

# Le carnet de Bento

## Du même auteur

### AUX ÉDITIONS DE L'OLIVIER

G., Éditions de l'Olivier, 2002

*Qui va là?*, Éditions de l'Olivier, 1996

*Photocopies*, Éditions de l'Olivier, 1999

*King*, Éditions de l'Olivier, 1999, « Petite Bibliothèque de l'Olivier », 2002

*D'ici là*, Éditions de l'Olivier, 2006

*Un métier idéal. Histoire d'un médecin de campagne*, Éditions de l'Olivier, 2009

*De A à X*, Éditions de l'Olivier, 2009

### CHEZ D'AUTRES ÉDITEURS

*Réussite et échec de Picasso*, Éditions Denoël, 1968

*Art et révolution*, Éditions Denoël, 1970

*Voir le voir*, Éditions Alain Moreau, 1976

*Un peintre de notre temps*, Éditions Maspero (La Découverte), 1978

*L'Air des choses*, Éditions Maspero (La Découverte), 1979

*Le Dernier Portrait de Francisco Goya : le peintre joue aujourd'hui*, avec Nella Bielski, Éditions Champ Vallon, 1989

*La Cocadrille, Dans leur travail* vol. 1, Éditions Champ Vallon / La Fontaine de Siloé, 1992, Le Seuil, « Points » n° P 289, 1996

*Joue-moi quelque chose, Dans leur travail* vol. 2, Éditions Champ Vallon / Cundera, 1990, Le Seuil, « Points » n° P 307, 1996

*Flamme et lilas, Dans leur travail* vol. 3, Éditions Champ Vallon / La Fontaine de Siloé, 1992, Le Seuil, « Points » n° P 308, 1996

*Et nos visages, mon cœur, fugaces comme des photos*, Éditions Champ Vallon, 1991

*Calling out*, Éditions Paroles d'aube, 1993

*Albrecht Dürer*, Éditions Taschen, 1994

*Au regard du regard*, Éditions de L'Arche, 1995

*Fidèle au rendez-vous*, Éditions Champ Vallon, 1996

*L'Oiseau blanc*, Éditions Champ Vallon, 2000

*Titien, la nymphe et le berger*, avec Katya Berger Andreadakis, Éditions Artha, 2002

*La Forme d'une poche*, Fage éditions, 2007

*Écrits des blessures : poèmes*, Éditions Le Temps des cerises, 2007

*La Tenda rouge de Bologne*, Quidam Éditeur, 2009

*Dans l'entretemps, Réflexion sur le fascisme économique*, Indigène éditions, 2009

*Pourquoi regarder les animaux?*, Éditions Héros-limite, 2011

JOHN BERGER

# Le carnet de Bento

*traduit de l'anglais par Pascal Arnaud*

ÉDITIONS DE L'OLIVIER

L'édition originale de cet ouvrage  
a paru chez Verso en 2011,  
sous le titre: *Bento's Sketchbook*.

ISBN 978.2.8236.0132.9

© John Berger, 2011.  
© Éditions de l'Olivier  
pour l'édition en langue française, 2012.

Le Code de la propriété intellectuelle interdit les copies ou reproductions destinées à une utilisation collective. Toute représentation ou reproduction intégrale ou partielle faite par quelque procédé que ce soit, sans le consentement de l'auteur ou de ses ayants cause, est illicite et constitue une contrefaçon sanctionnée par les articles L. 335-2 et suivants du Code de la propriété intellectuelle.





Beverly Reading

Cet automne, les pruniers croulent sous les fruits. Certaines branches ont craqué sous leur poids. Je n'ai pas le souvenir d'une année où il y ait eu autant de prunes.

Une fois mûres, ces prunes pourpres acquièrent un velouté de la couleur du crépuscule. À la mi-journée, à la lumière du soleil – et du soleil nous en avons depuis des jours –, on aperçoit des grappes, de la couleur du crépuscule, suspendues derrière le feuillage.

Seule la myrtille est aussi bleue, mais sa teinte est sombre et d'un noir de perle, tandis que le bleu de la quetsche est celui d'une fumée claire qui se volatilise. Sur de petites branches, les grappes de quatre, cinq ou six fruits se développent par poignées. Des centaines de poignées suspendues à un seul arbre.

Au petit matin, je décide de dessiner une grappe, sans doute pour mieux comprendre pourquoi je ne cesse de dire « poignée ». Dessin maladroit et raté. J'en commence un autre. Trois poignées derrière celle que j'ai choisie de dessiner, un petit escargot noir et blanc, de la taille d'un de mes ongles, dort sur la feuille dont il s'est nourri. Deuxième dessin aussi raté que le premier. Je m'arrête donc pour m'atteler aux tâches de la journée.

Vers la fin de l'après-midi, je reviens aux pruniers avec l'idée d'essayer, une fois encore, de dessiner la même grappe. Sans doute à cause du changement de lumière – le soleil n'est plus à l'est mais à l'ouest –, je suis incapable de trouver ou d'identifier la grappe. Je me demande même si je suis sous le bon arbre.

Je me déplace vers l'arbre d'à côté, me penchant sous ses branches, regard tourné vers le ciel. Il y a de la quetsche à revendre,

mais pas ma grappe. Bien sûr, il me serait facile d'en dessiner une autre, mais quelque chose en moi s'y refuse obstinément. Je tourne en rond sous les branches des deux arbres. Et puis j'aperçois l'escargot. Trente centimètres sur sa gauche, je trouve ma grappe. L'escargot avait changé de position mais non d'endroit. Je l'examine.

Je commence à dessiner. Il me faut un vert pour marquer le feuillage. À mes pieds, quelques orties. J'en prends une feuille, la frotte sur le papier, et voilà mon vert. Cette fois je garde le dessin.

Trois jours plus tard, il est temps de récolter les prunes. Mises en fûts à fermenter quelques mois, on peut en tirer une excellente Slivovitz. Elles font aussi une bonne confiture et une garniture de tarte merveilleuse.

Pour récolter les quetsches, on secoue les branches de l'arbre et tout un tas de prunes tombent par terre, ou alors on grimpe dans l'arbre avec un seau et on les cueille à la main.

Les arbres ont des épines naissantes et une multitude de brindilles. Posté en hauteur, on a la sensation de ramper à travers la broussaille, d'avancer d'un petit anneau de fumée bleue à un autre, et de cueillir dans la paume de sa main libre, pouce chaud après pouce chaud. On peut en tenir trois ou quatre, ou cinq, pas plus. Voilà pourquoi les grappes sont des poignées pour moi. Inévitablement, quelques fruits roulent de la main et tombent dans l'herbe.

Plus tard, lorsque je ramasse à genoux les prunes dans l'herbe et les jette dans un panier, je découvre plusieurs escargots noir et blanc qui, sans se faire mal, sont tombés parmi les fruits. J'en aligne cinq côte à côte, et à ma grande surprise je reconnais aisément celui qui fut mon guide. Je le dessine, un peu plus grand que nature.





Le philosophe Baruch Spinoza (1632-1677) – plus connu sous le nom de Benedictus (ou Bento) de Spinoza – a gagné sa vie en polissant des lentilles optiques et passé les années les plus intenses de sa courte existence à écrire le *Traité de la réforme de l'entendement* et l'*Éthique*, deux ouvrages publiés à titre posthume. D'après divers témoignages et les souvenirs du philosophe, nous savons également qu'il dessinait. Il adorait dessiner. Et gardait toujours sur lui un carnet d'esquisses. Après sa mort brutale – sans doute de la silicose, eu égard à la taille des lentilles optiques –, ses amis conservèrent lettres, manuscrits, notes, sans toutefois mettre la main sur un carnet d'esquisses. Ou s'ils le firent, il se perdit par la suite.

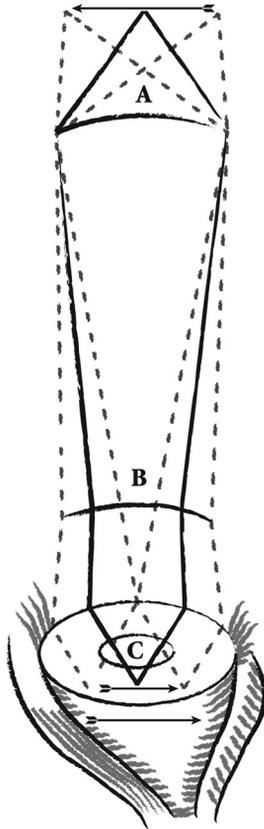
Pendant des années, j'ai imaginé qu'un tel carnet et ses dessins soient découverts. Sans trop savoir ce que je pouvais espérer y trouver. Quels dessins? Esquissés de quelle manière? De Hooch, Vermeer, Jan Steen, Gérard Dou étaient ses contemporains. À Amsterdam, pendant une période, il a vécu à quelques centaines de mètres de chez Rembrandt, de vingt-six ans son aîné. Des biographes ont suggéré qu'ils s'étaient rencontrés. Comme dessinateur, Spinoza aurait été un amateur. De ce carnet d'esquisses, je n'attendais pas de dessins remarquables, quand bien même eût-il été découvert. Je voulais simplement relire certains de ses écrits, certaines de ses saisissantes propositions philosophiques et pouvoir, dans le même temps, regarder des choses qu'il aurait observées de ses propres yeux.

Puis l'an dernier un imprimeur polonais, un de mes amis qui vit en Bavière, m'a offert un carnet d'esquisses vierge, avec une

couverture en daim, couleur peau. Et je me suis entendu dire : C'est celui de Bento!

J'ai commencé à faire des dessins, poussé par quelque chose qui demandait à être dessiné.

Cependant, avec le temps qui passe, tous deux – Bento et moi – sommes de moins en moins distincts. Dans l'acte d'observer, dans celui de questionner du regard, nous devenons comme interchangeables. Et ceci advient, je suppose, parce que nous avons tous deux conscience de ce vers quoi la pratique du dessin peut nous conduire.



*Diagram by Spinoza of telescope lens and eye.*

Je dessine des iris qui poussent contre le mur sud d'une maison. Ils mesurent presque un mètre, mais, comme ils commencent leur pleine floraison, ils ploient un peu sous le poids de leurs fleurs. Quatre par tige. Le soleil brille. C'est le mois de mai. Toute la neige, à moins de 1 500 mètres d'altitude, a fondu.

Je crois que ces iris sont de la variété Copper Lustre. D'un brun incarnat foncé, jaunes, blancs, cuivrés : les couleurs des instruments d'une fanfare dont on jouerait avec nonchalance. Tiges, calices et sépales sont virides et pâles.

Je dessine à l'encre noire (Sheaffer), à l'eau et à la salive, en utilisant mon doigt plutôt qu'un pinceau. Près de moi, sur l'herbe, quelques feuilles d'un papier de riz chinois coloré. Je les ai choisies pour leurs couleurs de céréales. Peut-être que plus tard j'en déchirerai des morceaux pour en faire un collage. J'ai un bâton de colle si besoin. Sur l'herbe, il y a aussi un pastel à l'huile jaune vif, qui vient d'une boîte pour écolier, de marque Giotto.

Il semblerait que les fleurs esquissées vont être deux fois plus petites que nature. On perd la notion du temps quand on dessine. Quand on est si concentré sur des questions d'échelle. J'ai vraisemblablement dessiné pendant quarante minutes, peut-être plus.

Des iris poussaient à Babylone. Leur nom vint plus tard, avec la déesse grecque de l'arc-en-ciel. La *fleur de lys* française est un iris. Les fleurs occupent la partie haute de la feuille, les tiges s'enracinent dans la partie basse et poussent vers le haut. Les tiges ne sont pas verticales, elles penchent vers la droite.

Vient le moment – si l'on ne se décide pas à abandonner un dessin pour en commencer un autre – où l'attention, requise à mesurer et rassembler, change.

D'abord, on interroge le modèle (les sept iris) afin de découvrir des lignes, des formes, des tonalités que l'on peut tracer sur le papier. Le dessin accumule les réponses. Bien sûr, il accumule aussi les repentirs, après une remise en question des premières réponses. Dessiner, c'est corriger. Je commence maintenant à utiliser les feuilles de papier chinois; elles transforment les lignes d'encre en veines.

Vient le moment – si la chance est avec vous – où l'accumulation se transforme en image – c'est-à-dire qu'elle cesse d'être un amas de signes et devient une présence. Grossière, mais une présence. C'est là que notre vision change. On remet en question la présence tout autant que le modèle.

Comment rendre la présence moins grossière? On regarde fixement le dessin, puis on jette sans cesse un œil aux sept iris pour observer, cette fois-ci, non pas leur structure, mais ce qui en irradie, leur énergie. Comment interagissent-ils avec l'air qui les entoure, avec la lumière du soleil, avec la chaleur que renvoie le mur de la maison?

Dessiner implique maintenant de soustraire autant que d'ajouter. Cela implique le papier autant que la forme esquissée. J'utilise lame de rasoir, mine, crayon jaune, salive. Sans précipitation.

Je travaille à mon rythme comme si j'avais devant moi tout le temps du monde. J'ai tout le temps du monde. Et avec cette croyance, je continue à apporter de menues corrections, l'une après l'autre, puis une autre encore, pour que la présence des iris devienne plus évidente. Tout le temps du monde.

En réalité, je dois rendre le dessin ce soir. Je l'ai fait pour Marie-Claude, qui est morte il y a deux jours, à l'âge de cinquante-huit ans, d'une crise cardiaque.

Ce soir, le dessin sera dans l'église, quelque part près de son cercueil. Cercueil ouvert pour qui veut voir Marie-Claude une dernière fois.

Ses funérailles ont lieu demain. Aussi le dessin, roulé et tenu par un ruban, sera-t-il déposé dans son cercueil, accompagné de fleurs fraîches, et enseveli avec elle.

Nous qui dessinons le faisons pour rendre visible quelque chose, mais aussi pour accompagner l'invisible vers sa destination indéchiffrable.

Deux jours après les funérailles de Marie-Claude, j'ai reçu un e-mail m'informant qu'un de mes dessins – huit fois plus petit que celui des iris Copper Lustre – avait été acquis pour 4 500 livres dans une vente aux enchères à Londres. Une somme que Marie-Claude n'aurait même jamais rêvé avoir entre les mains.

La vente aux enchères était organisée par la Fondation Helen Bamber qui aide sur les plans légal, matériel et moral les demandeurs d'asile en Grande-Bretagne, des gens dont les vies et les identités ont été anéanties par des trafiquants d'immigrants – de vrais marchands d'esclaves même s'ils n'en portent pas le nom –, par des armées qui terrorisent les populations civiles et par des gouvernements racistes. La fondation a fait appel à des dons d'artistes afin de lever des fonds.

Parmi tant d'autres, j'ai envoyé ma modeste contribution : un petit portrait au fusain du sous-commandant Marcos que j'avais réalisé au Chiapas, dans le sud-est du Mexique, aux alentours de Noël 2007.

Lui, moi, deux commandants zapatistes et deux enfants nous la coulons douce dans une cabane en rondins des faubourgs de la ville de San Cristóbal de Las Casas.

Nous nous sommes écrit quelques lettres, Marcos et moi, nous avons parlé ensemble à une même tribune, mais nous

ne nous étions encore jamais auparavant assis face à face dans l'intimité. Il sait que j'aimerais le dessiner. Je sais qu'il n'enlèvera pas sa cagoule. Nous pourrions parler des élections mexicaines à venir ou de la classe de survivants que forment les paysans, mais nous n'en faisons rien. Une étrange quiétude nous envahit. Nous sourions. Je le regarde et il n'y a aucune urgence à le dessiner. Tout se déroule comme si nous avions déjà passé d'innombrables journées ensemble, comme si tout sans exception était familier et exigeait de ne rien faire.

Pour finir, j'ouvre mon carnet de croquis et saisis un bâton de fusain. Je vois le bas de son front, ses deux yeux, l'arête de son nez. Cagoule et casquette dissimulent le reste. Je tiens le fusain entre mon pouce et deux doigts, je le laisse dessiner, lecture au toucher d'une sorte de braille. Le dessin s'arrête. J'y jette du fixatif pour lui éviter de baver. L'odeur d'alcool du fixatif se répand dans la cabane en rondins.

Dans le deuxième dessin, sa main droite vient toucher la cagoule à hauteur de joue, une grande main largement écartée, avec de la douleur entre les doigts. La douleur de la solitude. La solitude de tout un peuple depuis cinq cents ans.

Plus tard, un troisième dessin s'élabore. Deux yeux me scrutent. L'ondulation supposée d'un sourire. Il fume sa pipe.

Fumer la pipe, ou regarder un compagnon fumer la pipe, est une autre façon de laisser filer le temps, de ne rien faire.

Je fixe le dessin. Le suivant, le quatrième, montre deux hommes qui se regardent intensément. Chacun à sa manière.

Peut-être ces quatre croquis ne sont-ils pas des dessins à proprement parler mais esquissent simplement les traces d'une rencontre. Des traces qui risquent de moins se perdre. C'est une question d'espoir.

J'ai donné une de ces traces à la Fondation Helen Bamber.

Apparemment, l'enchère a été longue et acharnée. Les acquéreurs potentiels se sont affrontés afin de donner de l'argent à

une cause en laquelle ils croyaient, et en échange ils espéraient se rapprocher un peu d'un penseur politique visionnaire, installé dans les montagnes du sud-est du Mexique.

L'argent de la vente aidera à acheter des médicaments, fournir des soins, payer conseillers, infirmières, avocats pour Sara ou Hamid, ou Gulsen ou Xin...

Nous qui dessinons le faisons pour rendre visible ce que l'on observe, mais aussi pour accompagner l'invisible vers sa destination indéchiffrable.



Voici maintenant un dessin que j'ai commencé il y a deux semaines, et sur lequel je n'ai cessé depuis de travailler chaque jour, m'en approchant pour le saisir inopinément, le rectifier, l'effacer – c'est un grand dessin au fusain sur du papier épais –, l'oublier, l'exposer, le retravailler, le regarder dans un miroir, le redessiner, et aujourd'hui je pense qu'il est terminé.

C'est un dessin de Maria Muñoz, la danseuse espagnole. En 1989, avec Pep Ramis, le père de ses trois enfants, Maria a fondé une compagnie de danse, Mal Pelo. Ils travaillent à Gérone en Catalogne et jouent dans de nombreuses villes d'Europe. Il y a cinq ans, ils m'ont invité à collaborer avec eux.

Collaborer, mais comment ? Des heures durant, je les observais improviser et répéter, en solo, en groupe, en couple. Et parfois je suggérais un rebondissement dans le scénario, ou un mot ou deux, ou encore une image à projeter. Ils pouvaient m'utiliser comme une sorte d'horloge narrative.

Je les regardais préparer les repas, bavarder autour d'une table, consoler les enfants, réparer une chaise, changer de vêtements, s'échauffer et danser. Maria était, de loin, la danseuse la plus chevronnée, mais elle ne dirigeait pas. Elle était plutôt un exemple, montrant souvent comment prendre des risques.

Les corps des danseurs, avec la dévotion qu'on y lit, sont duels. Et cela est visible quoi qu'ils fassent. Une sorte de Principe d'incertitude les détermine ; au lieu d'être alternativement particule et onde, leurs corps sont alternativement donneurs et dons.

Ils connaissent leur corps d'une façon si aiguë qu'ils peuvent être en lui, devant lui ou au-delà de lui. Et cela dans l'alternance, en changeant parfois à chaque seconde, parfois à chaque minute.

Cette dualité est ce qui leur permet, quand ils sont sur scène, de se fondre en une seule entité. Ils s'appuient, se soulèvent, se portent, roulent, se séparent, se joignent, s'arc-boutent de sorte que deux ou trois corps deviennent un seul abri, comme une cellule vivante abrite ses molécules et agents, ou une forêt ses animaux.

Cette même dualité explique pourquoi ils sont si fascinés par la chute et l'envol, et pourquoi le sol les défie tout autant que l'air.

J'écris cela sur le spectacle de la compagnie Mal Pelo parce que c'est une manière de décrire le corps de Maria.

Un jour, alors que je l'observais, j'ai songé aux derniers bronzes et dessins de danseuses nues de Degas, à celui qui s'intitule *Danse espagnole* en particulier. J'ai demandé à Maria si elle poserait pour moi. Elle a accepté.

Laisse-moi te montrer quelque chose, a-t-elle suggéré, c'est une position préparatoire qu'on appelle le Pont : notre poids est suspendu entre la paume de notre main gauche et notre pied droit, tous deux posés au sol. Entre ces deux ancrages, le corps tout entier est dans l'expectative, l'attente, en suspension.

Dessiner Maria dans la position du Pont, c'était comme dessiner un mineur au travail dans une veine très étroite. Le corps de Maria était extrêmement féminin, mais son expérience flagrante de l'effort et de l'endurance se révélait similaire.

La dualité de son corps était évidente. Se mêlaient le calme – pied gauche détendu posé sur le sol comme un animal endormi – et le réseau de forces parcourant ses hanches et son dos, prêt à défier tout poids mort.

Finalement, on s'est arrêtés. Elle est venue voir le dessin. Nous avons ri.

Puis j'ai repris le dessin chez moi. L'image dans ma tête était souvent plus claire que celle sur le papier. J'ai dessiné et redessiné. Le papier devenait gris sous les modifications et repentirs. Le dessin ne s'améliorait pas mais, progressivement, Maria, en mouvement, s'avérait plus instamment là.

Et aujourd'hui, comme je l'ai dit, une chose s'est produite. L'effort de mes corrections et la résistance du papier ont commencé à ressembler à l'endurance du corps même de Maria. La surface du dessin – sa texture, non son image – me rappelle ces moments où un danseur vous donne la chair de poule.

Nous qui dessinons le faisons pour rendre visible ce que l'on observe, mais aussi pour accompagner l'invisible vers sa destination indéchiffrable.

## TRADUCTION DES LÉGENDES

- p. 8 : « Beverly en train de lire. »
- p. 14 : « Schéma par Spinoza d'un œil et de lentilles d'un télescope. »
- p. 28 : « Ça a débuté comme ça. »
- p. 32 : « D'après *Portrait de femme* de Willem Drost. »
- p. 48 : « Eau-forte de Käthe Kollwitz. »
- p. 63 : « Antonello de Messine. Vendredi Saint, Londres. National Gallery. »
- p. 65 : « Peut-être / Sphinx de Gavene / Plus probablement / Sphinx du Tilleul / taille réelle / queue rouge rose / en position défensive / vert pâle (primevère éteint) / taille réelle / pattes à suc / entre la 10<sup>e</sup> "vertèbre" le corps / est déjà noir ~~est noir~~. Chaque vertèbre a ses 2 pattes / la queue procède de la dernière vertèbre / ~~la tête~~ / tête / patte / jambe / 3 "pattes avant" / 7 "pattes arrière" »
- p. 74 : « Seuls les hommes libres sont très reconnaissants les uns à l'égard des autres. *Éthique*. Part. IV. Prop. LXXI »
- p. 79 : « Zamosc, Pologne orientale. »
- p. 83 : « Les mains de Marie-Madeleine d'après *La Crucifixion* du Pérugin. »
- p. 84 : « Statue de bois française de la Vierge (xv<sup>e</sup> siècle). »
- p. 86 : « Champ près de Nowy Targ, Pologne. »
- p. 89 : « Ange de Della Robbia. »
- p. 96 : « Sœur Lucie O. S. B. »
- p. 97 : « Hêtres en attente de feuilles. »
- p. 103 : « D'après Géricault. »
- p. 105 : « Jean la Citrouille. »
- p. 123 : « Virage à droite. »
- p. 125 : « Pilote protégé. »
- p. 144 : « Les Alpes à Martigny. »
- p. 145 : « Rose des sables du désert algérien. »
- p. 146 : « Dessin de la main gauche de ma main droite. »
- p. 148 : « Inspiré par la statue d'une tombe à Assiout, Égypte ancienne. »
- p. 150 : « Persil. »
- p. 151 : « Olivier, Konya, Palestine. »
- p. 152 : « Figue sèche. »
- p. 156 : « Comment vient l'impulsion de dessiner quelque chose ? »
- p. 158 : « Empreinte d'alvéoles de ruche. »

Réalisation : PAO Éditions du Seuil  
Achévé d'imprimer par I.M.E. - 25110 Baume-les-Dames  
Dépôt légal : novembre 2012. N° 0025 ( )  
Imprimé en France