

*Jean Louis Schefer*

# Sommeil du Greco



**P.O.L**

Extrait de la publication

## Texte de présentation

- Sommeil du Greco, est-ce le titre d'un essai ou d'un roman ?
- C'est un livre dont l'objet constant, avec des différences de distances qui le règlent, est le Greco ; quelques-uns de ses tableaux, la *Vue de Tolède*, *Saint Jean Baptiste*, *Madeleine*, *Saint Sébastien* (le faire, le voir, la manière, la contamination de style entre le peintre et l'écrivain), le *Laocoon*, et surtout, *L'Enterrement du comte d'Orgaz*.
- Mais tu y parles de toi-même ! Pourquoi infester cette peinture de ta biographie ?
- J'y parle, je crois, uniquement du Greco. De moi, si l'on veut et si peu qu'il a été nécessaire. C'est que les raisons qui m'ont fait regarder cette peinture ne sont pas d'abord esthétiques, elles sont biographiques ; elles sont donc, au moins, dans ces apparentements de substances qui nous font reconnaître des figures.
- D'où vient ce regard ?
- En partie d'un fond biographique, à travers ce roman écrit par d'autres figures ; un entêtement à en saisir la vie. L'aspect le plus expérimental de ce livre est la question de la *lumière* : celle des sujets de peinture, de la matière (comment cette peinture montre-t-elle la lumière ?).
- L'objet du livre ?
- Nous passons de la matière de la lumière au sujet de la peinture.
- Comment ?
- Nous sommes l'un et l'autre.

## **SOMMEIL DU GRECO**

DU MÊME AUTEUR

*chez le même éditeur*

Cinématographies, 1998  
Figures peintes, 1998  
Main courante, 1998  
Origine du crime, 1998  
Choses écrites, 1998  
Paolo Uccello, le Déluge, 1999  
Images mobiles, 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

# Sommeil du Greco

*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)

*Première édition,  
Le Greco ou l'Eveil des ressemblances, Michel de Maule, 1988*

© P.O.L éditeur, 1999  
ISBN : 978-2-8180-1019-8

## AVANT-PROPOS

*Quel rapport y a-t-il entre les femmes que nous aimons ? Une parenté sociale, esthétique, intellectuelle ? Rien de tout cela. Il nous arrive de tutoyer celle-ci, de vouvoyer celle-là, souvent de dire simplement « vous » à l'objet d'amour. C'est au fond la même chose pour les objets de dilection : affinités électives ! les rapports qu'ils entretiennent les uns avec les autres ne sont que les relations différentes que j'ai avec chacun d'entre eux. Position d'amateur ici et là. J'ai, par exemple, envie d'essayer, mais quoi ? Mon pouvoir ? L'imagination de l'autre ? Sa faculté romanesque ?*

*C'est ici la même chose : le rapport d'Uccello et du Greco n'existe pas historiquement ni stylistiquement : ils appartiennent à des mondes différents et font tous deux partie de mon univers, avec dix ans d'intervalle. Je veux dire que chacun m'a permis d'écrire quelque chose de ma vie dans un style très différent. D'écrire, donc, des choses très différentes que des romans n'eussent pas produites.*

*Le rapport du texte à la peinture (la « contamination de style ») est à la fois un pouvoir – un travail – de l’imagination et la précision (descriptive ou narrative : syntaxe) avec laquelle, prenant appui sur les figures peintes, on remplit des espèces de moules figuraux (des empreintes biographiques) qu’aucune matière n’avait encore emplis.*

*L’écriture n’est rien du tout : c’est du travail, ce n’est pas quelque chose comme de la matière ; et je travaille à rendre le système d’expression fluide, mobile, souple, assez mélodique, j’espère, en donnant aux idées un style (moi-même). Quelque chose comme un horizon travaille évidemment tout cela : ces pages vont-elles ressembler à quelque chose ? Vous faire éprouver ce que je comprends ? Faire reculer, au moins, le moment de juger d’un objet ou de le caractériser comme un objet, par exemple : « le Greco pas beau », « le Greco mystique » ?*

*Metropolitan Museum à New York, une salle avec cinq grands Greco (dont une Nativité, la Vue de Tolède, le Cardinal Niño de Guevarra) : le gardien fait de la gymnastique (pas de chaise, obligé d’arpenter à toute vitesse les salles de l’étage, comme s’il était dehors, dans les rues ; d’ailleurs, noir athlétique, bodybuilding, souriant : fait des flexions, etc.), arrivent deux jeunes Françaises, short et mini-jupe, des écouteurs sur les oreilles (guide-cassette du musée), se parlent en criant : « Viens, c’est des Greco, c’est horrible ! C’est où les Rembrandt ? allez, viens ! ». Je suis assis sur la banquette de velours vert en face du cardinal Niño de Guevarra à grosses lunettes, avec ses souliers à bouts ronds ; il y a quelque chose sous sa soutane, un bâton, quelque chose qui voudrait sortir, fait une espèce de corne*



*incompréhensible et commence une anamorphose de tout le portrait à cause de cette irrégularité, de ce pli extravagant qui voyage ; et le regard à travers les lunettes qui met au défi d'interpréter (Francis Bacon est passé là ? S'est assis là ?). A droite, la Vue de Tolède : le ciel mobile ou, plutôt, la lumière qui fait tout le jeu, semble manger par derrière les nuages gris plomb et y faire des ourlets blancs aveuglants ; la lumière descend dans le tableau, sur le parquet. Un vieillard impotent, assez distingué, dans une chaise roulante poussée par sa fille, ou sa jeune épouse (?), passe devant le cardinal, même attitude, les mains aux accouvoirs ; il cherche les Vermeer. Deux heures plus tard les deux Françaises, des Renoir maigres, font du patin à roulettes dans Central Park. C'est la fille en short qui est la mieux. Cependant l'idée du patin à roulettes me déprime ; le côté Naïade, sans doute.*

*Pourtant ces filles vont assez bien avec le Greco – le mouvement, les voix, le chandail vert de la minijupe, la chemise de l'autre, les cuisses, les petits derrières : la vie ; elles passent là en trombe, ne voient rien. C'est très bien ! Je suis sur la peluche verte, les gens laissent des sillages dont je profite. Je regarde les tableaux, je regarde, je mate !*

*Il y a des corps qui sont en harmonie avec la peinture, d'autres qui repoussent. Des corps et des âmes qui se glissent, qui ne regardent pas toujours. Poreux, guillerets, fluides : ça aide à regarder. J'adore les musées pour ça : les touristes, les femmes. Regardez bien : les tableaux font ressortir les traits, mettent en lumière des silhouettes, des attitudes, des styles. Avec le Greco, ça marche en tout cas très bien, le mouvement avec les couleurs, les yeux, le*

*chandail moche, « tu viens Jeannine ? », un coup d'œil par-dessus l'épaule au type sur la banquette : toute la subtilité de la vie.*

*C'est la même chose, le Greco est un inventeur. C'est mon invention. C'est dès ce moment que je dis la vérité. Si vous voulez dire le vrai, il faut d'abord exagérer les proportions, accuser les traits, faire crier certains rapports : faire qu'il n'y ait plus d'autre règle, loi ou canon que ceux par lesquels vous êtes obligés de dire, de montrer, de faire éprouver quelque chose. Ce quelque chose qui n'a nulle part de forme définie et qui est cependant toute la force de votre vie, c'est tout d'abord une chose inconnue. Subjectivité ? Un simple raisonnement nous fait comprendre que ce travail qui s'appelle aussi ma vie consiste à donner forme à ce qui n'en avait pas avant moi, et qui n'en aura pas si je ne l'invente pas : je fais donc partie de tout cela que je montre mais on ne me reconnaîtra pas en image, plutôt par un style ; je suis à la fois le principe de constance et de défiguration de ce que je montre. Ce que je montre ressemble à ce que je cherche. Et, pourquoi pas ?, à ce qui me cherche au moyen d'une certaine lumière. En effet, lumière si particulière au Greco (physique ? non physique ?), c'est l'idée, non seulement d'éclairer les choses mais surtout de montrer la lumière comme une cause, non comme une substance réfléchie. La lumière est la cause des corps : elle l'est physiquement, métaphysiquement.*

*Mais, surtout, la lumière a ici une force extraordinaire parce qu'elle relève d'une dimension. Pour la première fois la lumière n'est pas calculée scénographiquement : elle est plus grande que tous les objets qu'elle doit éclairer, qu'elle*

*prend ; c'est un principe d'affect. Elle procède d'autre chose que d'une observation de la nature (je parle, dans le bouquin, de la singularité de la lumière du rêve : de cette effroyable solidarité du monde et de la lumière). Imaginez un peu : l'idée de peindre un compotier, une ménagerie de verre en les posant sur des glaçons, sur de la neige, sous un ciel d'orage au Groenland. Réalité physique ? Spirituelle ? Ecrivons plutôt les effets, écrivons-les fidèlement et nous approcherons cette condition d'invention du Greco. Je repense toujours à cette phrase de Sade, qui m'explique que la question pourquoi est la question même du style : « J'écris pour leur faire éprouver l'espèce de chose qui trouble et bouleverse ainsi mon existence. » Cette chose n'existe évidemment pas. Je vais (moi Greco, par exemple) lui donner une forme, cette forme ce sera moi encore, moi toujours sous d'autres aspects, en d'autres choses, dans un autre monde seulement troublant parce qu'il ressemble encore à celui où nous connaissons et utilisons des formes, des volumes ; et troublant aussi parce que vous ressentirez comme une pensée, une contention de l'âme, une outrance de la sensibilité l'arc qui tient ensemble ces deux mondes. L'arc vivant qui les sépare, le corps en élongation qui tente de saisir les deux bords de ce fleuve en train de s'écarter. Et la forme ainsi donnée est une chose nécessaire. La matière de cette forme est arbitraire ; elle mesure notre faiblesse, notre impuissance spirituelle à déplacer les montagnes en pensée, à faire chanter les pierres : c'est donc un art. C'est un travail dont nous sommes tantôt le moyen, le levier et fatalement l'objet partiel, selon que cette chose inconnue continue à troubler notre existence. Nous cessons alors d'être*

*spectateurs, témoins, scrutateurs scientifiques : nous entrons dans la danse.*

*Je réponds donc pour le Greco et pour moi-même. Et ce n'est pas l'histoire de l'art qui m'intéresse chez le Greco (la parenté entre Tintoret et Greco, pensez donc !), ce sont, entre autres, des raisons biographiques. Ou des ressemblances entre des personnages du Greco et des portraits, disons, de proches. Ressemblances frappantes ou poignantes (c'est-à-dire infidèles, troublantes, passagères) : j'ai été obligé d'y aller voir de près, de réciter mon petit rôle. Tout le reste, l'écriture, etc., c'est seulement le travail.*

*Et puis, je voulais au moins un livre dans lequel le Greco ne fût pas caractérisé comme un peintre mystique. C'est l'idée, choyée, de Barrès, Cocteau, Dvořák : je crois que ça ne veut rien dire, à moins de ceci : beaucoup de gens semblent prier et regardent en l'air.*

*Je me suis peut-être laissé entraîner un peu loin par les deux filles aux patins à roulettes, mais elles passaient par là, au Metropolitan, zébrures chair, cuisses, visages, cheveux, profils, chandail vert pistache ; j'étais en train de regarder les Greco et ça ne m'a pas du tout dérangé.*

---

Cette préface reprend un texte publié dans *Art Press* en 1988. J'y répondais à une question de Catherine Francblin portant sur le choix d'objet (« pourquoi dix ans après votre *Uccello* un livre sur le Greco ? »). J'y développe mes idées d'alors sur le choix d'objet : tout acte de dilection esthétique recadre peut-être une disposition au choix amoureux ou érotique.

## **MATIÈRE DE LA RESSEMBLANCE**



On voit dans l'éclairage de certains Greco s'accroître les zones floues. Comme si quelque chose y était perpétuellement tiré du sommeil, la peinture apparaît plutôt un coup de force parce que l'espace est sans repos. Et je pense à cette profondeur ou apparence de profondeur d'un vécu hypothétique, plus qu'au travestissement de figures ou de personnages de la réalité, que les rêves remplissent tout à la fois d'une espèce de résumé ou de programme. Résumé ou programme dont l'énigme ne serait pas l'origine ou le sens des figures, leur provenance ou l'arrangement des scènes, mais ne serait que dans l'usage si fortement prescrit et cependant indevinable, dans ces programmes inapplicables, cet avenir figuré à vide parce que tout son scénario se serait déroulé dans un tel espace ou temps qui contredit si fortement les lois de notre monde. Et tout d'abord celle-ci : les personnages de nos rêves sont ces figurines faites d'une pâte encore malléable (comme des animaux en mie de pain) et dont les actes esquissés, montés comme des films ou des séquences publicitaires, s'avèrent peu à peu les acteurs d'une gesticulation

vide, et impossibles à doter de psychologie ou d'intention. C'est le dormeur, parce qu'il est l'unique témoin de ce monde-là qui est cloué devant les figures et improbablement pris au milieu de l'action figurée ou des scènes par le poids d'intention dont il dote ce monde, qu'il déchiffre une première fois pendant le sommeil à la vitesse des actes (comme si celle-là n'était qu'une énonciation). Il laisse peser sur ce monde dont il croit être témoin le soupçon d'une intention étrangère à ses pensées. Cette ribambelle de personnages (cette frise de papier découpé) lui cache même qu'il est l'auteur de ce jeu et que la singularité de ce monde, dans le soupçon qu'une pensée étrangère à lui-même régirait cet univers par un ordre inconnu, est déjà l'énigme de son éclairage, et cette lumière détournée de sa source : un désir poursuivi par-delà le jour, jusque dans l'obscurité de son origine. Sa source, sur ces corps laiteux, ces gris, cette mie de pain salie des figurines, ces couleurs subitement violentes ou vives (tel rouge lourd, mais plus rouge par le poids d'une étoffe que dans son coloris, cet autre vert salade figurant comme un pré uni où se déroule une partie d'aventure, une sorte de chasse à l'homme, où le Christ, par exemple, est posé comme une limace), dessine cette étrange topologie : le dormeur à son réveil sait que ce monde souterrain est éclairé comme par un soupirail de cave, que tout paysage y figure sous un ciel voilé, offusqué d'un poids qu'aucun rayon ne perce et que dans toutes les représentations mécaniques qu'il peut essayer pour doter cet univers d'une ressemblance avec celui du jour, il sait et dissimule que c'est lui, même s'il croit à l'autonomie momentanée de ces corps gesticulants et parlants, qui est la source de la lumière ou l'origine de son englobement.



Comme s'il fallait ce scénario d'allure hâtive, ces esquisses d'actes bégayés pour que cette lumière témoigne de la force de cet aveuglement.

Les corps sortent de l'ombre par addition de lumière et cette opalescence constante des formes, leur fragilité, leur malléabilité de verre en fusion ne seraient donc qu'un effet d'éclaircissement des ombres, de fusibilité de cette obscurité et d'élargissement de la texture du noir.

En quoi quelque chose mesure-t-il ici notre vie ? de la même façon que cet homme pendu par les pieds à la fin de *La Cité de Dieu* représente par ce poids mort qui sur toutes ses parties aspire à la paix, à cause d'une souffrance incessante, ses os sucés par le poids inverse de la terre, le désir de la paix éternelle : parce qu'il n'est plus que la pensée de ce poids qui le soustrait au vertige de la pensée. « Et ce corps de terre, en tendant vers la terre et en pensant sur le lien qui le retient, aspire à l'ordre de sa paix à lui, et par la voix de sa pesanteur réclame pour ainsi dire le lieu de son repos. » Cette pièce pendue comme un rideau devant la scène de la résurrection, les pieds en l'air et la tête bourdonnante de la voix de sa pesanteur déchire, comme avec les bras de terre glaise des personnages du *Laocoon*, tout le bleu du ciel qu'envahissent de gros flocons de terre sale, des oreillers de suie – c'est juste ce moment-là que refont les derniers Greco, une gesticulation asphyxiée des derniers païens oubliés et qui attendent le Jugement, à qui reste un spasme du corps de terre, fait à la glaise, repoussé à la mie de pain, le Laocoon qui se tortille à terre avec la tête du saint Pierre en larmes,

qui bat ses jambes comme le soldat renversé et foudroyé par la Résurrection du Christ, sur une scène sans horizon, sur le dernier promontoire figuré ici comme une manière de panorama ; le dernier panorama de l'histoire avec des païens qui dansent, Diane, Apollon, le serpent, Adam et Eve, les anneaux de Python qu'ils essayent de rompre pour faire entendre les syllabes des hommes, modulant leur chant silencieux, gesticulé, une dernière fois et dernier promontoire, devant les ruines concassées de Sodome, le sel de Gomorrhe, l'incendie de Tolède ou son sucre répandu en tas avec du soufre, abandonnés à leur dernière exsudation de suif et un cheval peint en rouge qui descend vers une rivière invisible, ce cheval qui est là pour rien, pour être cette chose rouge qui descend, tourne le dos, part avec ses sabots en roulant de grosses fesses musclées, quitte le monde des hommes, Apollon, Antiope ou Artémise ou Poséidon et Cassandre, Adam et Eve et va porter son pas sonnante au fond, vers la colline, dans la miniature, à Tolède, en Espagne.

De même que dans ces derniers Greco, notre façon d'être dans le réel en nous engageant dans des entreprises n'est le plus souvent qu'un goût ou un besoin plus ou moins vite avoué d'entreprises ou de situations érotiques – non pour le trafic de corps qui nous intéresserait uniquement ou dernièrement mais parce qu'y apparaît toujours une situation terminale dont la seule exploitation continue ou durable ne serait qu'un incessant regain de jouissance, et comme la seule entreprise de communication en quelque sorte accélérée, mettant en action (et comme son seul objet) des liens de solidarité et de dépendance entre des sujets (des sexes)

sans que pour autant le monde soit changé, magnifié ou altéré, resserrant simplement les mailles d'un réseau de dettes, de promesses, de dons, d'échanges et dont la véritable monnaie n'est jamais qu'une circulation sans échange des images de moi très divers, de talents, de plaisirs et de jeux. Quelque chose y demeure constant : c'est que s'ouvre ainsi un monde où le temps est un principe de jouissance et d'irréalisation des images (images des autres, images du moi dans ces situations de jouissance, de paroles, de parades et de séduction) où le poids du temps perdu emporte cette fébrilité de tourniquet des échanges ou des rencontres, parce que l'image (de la personne, de son corps, de tout son pouvoir) y fait extraordinairement l'épreuve du temps, qu'en lui elle trouve bientôt son seul usage et sa dernière destination dans le jeu accéléré de son usure qui est la condition nouvelle de son détail par le temps.

Ainsi cette pénible scène du Greco, pénible ou gênante comme une querelle ou une scène domestique devant des étrangers, garde quelque chose de l'indécence des rêves racontés par une personne avec qui nous avons l'habitude de dormir. C'est que sous toutes les figures, les symboles et ce qui demeure dans les paroles arrangées de son récit nous ne sommes plus disposés qu'à voir le « tableau » d'une indigente mise à nu de secrets pour lesquels nous l'aimions tant qu'ils étaient dans l'ombre, navrés de nous voir, dans cette espèce de tableau ou de petit scénario si mal construit, affublés nous-mêmes de rôles si ridicules, prononçant des mots qui nous accuseraient de manière si pitoyable, légèrement dépités d'avoir apporté le feu du désir vers cette machine-

là qui pendant que nous en partageons le lit n'a pu combiner qu'une affaire si déplorable.

Ce sont des mouvements de dormeurs, des draps froissés et cette gelée froide partout répandue en taches, en filaments, des étirements, des dos tournés, des cuisses refermées et partout cette lumière avachie des orgasmes.

Je m'explique difficilement d'une autre façon dans la *Vision de saint Jean* ou le *Laocoon* les poses, autrement que par cet espace raréfié, et ces corps roulés dans l'étoupe, d'un immense jeu d'amour, de combinaison, de lassitude et d'acharnement alternés. Pourquoi croyons-nous, sinon par ces brusques rétrécissements d'espace, suffocations de lutte, que ces corps-là sont malgré tout entiers, ressemblants, proportionnés et que ce n'est que par un moment de jeu qu'ils glissent, fuient, s'élèvent, font la carpe ou l'anguille, c'est-à-dire que leurs mouvements commencent à les effacer ? Alors qu'ils sont là comme des espèces de signes sur une autre rive et nous montrent par une gesticulation désespérée « quelque chose » que nous ne parvenons à reconnaître et peut-être simplement parce qu'ils nous en présentent une image subitement altérée.

Mais sur ces figures, couleurs, etc., ascension, doigts collants, bave froide ou sperme incandescent, linges épaissis et raidis de toutes les transpirations, la vue du sommeil ne laisse pas de sang, pas de sueur. Dans ce monde le corps en mouvement loge des yeux humides, des parties floues, mains ou pieds agrandis et regardés dans leurs mouvements comme s'ils n'étaient régulièrement que des points anamorphotiques à la périphérie du cercle qui inscrit le corps,

**N° d'édition : 1627**  
**N° d'imprimeur : 983063**  
**Dépôt légal : février 1999**  
*Imprimé en France*



*Jean Louis Schefer*

## Sommeil du Greco



# Jean Louis Schefer Sommeil du Greco

Cette édition électronique du livre  
*Sommeil du Greco* de JEAN LOUIS SCHEFER  
a été réalisée le 15 février 2013 par les Éditions P.O.L.  
Elle repose sur l'édition papier du même ouvrage,  
achevé d'imprimer en janvier 1999  
par Normandie Roto Impression s.a.  
(ISBN : 9782867446771- Numéro d'édition : 236).  
Code Sodis : N46477 - ISBN : 9782818010198  
Numéro d'édition : 230900.