



CLAUDE-HENRI ROCQUET, ÉCRIRE La PEINTURE

ENTRETIEN AVEC PASCAL AMEL

L'auteur est né à Dunkerque en 1933. Le Nord est l'une des racines de son œuvre. À Bordeaux, dans les années 1950, il rencontre de nombreux écrivains – Guérin, Forton, Vauthier, Norge, Lanza del Vasto... – et des peintres. Il écrit ses premiers articles sur la peinture. Lit Giono. Milite avec Lanza del Vasto pour la paix en Algérie, puis, soldat, rejoindra le groupe d'action culturelle et théâtrale qu'a fondé Raymond Hermantier avec le soutien de Camus et de Malraux. Plus tard, il enseignera notamment à l'université de Montréal et à l'École nationale des arts décoratif, à Paris. Poète, auteur d'essais et de récits, de théâtre, parfois comédien ou metteur en scène, il a beaucoup écrit sur la peinture et les peintres : Giotto, Bosch, Bruegel, Goya, Van Gogh, Hopper... Son entrée dans l'Église orthodoxe et son mariage avec Annik, en 1981, oriente et unifie sa vie. C'était renouer aussi un vieil attachement avec la Russie.
Site : www.claudehenrirocquet.fr



Ci-contre : Francisco de Goya. *L'Enterrement de la sardine*.
1812-1814, huile sur bois, 83 x 62 cm.
Académie de San Fernando, Madrid.

Ci-dessus : Pieter Bruegel l'Ancien. *La Chute d'Icare*.
Vers 1555-1560, huile sur toile, 73,5 x 112 cm.
Musées royaux des Beaux-Arts de Belgique, Bruxelles.



Jérôme Bosch.

Détail de *L'Adoration des Mages*, dite *Épiphanie de Madrid*.

Huile sur bois, panneau central 138 x 72 cm.

Musée national du Prado, Madrid.

Pascal Amel | Vous êtes un dramaturge et un essayiste, principalement préoccupé par la précarité de l'être et l'existence de Dieu, mais vous avez également écrit de nombreux ouvrages sur des peintres de l'histoire de l'art, comme, entre autres, Giotto, Goya, Bruegel, Bosch, Van Gogh, Edward Hopper... Question abrupte : pourquoi écrivez-vous sur la peinture ? Qu'a-t-elle de si spécifique qui vous fascine ?

Claude-Henri Rocquet | L'une des faces de ce « pourquoi », et qui appelle un « parce que », est de l'ordre des circonstances, des rencontres, des hasards. Dans mes années de collège, à Dunkerque, je découvre en même temps la poésie et la peinture : à Lille, Goya. Ces années-là, s'il m'arrive d'aller à Paris, j'éprouve une espèce de fraîcheur, un enthousiasme, au musée d'Art moderne, devant Picasso. À Bordeaux, un grand nombre de mes amis sont peintres. Je voyage en Italie, en Espagne. J'écris des articles sur la peinture. Plus tard, j'étudie l'histoire de l'art. J'écrirai

d'autres articles, et puis un livre... L'autre face de ce « pourquoi » – non plus la cause, mais la fin, l'intention – touche cela sans quoi ces « circonstances » n'auraient pas même existé. Un désir ? Une passion ? La « passion des images » dont parle Baudelaire ? La peinture, son silence, sa réserve, incite à la parole, à l'écriture. Écrire sur la littérature mène vers l'essai. Écrire sur la peinture – ou plutôt : « écrire la peinture » – conduit davantage au récit, au poème. La probité exige, lorsqu'on parle d'une œuvre, qu'on ait souci d'une certaine exactitude. Mais le silence de la peinture invite à l'interprétation beaucoup plus qu'à la description, finalement impossible. L'interprétation, à son tour, appelle une certaine matière de parole, une certaine matière de l'écriture, cette parole immatérielle. C'est en cela, par la « matière », que le poète rejoint le peintre, et non seulement ce qu'il représente, mais ce qui est abstraction – musique – dans la peinture. « Écrire sur la peinture » ? Non. Écrire. Essentiellement : écrire. Sans être en mesure de dire ce qu'est l'écriture, et de quoi, sans doute, elle me sauve. Peut-être est-ce qu'on ne peint ou écrit que pour savoir, d'expérience, et en s'y consacrant, ce qu'est la peinture, l'écriture, et leur rapport avec l'être. La peinture, pour l'écrivain, joue un rôle analogue à celui que peuvent jouer pour lui, pour moi, le réel ou le mythe. L'œuvre peinte est à la fois un mythe et un autre monde : microcosme, cependant infini. Je vois aussi les œuvres peintes, chacune d'elles et leur ensemble chez un même peintre, comme des rêves d'une autre sorte que ceux de la nuit. Tout se joue entre le regard, le silence, et la parole dans son lien avec le silence, l'indicible. Tout se joue dans cet écart et cette aimantation.

PA | Parmi vos peintres de prédilection, il y a Jérôme Bosch et Pierre Bruegel. Deux peintres flamands, « populaires », faisant le lien entre la fin du Moyen Âge et l'humanisme chrétien de la Renaissance. Quelle est votre lecture de ces deux artistes ?

CHR | Dans l'histoire de l'art et de la littérature, les influences ont sans doute moins d'importance, elles sont moins fascinantes, moins riches de sens, que les métamorphoses, les filiations : l'œuvre de Baudelaire se transforme en celle de Mallarmé, celle de Mallarmé en Valéry, et nous savons ce que Rimbaud doit à Hugo et Claudel à Rimbaud. La création engendre et suscite la création.

Les contemporains de Bruegel voyaient en lui un « nouveau Bosch ». Quand j'ai écrit sur l'un et l'autre, vers 1968, pour l'Encyclopædia Universalis, je voyais deux esprits s'opposer, sinon se contredire : un esprit religieux et mystique, inséparable de la Bible, un esprit imprégné de la pensée antique, et tourné vers la terre et la « nature ». Je déchiffrais Bosch à la lumière de Ruysbroeck. Et puis, chez Bruegel, j'ai vu, au-delà de la terre paysanne, au-delà de ses *Géorgiques*, sa proximité avec les géographes de son époque et, dans

certaines de ses œuvres, sa relation avec le mythe : le Labyrinthe et Babel. Ce qui m'a conduit à reconnaître en lui un esprit religieux, un peintre chrétien.

La question de « l'hérésie » me semble au cœur de l'œuvre de Bosch : dans *Le Jardin des délices*, en particulier. Pour certains, cette peinture est une apologie de l'hérésie des Adamites ; pour d'autres, dont je suis, la mise en scène est le rejet de ce dévergondage « spirituel ». La famille de Bruegel est celle de l'« humanisme chrétien ».

Je n'envisage ici que le « sens » de ces œuvres. Je ne dis rien de leur génie, de la beauté de leur peinture. Qu'ils soient du Nord, « flamands », compte dans mon attachement à leur œuvre : ma « prédilection ». Leur paysage est celui de ma naissance et de ma jeunesse. Ils ont puisé aux traditions populaires, aux jeux de mots et aux traditions du peuple : au « folklore », si l'on veut désigner cela d'un mot. Cela, chez Bruegel, s'allie à un grand savoir, une réflexion de philosophe : la kermesse et Platon, le carnaval et la bibliothèque peuvent confluer. C'est sur ce point, et non par les truculences, que se rejoignent Rabelais et Bruegel, Érasme.

Le sens du « peuple », chez Bruegel, n'est pas seulement celui des hommes en un certain lieu de la Terre, en un certain temps de l'Histoire, une patrie : ce sens du « peuple », en son fond, est un humanisme, un sens du « genre humain », une connaissance de l'homme. Un amour de l'homme, aussi ; mais sans l'amour, qu'est-ce que la « connaissance » ?

PA | Vous avez écrit un livre – à mon avis fondamental – sur Goya. Un artiste qui, comme on le sait, s'est, entre autres, confronté à son propre abîme et à la tragédie de l'Histoire, dans sa fameuse maison du Sourd et sa série de gravures sur *Les Désastres de la guerre*. Que fut, pour vous, cette « traversée de l'œuvre » de Goya ?

CHR | J'avais écrit *Bruegel ou l'atelier des songes* et j'y avais montré la cruauté de l'Espagne en Flandre. Mais j'aime l'Espagne ; souvent, pour un homme né dans les Flandres, l'Espagne est comme une autre patrie. Je souhaitais, comme dans un souci d'équilibre, consacrer un livre à un peintre espagnol : Goya. C'était aussi l'occasion de retourner en Espagne et de revoir, au Prado, les peintures de la Quinta del Sordo, les « peintures noires », qui m'avaient saisi quand j'étais allé revoir Bosch pour écrire sur le *Triptyque de l'Épiphanie*. J'avais pourtant le sentiment qu'une raison plus profonde me poussait à cette espèce de voyage intérieur : l'expérience d'une nuit intime que je voulais à la fois, peut-être, connaître mieux, éprouver davantage, et traverser. Goya est pour moi avec Van Gogh et Rembrandt un peintre qui « trouve » la peinture, comme Rimbaud et Pascal « trouvent » la littérature. Quels que soient la beauté de la surface, l'accomplissement de la forme, le génie, il s'agit d'« autre chose ». Il s'agit d'un au-delà de la beauté,



Vincent van Gogh. *Le Café du soir*.

1888, huile sur toile, 81 x 65,5 cm. Fondation Kröller-Müller, Otterlo.

de l'art. Nous sommes en présence d'un « cœur mis à nu » : le cœur de l'homme, le nôtre. L'œuvre est analogue à un journal intime, une confession faite à soi-même, une pensée dans les ténèbres de la nuit. C'est un dénuement. Il faudrait aller jusqu'à dire : une agonie. Je retrouvais l'Espagne : Lorca, Picasso. L'Espagne qui m'avait saisi quand j'avais 20 ans. Je m'approchais d'un homme qui a connu le pire et qui n'a pas fléchi, et qui a répondu au malheur et au désastre par l'œuvre. En même temps, j'étais porté à m'interroger sur la « modernité », à m'y exposer davantage. Goya, le premier peintre « moderne ».

PA | Vous avez également écrit plusieurs ouvrages autour de Giotto et de saint François d'Assise. Un autre sur « saint » Vincent van Gogh... Portraits de peintres en quête de lumière (spirituelle) ?

CHR | Oui, en quête de lumière intérieure : « spirituelle ». Et il est bon de distinguer entre « religieux » et « spirituel ». Un peintre est « religieux » par ses sujets. Le « spirituel », en peinture, est d'un autre



Edward Hopper. *Office at night*.
1940, huile sur toile, 56 x 64 cm.
Collection Walker Art Center, Minneapolis.

ordre. Chacun pense, par le rapprochement de ces termes, à Kandinsky, et plus encore, peut-être, à Malevitch. Il faudrait même, dans certains cas, parler de « mystique » plutôt que de « spirituel ». En tout cas, même si la référence à la peinture d'icône, à l'art de l'icône, s'impose, la notion de « spirituel » est étrangère à toute distinction entre la peinture « figurative » et la peinture « non figurative ». C'est l'acte même de peindre, la vie consacrée à la peinture, cette joie, cette ascèse, qui est spirituel et fait du peintre un homme « spirituel » ; et par cet acte s'éclaire le paradoxe, si fréquemment évoqué lorsqu'il s'agit de peinture, du lien, dans la peinture, entre visible et invisible. Le peintre, celui que nous dirons « véritable », est un homme qui se tient debout et seul, silencieux, attentif, en un lieu particulier, sachant et ne sachant pas, en quête de ce qui vient cependant à lui, et le transforme. La peinture est silence. La peinture est matière mais une matière que le regard et le geste métamorphosent et transfigurent. Même l'ombre et le noir sont lumière ! Silencieux, le peintre est le maître, mais plus encore le serviteur, d'un art de silence, d'un silence essentiel : révélateur. Sa famille est celle des ermites, des anachorètes, des contemplatifs, des voyants ; le mot « nabi » n'a pas été choisi en vain par les Nabis ! Son expérience du monde et de

la matière est une expérience intérieure. Le poète est aimanté par l'indicible. Le peintre traduit l'indicible par la matière muette et silencieuse, humanisée, et par le silence, profond. Il rend sensible l'invisible par le visible. Il est homme d'épiphanie, fût-ce dans le sein d'une misère de l'existence. Le peintre, plutôt que l'écrivain, est un homme intérieur. La peinture fait souvent de lui une sorte de sage. L'écrivain est davantage lié au monde, sinon à la mondanité, à la surface, la rumeur, l'éphémère. Cette vie intérieure du peintre, que je devine, et que j'ai rencontrée, est sans doute l'une des raisons pour lesquelles j'ai écrit sur les peintres et la peinture. Moins pour m'approcher de l'œuvre faite que pour partager le silence du peintre tandis qu'à travers lui l'œuvre vient au monde, énigmatique, mystérieuse, évidente.

PAI Votre dernier livre – volumineux – est consacré à Edward Hopper. Comment voyez-vous son œuvre ? Entre les jeux sur le cadrage et les effets de la lumière ? Éros et Thanatos ? Solitude et espérance ?
CHR Oui, tout cela est juste. J'ajouterai que j'ai vu se jouer en lui, comme en aucun autre peintre, il me semble, en son œuvre, le réel et le rêve, la figuration et l'abstraction. Je me suis approché d'un grand mélancolique dont peut-être la peinture fut le seul salut : la lumière. Je me suis approché d'une profonde solitude. Ce solitaire, ce taciturne, ce *dissident*, a renforcé mon sentiment que le seul chemin pour un artiste, un écrivain, est celui qu'il invente et auquel, quoi qu'il arrive, succède ou non, il se tient. Sa vie est son œuvre. « Être moderne », ou non, qui fut la hantise de quelques-uns, est sans importance dès qu'il s'agit d'être fidèle à sa propre ignorance. Chemin faisant me revenaient des moments de mon enfance et des images de l'Amérique, des maisons blanches le long de la route, New York... Sans doute est-ce pour conjurer le poids de la mélancolie que j'ai inventé une rencontre à Cap Code, dans sa maison de South Truro, au bord de l'océan, entre lui et Henry Miller, cet homme lumineux, cet écrivain qui plus que tous les écrivains américains modernes, à l'exception peut-être de Steinbeck, m'a été cher, exemplaire, et le demeure. Rencontre du solaire et du nocturne : nos deux versants. Miller, peintre, lui aussi. Quand j'allais voir Raymond Guérin, à Bordeaux, dans mon adolescence, je regardais longuement, accrochée au mur, entre la porte du bureau et la bibliothèque, une gouache de Miller, un peu enfantine, il me semble. J'en revois souvent le bleu très doux et profond. C'est ainsi que la peinture accompagne et soutient notre vie. ■

