ou dénombrer ces formes répétées devienne autant d'opérations utopiques, un statut des objets doit leur correspondre, qui ne seraient, dans leur nature, nommables ni dénombrables.

Deux raisons interviennent ainsi pour justifier ce manque lexicologique. Pris dans une opacité constituée, ces objets sont infiniment liés au mode total du tableau ; ils sont, à la lettre, innommables, n'allant jamais au-delà d'une forme allusive, par là indécis en regard de la plénitude du monde. Cette usure d'eux-mêmes, si le monde leur est comparé, semblerait défier tout langage de les utiliser encore, décevoir du même coup tout système de classification. D'autre part leur fonction confirme leur statut : ils se répètent dans l'enchaînement de l'œuvre par déplacements irréguliers ou par altérations insensibles. Ces états ou ces fonctions troubles leur sont des alibis : ils défendent leur abord tout en nous livrant une nature très frêle de leurs phénomènes.

De leur côté, Goncourt, Michelet ou Claudel nous l'enseignent : si l'on parle ici de choses ce n'est jamais d'une manière



transitive, mais selon les courbes et les silences qu'elles nous proposent. Elles sont obstacles au regard, parce que la substance dont elles émanent ne se laisse pas délimiter, elle a partie liée avec le monde. Dans le retour hasardeux des choses le monde prend graduellement son être dont la fonction sera de définir une capacité : contenir en lui quelque chose, enclore une humanité équivoque, être enfin un espace, telle sera son utopie. Ainsi, plutôt qu'une somme d'objets mathématiquement « discrets », c'est d'abord une totalité perspective qui se propose sous l'espèce du paysage.

### *éloquence de la nature*

Le paysage se présente comme une suite de synthèses fugitives des objets (plantes, maisons ou dépressions) qu'il contient ou qui le font. Il n'est donc pas une totalité en lui-même, mais le devient par une intervention proprement « photographique », par le truchement d'un opérateur qui le sépare du monde. Parce qu'elle est le tout d'un regard sans marge, enfoncement plein dans une surface, c'est ce genre de totalité abstraite que nous propose la peinture ; abstraite, parce que d'un paysage elle fait une métonymie : il est à lui seul le monde de tous les paysages possibles.

Dans l'histoire de la peinture, Watteau représente une fragilité des choses qui s'accompagne d'une nature trouble des surfaces ou de la lumière, comme si le monde était, dans cette dispersion, affecté en son centre. C'est donc dans un contenant que les détails sont flous, que l'humanité ou que les choses « se troublent ». L'organisme ignore ainsi ses parties : ce pied-ci, cette main-là, je ne les verrai jamais qu'à travers la même buée. Inversement les tableaux tardifs de Watteau – déjà tableaux de genre, comme *L'Enseigne* qui ouvre et clôt à elle seule une dernière période – n'ont pas de paysage. Or ceci n'est pas une claire absence ; en même temps Watteau y passe de l'autre côté, dans les choses, délaissant leur en deçà qui était jusqu'alors le paysage invariable de ses toiles

et de ses dessins. Pour la partie présente – les *Fêtes galantes* – ambiguïté et paysage vont de pair. Perpétuellement défaillant, ce dernier se laisse d’abord définir par défaut : il ne reproduit pas un terrain calme ou accidenté, il n’est pas non plus une découpe géographique du réel qui en ferait une pure chose au regard ; d’autre part sa signification n’est pas évidente. Comme il est neutre, ni ceci, ni cela, sa fonction seule nous renseigne sur sa constitution.

Le paysage prend d’abord son sens à partir d’une addition de termes (personnages, etc.) dont il est, approximativement, la somme ; il est ainsi chargé d’une fonction dans le moment qu’il entretient avec le reste du tableau un rapport de compression et de localisation.

D’un tableau à l’autre ces rapports varient assez peu. Dans la majorité des toiles, à la fois répétition et inversion, la division de la scène reprend à l’envers celle du paysage ; dans d’autres – c’est le cas de *L’Embarquement* – la scène est à la frontière des différents plans d’orientation du paysage. Il existe enfin une suite de paysages où la scène se joue au premier plan, rejetant la nature derrière un sol rigide et plat. Ce dernier genre se retrouve dans le *Concert*, *Les Charmes de la vie*, *Les Plaisirs du bal* et la *Récréation italienne*. Ces paysages présentent deux espaces, deux matérialités : en avant le côté court, en perspective fuyante le jardin. Symétriquement deux occupations, urbaine ou champêtre selon le lieu. Les personnages qui se risquent à l’arrière-plan ne démentent pas cette disposition simple : ils s’y inscrivent à leur tour en termes de paysage.

La distribution d’avant en arrière renforce la dualité des éléments : le tableau se coupe par une ligne transversale où s’inscrivent les différences entre paysage et personnages. La perspective du parc est introduite par des éléments qui le glacent – marbres, cuivres, bois vernis d’instruments à cordes – et repousse la matérialité des arbres. Le paysage, éloigné par le poids de matières trop froides ou trop denses, se donne, dans ce distancement, comme un lointain. Parallèlement le premier plan est un sol rigide déterminant une horizontalité, le second une voûte poudreuse ou floue qui

indique la verticale. Ces deux dimensions sont sans rapport, comme des segments spatiaux désarticulés. Cependant par une juxtaposition magique les objets du premier plan décrochent de leur sens réaliste pour fonctionner comme des principes de fuite : le luxe, la musique, état orphique du monde. C'est donc déjà une transition vers la seconde partie. L'une et l'autre, spatialement distinguées, se correspondent par allusions. Au même moment la structure du tableau s'estompe pour permettre un jeu de renvoi entre ses parties, dont un thème secret réduit la limite. Il ne suffit donc pas d'opposer la scène et le paysage pour les expliquer : le monde c'est à la fois ces oppositions et leur complémentarité.

Un mouvement du paysage donne le chiffre du tableau. A la limite, le paysage est une fonction révélatrice.

Dans *Le Dénicheur de moineaux*, les avalanches de velours épaissies d'or se laissent déchirer par la rugosité d'un squelette d'arbre en S. L'arbre reprend la sinuosité lente du corps humain dans une économie sans équivoque. Derrière un fond d'arbres, l'éboulement silencieux d'une pente de sable dégage un coin de ciel, quelques nuages flous. La scène est ainsi prisonnière d'un lieu fait de la pénétration du doux par le sec ; ce mouvement détermine l'espace sexuel du tableau dont le thème originaire (innocence et naïveté) est retourné ; le lieu qui enclôt les personnages leur donne indirectement un sens érotique : les thèmes végétal et naturel traduisent la scène à l'envers, en la circonvenant. Les arbres dessinent un mouvement ascendant, une lente déchirure d'orage. Le paysage se charge ainsi d'une pesanteur sensuelle : il est au bord d'une cassure imminente. Sans qu'il se produise à proprement parler de transfert, le monde est investi dans une circularité. La sexualité, par exemple, délaisse le corps humain pour embarrasser le monde et revient par ricochet sur des corps qu'elle ne fait qu'effleurer. Les personnages ont chez Watteau des attitudes extrêmement déliées et, semble-t-il, le geste et le mouvement leur sont faciles ; à vrai dire ils n'ont pas de poids parce que la gravité érotique du corps humain est détournée au profit du monde.

En deçà du symbolisme naturel, entre monde et personnage, les fonctions gestuelles s'entrecroisent. Le mouvement se lit donc à la fois sur le personnage et le paysage.

La partie droite du *Plaisir pastoral* est l'épaississement d'un ciel à son dernier feu, teintant de torpeur quelques maisons éloignées. A l'extrême droite un arbre se fige dans une fausse lumière d'or. Sur la gauche un spectacle s'anime dans un désordre de taillis et d'arbustes ; des barbes touffues au tronc d'un arbre sinuent légèrement. De son côté la scène reprend la même dissymétrie, en elle s'oppose le mode ludique et pastoral. Cette correspondance replace le paysage en elle, il la pénètre ; l'un et l'autre se correspondent inversement. Il s'éclaircit progressivement vers la droite tandis que la scène s'allonge en sens inverse ; deux personnages debout au centre forment pivot, vers la gauche les mouvements se font plus fébriles et plus lents. Un couple pris dans la frondaison mauve et rousse y reproduit à l'envers celui de l'Escarpolette. La scène de droite correspond ainsi au paysage de gauche et inversement. La lecture du tableau est donc à la fois oblique et transversale, chacun de ces modes supposant l'autre. Entre scène et paysage, l'un est toujours d'une manière réversible le lieu de l'autre. De son côté le paysage se réduit à l'épure des gestes qui s'y logent : leur décomposition le divise en lenteur et accélération ; à l'intérieur prend place le contenu formel : la même symétrie reprise à l'envers, et les danseurs tiennent cet équilibre architectural, lieu d'un mouvement de composition qui n'a pas de centre. La danse est figée, seuls sont dynamiques les rapports de rythme qui unissent un personnage à une moitié de paysage, un autre demi-paysage à un autre personnage.

Divisé dans ses fonctions, le paysage se laisse qualifier – telle une voile gonflée, dangereusement solidaire de son contenu aérien – comme une relation avec ce dont, d'abord, il est l'enveloppe.

Dans *Voulez-vous triompher des belles*, deux trouées de lumière encadrent un pan plus sombre et légèrement saillant appuyé par la verticalité d'un buste juché sur un piédestal, permettant

**Cet ouvrage a été composé et achevé d'imprimer en mars 1998  
dans les ateliers de Normandie Roto Impression s.a.**

**à Lonrai (Orne)**

**N° d'éditeur : 1573**

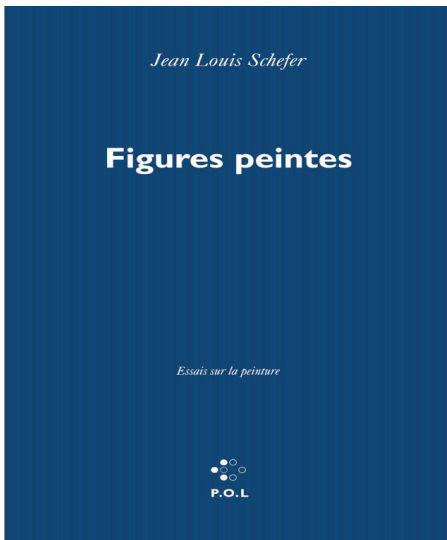
**N° d'imprimeur : 980087**

**Dépôt légal : avril 1998**

***Imprimé en France***



Jean Louis Schefer  
**Figures peintes**



Cette édition électronique du livre  
*Figures peintes* de JEAN LOUIS SCHEFER  
a été réalisée le 14 avril 2013 par les Éditions P.O.L.  
Elle repose sur l'édition papier du même ouvrage,  
achevé d'imprimer en mars 1998  
par Normandie Roto Impression s.a.  
(ISBN : 9782867446115 - Numéro d'édition : 132).  
Code Sodis : N518567 - ISBN : 9782818015537  
Numéro d'édition : 239546.