

## L'écriture au pinceau

Pierre Silvain\*

**S** I L'ON s'en tient aux seules peintures traitant du nu féminin et s'il est donné de les découvrir à la suite, en reproduction, format photo, comme on déploierait devant soi, jaloux d'en préserver le secret, la donne d'une partie de cartes, on ne manque pas d'être frappé par le côté « images galantes » de ces œuvres. Leur auteur, ce n'est pas beaucoup s'avancer que de supposer qu'il ne se fût pas inscrit en faux contre une telle appréciation ni n'eût point repoussé l'expression, aussi péjorative et lourdement connotée qu'elle puisse être. Lui-même l'a utilisée lorsqu'il évoque son apprentissage d'artiste. Il convient de se rappeler aussi sa revendication du mauvais goût en matière de création littéraire, bien qu'il se montre infiniment plus critique à l'égard de ses propres textes qu'au sujet de sa peinture, qui reste pour lui un objet de satisfaction assez peu souvent remis en cause.

J'étaie mon jeu pour le dévorer plus commodément (des yeux) et me voici revenu à l'âge adolescent. On ne disait pas alors d'une femme qu'elle était bandante ou, en termes moins restreints puisque l'un d'eux renvoie aux pratiques homicides et ordinaires de notre temps, une bombe sexuelle : on se contentait de lui trouver du sex-appeal. C'était d'ailleurs le nom de la revue qui circulait en sous-main dans les salles d'études. Et dire banalement des femmes qui y figuraient qu'elles étaient à poil suffisait à susciter des curiosités ravageuses chez ceux dont on voyait s'exacerber l'impatience de feuilleter à l'abri des pupitres la publication licencieuse, mais on était loin du compte, car l'à poil, ici, n'était, comme l'écrit Margerit,

\* Pierre Silvain, de parents d'origine limousine, est né au Maroc. Enfance dans le bled, études secondaires à Casablanca, école des Beaux-arts, études de droit à Rabat. Fait carrière dans l'administration des finances. Parallèlement, se consacre à l'écriture : quinze romans, une pièce de théâtre, récits, nouvelles.

qu'un corps lisse, « sans touffe et sans secret ». Pourtant l'essence de l'érotisme ne réside-t-elle pas, toujours selon Margerit, dans le non-dévoilement de *l'origine du monde* qui, exposée crûment, frontalement, à la manière de Courbet, perd sur-le-champ son inépuisable pouvoir de suggestion et peut conduire à la plus cruelle déconvenue : ce n'est donc que cela ? Encore moins « osée » que ne l'était *Sex Appeal*, la *Vie Parisienne* a néanmoins, par ses illustrations accompagnées de légendes à « sous-entendus », joué un rôle non négligeable dans la formation tâtonnante de Margerit, dans la fixation de ses goûts, de son style, de sa vision esthétique. De celle-ci, Georges Bataille eût assurément écrit qu'elle incline dans le sens de la légèreté. Elle témoigne en tout cas d'une certaine insouciance qui pourrait l'apparenter sous ce rapport à l'œuvre de Boucher, dont Bataille souligne qu'elle ne connut rien des horreurs futures (allusion à Sade aussi bien qu'aux épisodes sanglants de la Révolution). La femme, chez Margerit, reste d'« avant-guerre », mondaine et jusque dans son dénuement, élégante, raffinée –comme préservée de l'emprise du temps.

Mais n'est-ce pas parce qu'il s'attache moins à peindre la femme réelle que la féminité ? Il l'admet volontiers, quand bien même il se risque à révéler l'identité de celle qui fut tant de fois son modèle, posant sans contrainte à l'occasion des rendez-vous amoureux ou ressuscitant sous les mêmes traits –plus vraie que ressemblante– dans sa mémoire. Reprenant des années après une petite toile où il l'a représentée debout, sa robe retroussée très haut sur des jambes gainées de bas brillants, il s'avise des défauts de l'anatomie –en particulier du cou comportant « une vertèbre de trop »– qui n'est celle d'aucune femme existante, en cela pareille, ajouterai-je, à la *Grande odalisque* d'Ingres (chez lequel il admire par ailleurs l'érotisme



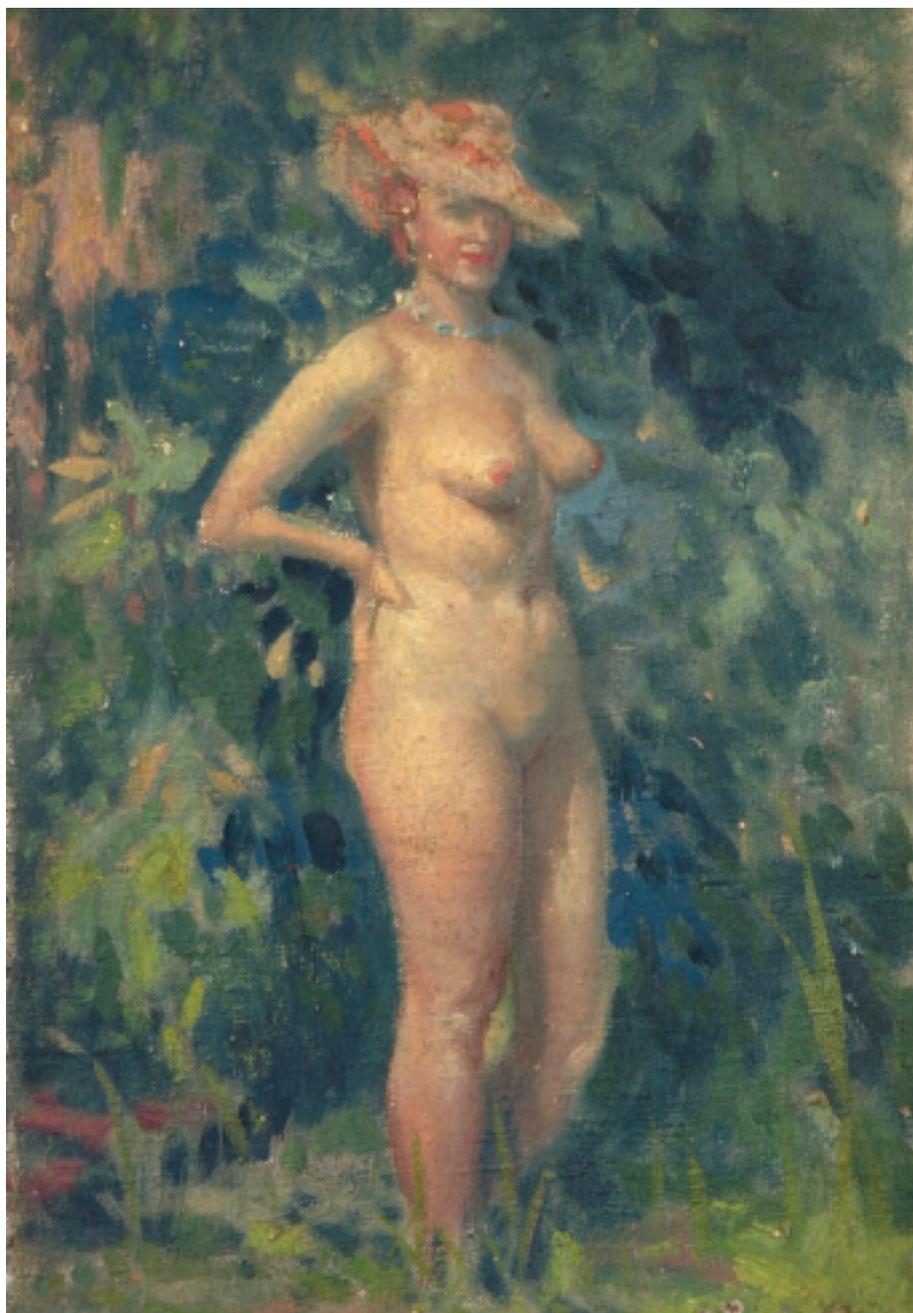


puissant qui se dégage de ses corps vêtus) dont on sait que, redressée, elle ne tiendrait pas debout ! Il reste pourtant que la chaleur, le frémissement, le rayonnement d'une vie profonde continuent d'animer ces figures desquelles il s'est fait, illusoirement à mon sens, un idéal de « surréalité » où l'éros n'aurait pas sa place. Ne serait-ce que parce que le peintre projette à son insu, dans les poses du modèle ou certains détails vestimentaires que l'on retrouve ailleurs, l'essence même de ses obsessions sexuelles.

L'un de ses tableaux rassemble de manière singulièrement éclairante des éléments épars dans d'autres œuvres d'inspiration sinon de facture semblable. Il donne à voir une grande et superbe femme assise au milieu du décor -commode, fauteuil et guéridon de style, tapis, chandelier à abat-jour, fleurs, cadres d'ébène- d'une pièce plongée dans la pénombre. On peut imaginer qu'il s'agit du studio d'un homme qu'on n'aperçoit pas, puisqu'il est occupé à peindre. L'homme en question, Robert Margerit, a précisé lui-même cette circonstance, en se remémorant plus tard les jours heureux d'une éducation sentimentale. La maîtresse, jeune, sans doute un peu moins que l'homme cependant, est posée plutôt qu'assise à l'extrême bord du fauteuil. Elle est habillée, une fourrure bleue -un renard- à l'épaule, un collier soulignant le décolleté rond où apparaît la chair rosée, comme celle des bras et des cuisses nues que découvre le large écartement de la robe, au-dessus de la bande foncée des bas indigo. Son chapeau plat du genre capeline lui fait une auréole noire sous laquelle le visage à la carnation très claire se montre de profil. Elle tient les longs gants blancs qu'elle a retirés ou qu'elle va enfiler. Vient-elle d'arriver ? Retarde-t-elle le moment de partir ? La joue semble avivée moins par le fard que par un émoi qui se prolonge. Et, sous la paupière, n'est-ce pas la touche bleutée d'un cerne ? Ce

cerne est cette fois manifeste, dans un autre portrait en buste de la même femme aux larges seins dénudés, qui n'a gardé que le renard bleu autour du cou et le chapeau-galette baissé sur le front, dont je sais tout à coup pourquoi, davantage encore que la dépression sous les yeux, ici d'un vert plombé d'eau croupie, il me trouble. C'est qu'il me rappelle par sa forme et son inclinaison la coiffure qui ajoute un surcroît –un excès– d'érotisme à la nudité malingre des femmes de Lucas Cranach.

Représentées, l'une debout, l'autre étendue dans une attitude d'abandon, cuisses disjointes et bas noirs à jarretières violine, dans un cadre de verdure, sous-bois ou jardin, elles aussi sont coiffées de capelines fleuries dont on n'a nulle peine à se persuader que ce n'est pas par souci de préserver du soleil le teint délicat du visage. Elles sont filles lointaines, quoique sans l'Amour dodu et quelque peu voyeur à leurs pieds, des Vénus du maître allemand. Et sœurs beaucoup plus proches de l'insolente créature qui, de dessins en dessins, de peintures en peintures, hante les fantasmes de Pierre Klossowski : une seule et même Roberte ayant quitté l'univers livresque pour subir sous nos yeux les derniers outrages, chapeauté souvent d'un bibi coquin ou d'un béret faussement innocent qui, au plus fort de l'agression amoureuse, « tiennent » sans qu'on sache comment sur le chef. Mais chez Margerit il est remarquable que soit écartée l'intervention ou seulement la présence, fût-elle passive, de tout partenaire, rêvé ou imaginé dans la touffeur des après-midi d'été sous les frondaisons d'un parc. Même si ceux de Roberte –ou de Diane, mais c'est toujours une métamorphose de Roberte– restent de pures allégories nées de l'affolement déréglé du désir : un colosse décapité, un éphèbe ou Actéon en rut, du moins sont-ils incarnés avec la même apparence de réalité que la proie offerte à leur convoitise, appelant le viol et le sadisme.





La présence centrale et surtout exclusive de la femme s'explique par le fait que la figuration de la scène érotique n'est concevable pour Margerit qu'à la condition que l'homme en soit exclu ou que les attributs de la virilité y soient réduits à la stylisation. De telle sorte que la femme ne puisse éveiller l'image de la possession charnelle qui, montrée, ne renvoie à rien d'autre qu'à la pornographie, c'est-à-dire à la négation de l'art. Ainsi, les seuls hommes représentés nus dans *La Vie publique et privée* sont-ils pourvus de sexes enfantins et purement décoratifs, que le trait léger du dessin transforme non sans dérision en de petites feuilles trilobées. Mais il faut chercher au-delà des raisons alléguées par Margerit un motif plus déterminant, qu'il soit inconscient ou relève au contraire d'une volonté très précise de captation de l'intérêt du spectateur, à ce bannissement du mâle. Me met sur la voie une réflexion fort pertinente d'Alain Buisine à propos d'un aspect jusqu'à présent inexploré des peintures du propre frère de Klossowski, Balthus.

C'est sur une analyse de Klossowski concernant le plus connu, à juste titre, des tableaux de Balthus, *La chambre*, que Buisine appelle l'attention. Une fille, à l'instant où un personnage nain écarte le rideau d'une large fenêtre, apparaît nue et renversée sur un divan, dans la lumière brutale qui fait irruption. Son attitude est celle, indistinctement, de l'abandon comblé après l'orgasme ou de l'attente de l'assouvissement. Situation moins équivoque que renvoyant à l'indécidable de toute œuvre d'art lorsqu'elle vise à la dissolution du sens. « Le tableau, écrit Klossowski, montre en général des choses en les ôtant à la parole ». On peut se satisfaire de la vision d'une fille à peine pubère tombée en pâmoison sous le regard d'un chat horripilé (lui seul détient peut-être la clé d'une énigme), posté sur une table. Ce qui n'empêche pas de buter contre

une sorte *d'arrêt sur image* qui garde la balance égale entre deux conjectures : quelque chose s'est-il passé –qui nous est celé– ou rien n'a encore eu lieu –mais est imminent ? Interrogation vaine et pourtant exacerbée que la nôtre, puisque d'un tableau ce serait folie de vouloir faire justement qu'il ne soit pas ce coup d'arrêt donné à notre besoin de savoir, cette suspension indéfinie du geste, du passé comme du futur, par quoi il dérouté et décourage l'explication raisonnable.

Je me suis moins éloigné qu'on pourrait croire de la femme au chapeau découvrant ses cuisses dans l'intimité d'une pièce assombrie par l'approche du crépuscule (ou la demi clôtüre des persiennes). Si elle est sur son trente-et-un, robe de soie, fourrure et bijoux, bas noirs et capeline, c'est de deux choses l'une : ou elle vient d'arriver, le visage coloré par sa hâte à monter l'escalier, en sueur et reprenant souffle sur un fauteuil, ou elle s'est apprêtée pour partir. Traduisons : ou elle va se déshabiller après le repos pour faire l'amour, ou elle a fait l'amour et s'attarde un instant, si ce n'est qu'elle est retenue par la tardive séance de pose, avant de regagner (hypothèse qu'autorise l'anneau d'or qu'on voit à sa main gauche) le foyer conjugal. Entre l'accomplissement de l'acte amoureux et sa réalisation prochaine, en tout cas probable, seul l'absent pourrait trancher. Son silence entretient sans fin notre frustration, ce qui est de peu de conséquence, quand il est manifeste que le peintre a installé son œuvre dans un univers où s'affirme la prééminence de la plasticité : cette femme n'est belle et désirable que parce qu'elle est telle qu'il l'a représentée, qu'il a voulu qu'elle soit. Car c'est lui, l'absent, mais non en tant qu'il se défend de paraître comme acteur d'une scène érotique, pour les raisons que je viens de dire, il est l'invisible et nécessaire témoin à qui la femme idéale se donne, se sachant regardée par celui

dont elle tient son existence, dans une sorte de jeu spéculaire, et sans doute de fascination réciproque.

Il est deux autres femmes, tout particulièrement, elles aussi « en chapeau », qui tirent leur irradiante présence de l'acuité et de l'ardeur, de l'empathie du regard posé sur elles. Ce sont la grande rousse à la chair dorée, debout sur un fond de verdure et les mains aux hanches, et celle qui se présente de face, dont la robe remontée au-dessus des jarretelles découvre les jambes jointes, aux bas brillants. Se savent-elles appelées si précieusement à la vie dont elles semblent cependant déborder, si dépendantes de la volonté ou du caprice du demiurge, qu'elles le fixent comme pour maintenir le lien ombilical ou magique, sans lequel elles se verraient renvoyées à leur néant ? Il ne faudrait pas le modifier de beaucoup pour qu'il trouve ici sa plus juste et pathétique application, le vers de Supervielle : « Si nul ne pense à moi, je cesse d'exister ». Et n'est-ce pas ce qu'exprime l'inquiète attention pétrifiée du regard que dirige droit devant elle sur le détenteur du pouvoir de vie et de mort dont dispose l'artiste celle des deux femmes exposant sa semi nudité sur un fond bleu où, ainsi que sur un écran, elle risque de n'être qu'une apparition d'un instant ?

On peut également interpréter la mise à l'écart de l'homme, pour n'en garder à la rigueur que la présence occultée ou virtuelle, comme la nécessité pour Margerit de garantir dans sa peinture la libre expression des amours féminines, qu'il reconnaît ne pas avoir pleinement atteinte dans ses romans, en particulier dans *Mont-Dragon*. À un certain stade de son évolution de peintre (que je ne suis pas à même de situer à défaut de dates précises par rapport aux époques de la composition des œuvres de fiction), le saphisme est un de ses thèmes récurrents. Mais combien peu audacieux dans sa formulation



plastique, si éloigné de l'enlacement des deux jeunes filles de *La Vie publique et privée* dansant avec un plaisir des plus vifs, partagé en toute innocence, que le trait du dessinateur tente sournoisement de masquer sous un voile de fines hachures –sans que l'on soit dupe. Ici, on reste dans le domaine convenu de la pose d'atelier où deux modèles *font semblant*, manquant de conviction et de justesse d'attitude –ou de la peinture de surface propre à l'affiche, façon Lautrec. D'une suggestion tellement plus troublante qu'elle est proche du climat des fantasmagories de Léonor Fini, les femmes masquées, en collants échanrés, talons aiguille et chevelures de ménades, dans des éclairages de music-hall ou de lupanar. En dehors de rares tableaux de cette veine, la chair n'est même pas triste, elle est absente. Fut-il conscient d'être resté en tant que peintre très en deçà de son ambition, de ne pas avoir passé outre à, peut-être, des impératifs de bienséance et, plus sûrement, à des partis pris esthétiques stérilisants, de n'être pas entré dans le jeu –qui demeure presque toujours impénétrable aux hommes– des femmes entre elles ? Ne s'est-il pas donné les moyens de réaliser, dans son accomplissement vénéneux, réprouvé –selon la vision baudelairienne– ou sa liberté joyeuse et provocante, ce que l'écriture avait bridé, laissé inabouti, la mise en scène de ces amours-là ? S'est-il à un moment avisé de ses limites ? A-t-il craint de se mesurer à ses devanciers, de ne pouvoir ou savoir surpasser, disons, –pour revenir à Courbet– les demoiselles recrues de plaisir des bords de la Seine ?

À la fin de sa vie, Margerit confesse qu'aucun des « moi » qu'il continue d'abriter « n'y croit plus ». Il vient à l'homme vieillissant qu'il se sait être devenu une sorte de répulsion instinctive devant la nature féminine. De manière plus générale, n'est-il pas tenté de remettre en question, rétrospectivement, sa vocation de peintre, pour

ne reconnaître de valeur et de légitimité qu'à celle de l'écrivain ? « Peindre n'est pas mon travail » : un tel aveu ne lui est-t-il pas arraché par le constat que son domaine d'élection est celui des mots, à l'exclusion de tout autre ? Que de ses deux vocations, l'une était vouée dès l'origine, bien qu'étant la première, à n'être qu'une ambition ? Que l'issue du « duel », aussi longtemps qu'il ait duré, était réglée d'avance ? Que l'écrivain-né qu'il n'était pas, selon lui, a supplanté le peintre par un phénomène de substitution progressive au dessin d'une « écriture dessinée », par le plaisir grandissant que lui apporte « le fait manuel et visuel d'écrire » ? Toutes choses qui font qu'un tableau délaissé, repris, et source d'insurmontable insatisfaction trouve en fin de compte son véritable achèvement dans sa version littéraire.

Je prends congé et referme mon jeu de cartes sur des interrogations que je laisserai sans réponse, mais non sans préserver leur part de ferveur à ceux qui poursuivront mes imprudentes approches.