



## De l'atelier

Un dialogue entre Emmanuel Favre, Yves et John Berger

La première fois que je me suis rendu chez John Berger, j'ai été frappé par une anecdote. Nous faisons connaissance devant une tasse de café quand John m'a montré la photographie de Juliette Binoche qu'il venait de découper dans *Le Monde*. Cheveux lissés, visage serein, l'actrice, qui incarnait Marie-Madeleine à l'écran, semblait indubitablement en état de grâce. Un peu plus tard, alors que nous étions sur le point de terminer l'entretien pour lequel j'étais venu, John me proposa de me faire voir l'atelier de son fils. Il ignorait que le matin même, Yves avait lui aussi découpé cette photo et l'avait affichée au mur. Nous rîmes de l'étrange coïncidence. Mais derrière le rire de John, je devinai beaucoup d'émotion. J'ai donc eu envie de savoir quelles autres images pouvaient les relier. Moins interviewer que témoin privilégié. Plus passeur que questionneur.

Pour entamer notre conversation, j'aimerais vous demander quel rôle tient le village de Quincy dans votre vie ? Quelle influence exerce-t-il ?

Emmanuel

Au préalable, il est important de noter que nous n'avons pas le même rapport à ce lieu. Yves est né à quelques encablures d'ici et y a passé toute sa vie, tandis que je suis arrivé dans la région à l'âge de cinquante ans. C'est une différence fondamentale, même si je ne sais pas très bien la définir.

John

Cette différence est peut-être liée à l'enfance. Toute mon enfance s'est déroulée dans ce village ou plus exactement dans cette petite vallée. Le monde me paraissait immense, même s'il s'arrêtait à la crête des montagnes qui m'entouraient. Sans m'en douter, je percevais le lien qui unit le local et le global. Bien que je sache aujourd'hui que le monde s'étend bien au-delà de ces montagnes, ma petite exploration continue à se faire dans ce périmètre assez réduit. C'est peut-être l'idée d'une monade – une toute petite partie du monde qui contient le tout du monde.

Yves

Quand on parle du lieu, on pense instinctivement à un endroit. Je me demande pourtant si le lieu n'est pas avant tout une partie du corps. J'aime d'autant plus débattre de cette idée ici, dans ton atelier, que ce rapport entre le lieu et le corps me semble très présent dans ton imaginaire de peintre...

John

Cette notion très spécifique du lieu a sans doute quelque chose à voir avec le toucher et tire sans doute son origine du ventre de la mère, c'est-à-dire le premier corps qui est là et qui représente le centre du monde.

Yves

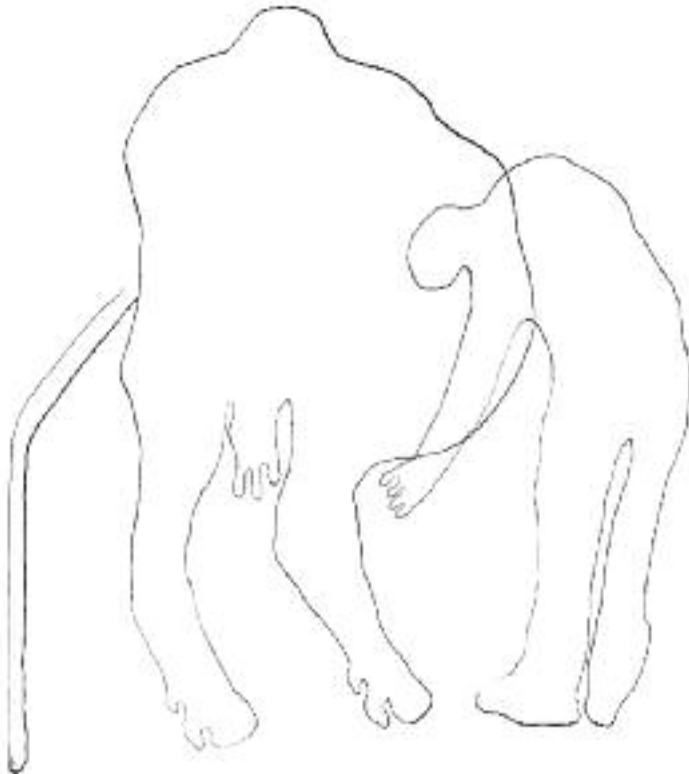
Cette corrélation du corps et du lieu est effectivement très présente dans ma peinture. Elle a cependant moins trait à mon imaginaire qu'à la vie elle-même. Le corps qui s'étend ou se prolonge dans le lieu est pour moi typique du travail des paysans. Leurs corps marqués et stigmatisés par les charges de travail les font ressembler au lieu où ces charges de travail se sont accumulées tout au long des années. Pour prendre un exemple, Louis, le paysan que j'aide au quotidien, a une bosse dans le dos à force de se courber pour traire les vaches. Et bien si on dessine la courbe de ce dos, on s'aperçoit que non seulement la ligne qu'on a tracée épouse celle du dos des vaches, mais qu'elle est aussi de même nature que la courbe des montagnes. Ces recoupements entre le corps et l'espace sont infinis. Ce qui les distingue ce sont les limites.

John

Qu'entends-tu par « limites » ?

Yves

Les limites qui distinguent l'intérieur de l'extérieur, ce qui ne peut



traverser. La peau, par exemple. En même temps, ces limites laissent toujours passer quelque chose – la peau laisse passer la sueur... Ce qui est fascinant dans le rapport entre le corps et le lieu, c'est justement ce qui se produit au niveau des limites, ce qui traverse ou ce qui reste en marge. Cet entre-deux est très mystérieux.

Quand une surface touche une autre surface, on peut aussi parler de proximité ou d'intimité. C'est là une forme de paradoxe, car le mot « limite » évoque plutôt l'idée de frontière. Or sans frontière, la proximité et l'intimité ne peuvent exister.

John

Dans un texte intitulé L'Exil, tu indiques qu'à l'origine le foyer incarnait le centre du monde, non pas au sens géographique, mais au sens existentiel. Tu fais notamment référence à Mircea Eliade pour qui le foyer fut établi « au cœur du réel ». Quincy peut-il servir de repère dans un monde de plus en plus global et irréel ?

Emmanuel

À partir du moment où le village constitue un foyer, on peut estimer que le monde, dans ses différentes formes, passe par ce foyer. Ce qui devient préoccupant, c'est que certaines de ces formes sont justement irréelles, qu'elles ne se mesurent pas dans les termes fixés par la réalité vécue ici, dans le foyer. Les gens font chaque jour le constat de cette irréalité qui pénètre leur foyer. Ils ne cessent d'en souffrir et de s'en plaindre. En même temps, ils en sont les acteurs. Nous sommes tous acteurs du monde. Ils peuvent parfois être amers ou inquiets en constatant ce que le monde apporte, bouleverse ou fait disparaître. Lorsqu'ils regardent par la fenêtre du foyer, ils ont beaucoup d'appréhension. Néanmoins, ils espèrent voir arriver quelque chose qu'ils attendent. C'est frappant de voir à quel point leurs peurs et leurs attentes sont similaires, même si elles s'expriment avec des mots et des sensibilités différentes.

Yves

Je ne crois pas qu'on puisse réduire cela à un seul village. Bien sûr ce village est assez spécial, « rétrograde », dans le sens où son hérité paysanne est encore palpable. Mais ce regard par la fenêtre pour voir ce qui est bienvenu ou menaçant, on le rencontre également dans les grandes villes... Pour le sociologue Zygmunt Bauman qui a beaucoup écrit sur la globalisation et ses conséquences, les personnes qui gouvernent le monde ou qui incarnent la force du marché – seule valeur importante à leurs yeux – sont « extra-territoriales » : comme leur champ d'activité est à la fois partout et nulle part, elles refusent toute dimension locale et adaptent leur façon de vivre à cette extra-

John

territorialité. Voyageant tout le temps, elles n'appartiennent plus à un lieu. Elles passent d'un endroit à un autre, toujours dans le même luxe. Et cette classe extra-territoriale exclut les gens qui la servent parce qu'ils sont, eux, territoriaux... Si on estime que c'est à l'intérieur de ces territoires – dans ce que le pouvoir qui décide du sort du monde ignore – que se trouve la force de résister à ce développement catastrophique pour la planète et pour la plupart de ses habitants, il me semble que lorsqu'on revient à Quincy et à la question du foyer, les dimensions se sont élargies par rapport au début de notre conversation.

Yves Le territoire permet de matérialiser ce besoin de résistance qu'éprouvent beaucoup de personnes. Cela me fait penser à l'un de nos amis, Stéphane. Après son travail, il se rend régulièrement dans le verger de son grand-père pour tailler les arbres ou en planter de nouveaux afin de remplacer ceux qui sont malades. Il ramasse aussi les fruits pour en faire du jus de pomme ou de l'eau-de-vie. Cet acte peut paraître dérisoire, mais il est pour lui d'une importance capitale. Il dit d'ailleurs du jour où il distille qu'il est le plus beau jour de l'année. C'est de toute évidence parce qu'il s'inscrit dans le territoire que ce petit pas grand-chose donne autant de sens à sa vie.

Emmanuel Ce n'est sans doute pas anodin si cela se manifeste par des arbres.

Yves Cela change en effet le rapport au temps. L'entretien de ce verger est pour lui comme une parenthèse. Le temps prend une autre dimension. Le passé de son grand-père et l'avenir de ses petits-enfants se conjuguent... C'est une respiration que le monde ne lui accorde pas en temps normal.

John Cette observation est très importante. Nous ne devons pas nous imaginer que Stéphane se rend dans le verger de son grand-père par nostalgie. Comme tu viens de le souligner, c'est aussi une manière d'envisager l'avenir. Et le fait que cela l'aide à respirer est essentiel pour le présent.

Yves Il est certain qu'une part des conversations que l'on entend dans le village cède à la nostalgie. Mais derrière cela, il faut saisir la légitimité de la plainte. Non pas une plainte sur l'air du fameux « c'était tellement mieux avant », mais une plainte se demandant où cela va nous mener. Cette interrogation de la vie n'a rien à voir avec les fausses images que l'on peut se faire du passé.

Emmanuel Revenons-en, si vous le voulez bien, au début de notre conversation, à

cette nuance sur l'appartenance au lieu. Dans différentes tribunes, John, tu montres à quel point l'émigration est devenue un phénomène majeur de notre époque. À Quincy, tu restes un immigré. Quel regard portes-tu sur cette « expérience » ?

Avant tout, il faut rappeler que l'émigration, de nos jours, est le plus souvent imposée. C'est d'abord une question de survie à une situation économique ou à des menaces politiques. Mon choix était au contraire celui d'un homme libre et extraordinairement privilégié. C'est pour cette raison que je préfère le statut d'étranger à celui d'immigré... Je dois aussi à mon histoire familiale de ne m'être jamais senti nulle part chez moi avant d'arriver ici... Je n'y avais d'ailleurs jamais pensé jusqu'à aujourd'hui, mais le fait de considérer le lieu comme une partie du corps est très autobiographique. Les « chez-moi » de ma vie ont souvent été les corps des autres, tout comme probablement mon propre corps.

John

Cette impression d'« étrangeté » était peut-être due au fait que tu te sentais étranger à ton propre corps. Peut-être te fallait-il accepter l'idée d'habiter ce corps pour commencer à te sentir chez toi.

Yves

C'est tout à fait juste. Cela a sûrement quelque chose à voir avec la poésie, même si je ne sais pas très bien quoi.

John

Le regard des autres est également important. Celui que porte le village sur toi a évolué au fil du temps. Seul le temps permet d'ailleurs de s'intégrer, pour employer un mot que nous devrions bannir de notre vocabulaire. En vieillissant dans ce lieu, tu deviens un membre à part entière de la communauté.

Yves

N'est-ce pas plutôt parce que aux yeux de tous tu es un enfant du pays ? John n'est plus considéré comme un étranger, mais comme le père d'un enfant du pays. J'imagine qu'on a dû longtemps te regarder comme le fils de l'« Anglais ».

Emmanuel

J'irais même plus loin. Le regard a changé sur nous depuis que tu es toi-même le père d'un enfant. Les gens n'ont pas la même perception d'une famille de trois générations... Lorsque j'ai commencé à écrire sur mon voyage au Chiapas, je me suis souvenu d'une vieille femme entraperçue dans un village de montagne. Je me suis alors fait la réflexion que j'aurais pu la croiser dans un village des Alpes, que la vieillesse nous amenait peut-être tous dans le même village.

John



John Je voudrais revenir sur un point. Pour évoquer le chaos ou le nouvel ordre mondial, nous avons tous les trois utilisé le mot irréel. Or cet « irréel » existe bel et bien. Nous qualifions d'irréel un existant, un existant qui n'a ni racines ni durabilité. Cette absence de durabilité nous renvoie d'ailleurs aux arbres. Ce n'est pas un hasard si dans beaucoup de cultures, les arbres symbolisent la sagesse et marquent la réalité. Leur vie est bien plus longue que la nôtre, leurs racines bien plus profondes. Ils peuvent également pousser très haut pour trouver la lumière. L'irréel se définit aussi par l'incapacité à s'élever vers la lumière ou à descendre au plus profond.

Emmanuel J'aimerais que nous abordions justement une catégorie de lieu où la recherche de la lumière occupe une place centrale, je veux parler de l'atelier. Notre échange se déroulant dans l'atelier d'un peintre, cette dimension prend une saveur particulière... Dans Propos d'atelier, un des textes qui composent La Forme d'une poche, tu indiques que le lieu est tout sauf un espace vide. C'est un lieu de situation, l'endroit où un événement est amené à se produire.

Yves Dans ta correspondance avec Léon Kossof, tu compares l'atelier à un estomac. Cette image me plaît énormément. Dans certains ateliers – comme celui de Kossof, où il a peint sa vie entière –, tout, y compris les murs et le sol, a la texture d'un estomac. On peut bien entendu avoir un atelier très propre, mais cette image de l'estomac, d'un lieu où les choses rentrent et sortent, me semble tout à fait appropriée. Celui qui habite l'atelier s'apparente aux différents acides qui peuplent l'estomac et digèrent les choses. Il aide au processus qui va amener les choses à ressortir.

John Si on se réfère à cette image, il est bon de rappeler que dans les meilleures circonstances, le processus est inversé. C'est la merde qui entre et une offrande qui sort.

Yves Ça, c'est ce que la culture aime à nous faire croire ! Il faut souligner que l'atelier où nous sommes se trouve dans une ancienne grange. Il s'agit donc au départ d'un lieu semblable à un estomac. Les récoltes étaient stockées sous les toits, avant d'être descendues peu à peu jusqu'à l'étable, digérées par les vaches et répandues à nouveau dans les champs sous forme de fumier.

John : Tu oublies au passage que les vaches donnent aussi le lait... La



plupart des ateliers, et c'est le cas de celui-ci, sont remplis d'images. Celles du peintre ou du sculpteur en présence, mais aussi des images du passé. Comme si toute l'âme du passé, les artistes auxquels il se rattache, l'accompagnaient dans la solitude colossale que représente parfois un atelier.

Un ami peintre décrit dans un petit texte comment d'autres peintres lui rendent visite et l'attitude qu'ils prennent dans son atelier. On y voit Matisse s'installer confortablement dans le fauteuil ou Picasso se poser sur le coin de la table de manière un peu désinvolte. Bonnard, dont il se sent très proche, se tient quant à lui dans son dos, comme pour l'encourager... La solitude dont tu parles est une solitude infiniment peuplée. Je ne crois pas cependant qu'elle se limite à quelques peintres illustres. La plupart des gens qui la fréquentent et la composent sont des anonymes.

Yves

J'ai l'impression qu'après notre séjour en Palestine tu recevais toi-même beaucoup de visites...

John

J'en recevais pas mal en effet... Selon Deleuze, le plus terrifiant pour un peintre relève moins de la toile vierge que des images du passé. Il doit combattre et briser les clichés pour que puisse éclore quelque chose de nouveau, allant au-delà du cliché. Sous certains aspects, ces présences revêtent aussi cette forme. Elles sont autant un support qu'un adversaire à vaincre. On voit l'atelier comme un lieu où l'artiste lutte avec lui-même. Mais c'est d'abord avec le monde qu'il est en lutte.

Yves

J'ai eu la chance de pénétrer dans beaucoup d'ateliers durant ma vie. Ils paraissent souvent chaotiques. Le plus grand désordre semble y régner. Cela est sans doute dû à ce fameux champ de bataille.

John

Sans doute, même s'il existe des ateliers extrêmement soignés et bien rangés. Le fouillis me semble plus être un reflet du processus qui passe, lui, toujours par des phases de chaos. Deleuze le nomme d'ailleurs le « chaos-germe ». C'est dans le chaos qu'on perd les clichés, mais également tout ce qui se rattache à une volonté. Et c'est à la suite de cette perte que le germe peut commencer à prendre. Dans le meilleur des cas, ces « lâcher prise » qui traversent le chaos, permettent de trouver ce que l'on cherchait. Pour le trouver, il a d'abord fallu se débarrasser de l'idée de le trouver ou de le chercher. Un peu comme si en visant un point,

Yves

on voyait dans la course vers ce point qu'on ne peut l'atteindre, qu'il nous faut dévier pour finalement retomber sur ce point.

Emmanuel

Des artistes peuvent se montrer réticents à ce que des inconnus pénètrent dans leur antre. En est-il de même pour toi ? Ton atelier est-il un endroit strictement réservé, ou est-ce un lieu ouvert auquel tout le monde a accès ?

Yves

Je n'ai aucune difficulté à laisser les portes de mon atelier ouvertes, même si je comprends qu'on puisse en avoir. Je suis par exemple très heureux quand quelqu'un du village me rend visite. Ceci dit, cela n'arrive pas très souvent. Dans leurs yeux, je lis à chaque fois une certaine surprise. Je sens de l'embarras devant le chaos qui se traduit chez moi par un nombre important de toiles répandues un peu partout. J'ai en effet l'habitude d'en travailler plusieurs à la fois, d'en mettre beaucoup en route. Devant cet étalage, quelqu'un m'a un jour demandé si je n'avais pas peur de me disperser. Il touchait à sa façon à quelque chose d'essentiel. Il y a assurément dans mon travail une volonté de me disperser. Tout est bien entendu une affaire de dosage et de limite. Il faut trouver non pas un équilibre, mais un déséquilibre permanent dans la façon de se disperser ou de retenir sa dispersion. Cette remarque m'avait d'autant plus frappé que j'oscille en permanence entre avoir trop de choses en chantier et pas assez.

John

Yves sort souvent ses grandes toiles de l'atelier et les dispose sur le pont de la grange pour nous les faire partager. Les gens qui passent alors en voiture peuvent également les voir... Je donnerais beaucoup pour savoir ce que ces images représentent pour eux. Non pas au sens figuratif, mais parce qu'il n'est pas coutumier de se retrouver en présence de telles images au bord d'une route... Cette trajectoire de l'intérieur vers l'extérieur décrit de façon graphique ce qui se passe quand un tableau quitte l'atelier pour être exposé quelque part dans le monde.

Emmanuel

Je souhaiterais en venir maintenant à l'espace à l'intérieur de l'image. Dans *L'Oiseau blanc*, tu dis qu'à partir du moment où un tableau s'adresse aux autres, où il est destiné à être vu, il est conçu comme une image encadrée. D'où un besoin impérieux de composition. Si on part du principe que composer c'est disposer un intérieur, comment fait-on pour saisir le monde extérieur ou plus exactement pour contenir son immensité ?

Un peintre ne doit surtout pas se poser ce genre de questions. C'est une des confusions de l'enseignement prodigué dans bon nombre d'écoles des beaux-arts. On y parle souvent de la manière de dépeindre le monde, de l'objectif à atteindre. Ceci ne peut être le point de départ d'un travail. Le point de départ est bien plus large que ce savoir. Il est dans l'ignorance.

Yves

Cette notion d'encadrement de l'image est assez récente. Elle a débuté au moment de la Renaissance et de la peinture hollandaise au XVIe siècle. C'est relativement nouveau si l'on considère que la peinture date de 30 000 ans. Le cadre s'apparentait alors à celui d'une fenêtre à travers laquelle on contemplait un paysage ou une madone. On peut donc en déduire qu'un tableau est une fenêtre sur le monde, une manière de se projeter vers l'extérieur. Mais on peut aussi voir dans le cadre le moyen de pénétrer dans un tableau pour y découvrir quelque chose de bien spécifique. L'exemple le plus caractéristique est celui des icônes. On n'entre pas pour voyager mais pour recevoir quelque chose.

John

La fenêtre est aussi une forme d'illusion. Poussée à l'extrême, elle devient un trompe-l'œil. Il s'agit d'utiliser des artifices pour faire croire à. Dans le cas des icônes, en revanche, tout est d'abord une question de présence, d'être là. L'artifice n'est pas utilisé pour créer une certaine illusion, mais pour ce qu'il est réellement, un ornement. La nature d'une icône est d'être ce qu'elle est, et non de prétendre à autre chose.

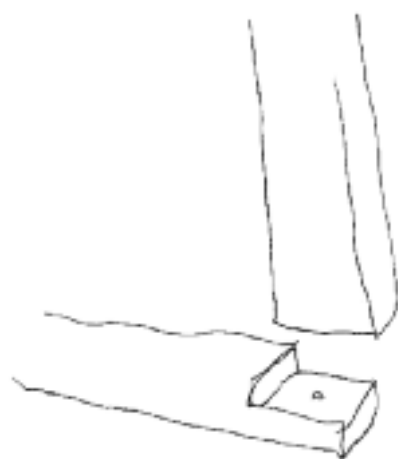
Yves

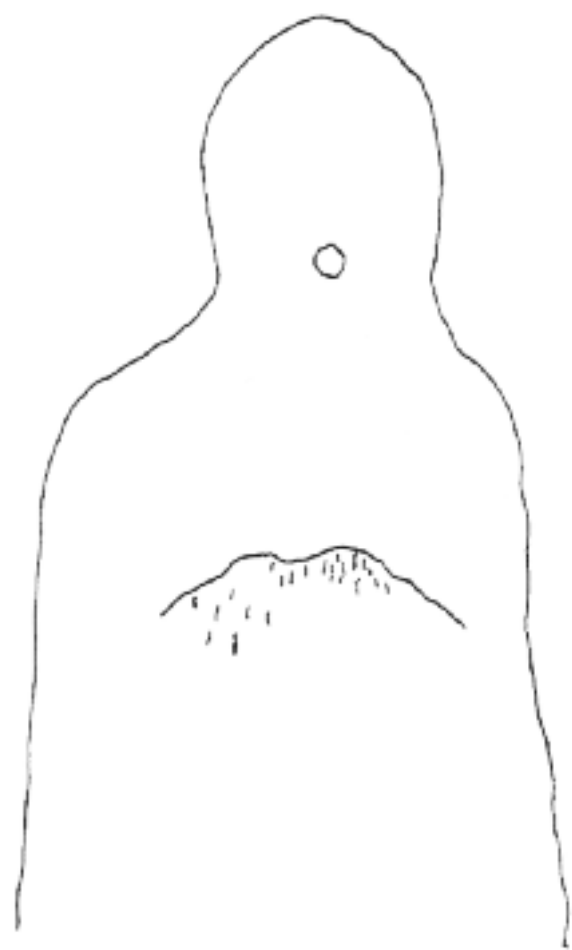
Les bords d'une image peuvent constituer un rempart contre ce qui les entoure et offrir un refuge à ce qui est peint. N'est-ce pas aussi une façon d'accorder l'hospitalité à celui qui regarde ?

Emmanuel

Je suis très sensible à cette notion d'hospitalité. Le besoin de faire partager un travail doit se faire avec le plus d'hospitalité possible, pour la raison évidente qu'on cherche toujours à susciter une rencontre avec le spectateur. Contrairement à ce que l'on croit, ces rencontres ne sont pas si fréquentes. C'est bien ce qui les rend si précieuses. Lorsqu'une rencontre n'a pas lieu, les choses semblent s'effleurer sans pour autant se reconnaître. Quand elle s'établit au contraire, on a affaire à une reconnaissance partagée, même si cela peut paraître étrange qu'un tableau reconnaisse quelqu'un. L'hospitalité consiste donc à aménager les conditions nécessaires à cette rencontre. C'est toute l'idée d'un accrochage en peinture : ne pas placer l'œuvre au-dessus du spectateur, les mettre au même niveau pour créer un rapport de confiance. On ne

Yves





Yves peut pas voir une peinture si on n'est pas prêt à croire à ce que l'on voit. Voilà pourquoi les rencontres sont si rares ou se font si difficilement. On préfère expliquer aux gens ce qu'ils vont voir plutôt que de les mettre en position de croire à ce qu'ils voient par eux-mêmes. C'est ce qui leur fait dire qu'ils ne connaissent rien à la peinture ou à la littérature. On leur enlève cette part de confiance préalable à toute rencontre.

Emmanuel Tu as employé précédemment le terme de « nulle part » pour évoquer la perte de repères géographiques due à la globalisation. Dans Dix dépêches sur le sens du lieu, tu estimes que ce « nulle part » génère également une conscience du temps étrange car sans précédent. Tu écris : « Le temps numérique continue sans jamais s'interrompre, le jour et la nuit, été comme hiver, de la naissance à la mort. Aussi indifférent que l'argent. Pourtant, tout en étant continu, il est complètement isolé. C'est le temps du présent séparé du passé et du futur. Dans ce temps, passé et futur n'ont pas de pesanteur, seul le présent a un poids. Le temps n'est plus une colonnade, mais une seule et unique colonne de un et de zéros. Un temps vertical que rien n'entoure, sauf l'absence. » Comment fait-on pour se situer dans ce présent isolé, dans ce temps numérique qui ne s'inscrit plus dans le temps et semble vouloir éradiquer l'histoire, gommer toute notion de perspective ?

John Le lieu et le temps sont deux entités inséparables. La peinture, les images peintes, sont une contestation du temps linéaire ou digital. Cette contestation est le fondement même de l'acte de peindre. En l'exprimant différemment, on peut dire que c'est la présence d'une absence, la représentation de ce qui est caché par le monde, de ce qui évolue avec le temps, et qui néanmoins est toujours là et ne change pas : un paysage du XIVe siècle ou une simple tache.

Emmanuel Ceci nous ramène à l'hospitalité.

John C'est vrai. Dans une ancienne coutume russe, il y avait toujours une assiette en plus pour l'absent, au cas où il viendrait à passer.

Yves Je dirais que la peinture coupe le temps en oblique. Le paysage ou la tache sont à un point bien précis au moment où ils sont peints. Au fil du temps, ils vont être là, puis ici, et puis encore là, et puis là... Le temps est

traversé par ce ET qui inclut le présent. D'autres gestes, je crois, s'inscrivent dans ce rapport au temps, dans cette traversée. Je me souviens d'un jour où Patrick, un de nos voisins, ressemait son champ. En l'observant depuis l'atelier jeter ses fourchées de graine le plus largement et le plus régulièrement possible, je ne pouvais m'empêcher de penser que ce geste fondamental nous ramenait à tous les actes de semences dans le temps. Avec en filigrane, toujours cette question du ET : Et maintenant, et maintenant, et maintenant... J'ai eu énormément de mal à me détacher de cette scène, à ne plus la regarder, tant l'égalité entre ce qui se passait au-dehors et dans l'atelier me paraissait évidente.

Le lieu nous aide-t-il à mieux saisir l'instant présent ?

Emmanuel

Là encore, je crois que cela a plus à voir avec l'idée de parenthèses qu'avec le lieu proprement dit. C'est dans les endroits où les parenthèses sont possibles qu'un autre rapport au temps s'instaure. Les jeunes amants, qui ensemble forment une parenthèse, sont clairement dans un autre temps.

Yves

Le temps est un concept relativement abstrait. Il ne faut d'ailleurs pas parler du temps, mais d'une infinité de temps qui coexistent et peuvent se voir séparément. Nous avons par exemple le temps géologique. Tes récents dessins de la falaise surplombant la route, suivent les traces de ce temps géologique. Si tu fais mon portrait, tu distingueras sans doute des traces analogues. Elles ne correspondent pourtant pas au temps géologique, mais à la courte durée d'une vie humaine... Jusqu'au XVIIIe siècle, l'échelle du temps se limitait à quelques milliers d'années. Dans un laps de temps aussi court, il était naturel d'imaginer et de penser à ce qui était en dehors du temps. Avec les découvertes du XIXe siècle – dont le point d'orgue fut la théorie de l'évolution de Darwin –, le temps est devenu immense et s'est soudainement mesuré en millions d'années. La place pour ce qui était hors du temps s'est alors assombrie. Pour autant, les gens ont toujours eu besoin de ressentir ce que nous qualifions d'« éternel ». Tout le rapport à l'« éthique », ne parlons même pas de l'esthétique ou du religieux, dépend de cela... Si on évoque les morts, ils sont là, mais en dehors du temps. On peut représenter toute la conscience humaine du temps, de la durée, par une sorte de tresse où la conscience de la continuité est entrelacée avec la conscience de ce qui est en dehors du temps. Ce tressage est la conscience de nous-mêmes, de nos décisions, de nos imaginations.

John

Emmanuel Je sais que tu es très sensible à ces peintures nous provenant de l'Egypte romaine et que l'on nomme « portraits du Fayoum ». Ton prochain livre, De A à X, a pour point de départ deux de ces portraits. Dans une lettre à Léon Kossof, tu dis combien tu es frappé par leur « être là ». En quoi ces portraits peints il y a 2000 ans et faisant partie d'un rite funéraire sont-ils nos contemporains ?

Yves J'avancerais l'idée du pli pour y répondre. De la même manière que les strates géologiques d'une falaise sont pliées les unes sur les autres, deux points très éloignés sur une ligne peuvent se retrouver côte à côte dans le pli. La présence des portraits du Fayoum peut s'expliquer par ce pli provoqué par la peinture. Peut-être reconnaissons-nous à travers ces visages du Fayoum que le dehors du temps était le même pour celui qui posait que pour celui qui le regarde 2000 ans après... Je me demande si la difficulté à parler du temps ne vient pas justement de ce « en dehors du temps ». Contrairement à nous, les morts ont peut-être la possibilité de faire le tour du temps parce qu'ils en sont en dehors.

Emmanuel Il me semble que le temps de la poésie s'accorde parfaitement avec cette liberté de voyager dans le temps.

John Tu as raison. Quand on écrit un poème, on peut opérer des grands sauts dans le temps entre deux phrases. Dans la prose aussi, mais cela fait tout de suite plus élaboré. La poésie l'autorise quasi naturellement. Parfois plusieurs va-et-vient dans le temps peuvent même surgir au sein de la même phrase. La peinture ne permet pas cela. Tout est là en même temps.

Yves Malgré tout, l'objectif est le même : susciter une certaine poésie. Les choses sont, je crois, plus claires si on évoque la figure du poète. Par figure du poète, j'entends aussi bien le peintre, le poète, que le paysan ressemant son champ. On peut l'appliquer à tout un tas de pratiques. Elle aussi est prise dans cet entre-deux, dans ce paradoxe d'avoir un pied dans le présent et un pied en dehors du temps. Un peu comme quelqu'un évoluant sur un fil entre deux points sans pouvoir les relier. C'est pour cette raison que les poèmes sont souvent des cris. Ils proviennent de cet écartèlement entre des choses irréconciliables et néanmoins vécues, de ce rapport de proximité et de très grande distance.

John La peinture, même dans ce qu'elle a de plus tragique, même quand elle est imprégnée de douleur, comme dans cette Crucifixion de Grünewald





en face de nous, est une reconnaissance du visible tel qu'il est constitué et s'offre à nous (un corps humain, une fleur, un animal, une main...). C'est quelque part une célébration de la vie, une invitation à en partager le miracle. La poésie a plus à voir avec la pitié ou la douleur partagée.

Yves Cette distinction a peut-être la matière pour origine. La peinture est faite de matière tandis que la poésie est immatérielle. On peut ramener ça au niveau de la pratique. Il y a un véritable plaisir, une jouissance à travailler la matière, à la malaxer. Tu m'as souvent dit que lorsque tu avais délaissé la peinture pour écrire, cela avait été au détriment de ce plaisir, de cette joie à travailler la matière. L'urgence de dire était si forte qu'elle a fini par prendre le pas sur le désir de peindre. Mais il t'a fallu en passer par cette forme d'aridité.

Emmanuel En même temps, travailler la langue et triturer les mots peut aussi provoquer de la jouissance et n'est pas forcément quelque chose de désincarné ou d'abstrait.

Yves Bien sûr.

John Une autre différence me paraît de taille. Quand on prononce le mot « image », on pense d'abord à l'image picturale. Mais il faut aussi penser à l'image poétique, c'est-à-dire à la métaphore. La fonction première d'une métaphore est de rétablir des liens entre des choses éparées, de réunir les forces ou les luttes de la vie qui sont disjointes. La poésie se concentre avant tout sur les séparations. La peinture n'est pas un art de la séparation. C'est l'art de mettre côte à côte des choses qui ne se fréquentent pas dans la vie.

Emmanuel Dans Prolégomènes à une petite théorie du visible tu fais notamment référence au commentaire que Simone Veil a consacré au premier verset de « Notre père » : « Alors notre désir perce le temps pour trouver derrière l'éternité. C'est ce qui arrive quand nous savons faire de tout événement accompli, quel qu'il soit, un objet de désir. » S'il faut percer le temps pour trouver l'éternité, peut-on en conclure de manière platonicienne que la vérité se situe derrière les apparences ?

John On l'imagine à cause de ce perçage du temps. Mais faire un trou dans le visible est avant tout une manière d'y pénétrer. La vérité ne se situe pas derrière le visible, mais à l'intérieur du visible, dans son épaisseur. D'autre part, on peut définir la matérialité en disant que c'est ce qui





John Berger, Street Acrobat, 1949, Livorno, Italy

permet d'aller du macrocosme au microcosme, de couvrir une distance quasiment infinie. Si on considère que la vérité est non pas dans, mais derrière, cela induit qu'elle se trouve dans le néant. C'est l'inverse du propos de Simone Weil.

Toujours dans Prolégomènes, tu dis que peindre est une affirmation de l'existant, « du monde physique dans lequel l'humanité est jetée. » J'ai l'impression que cet existant finit toujours par prendre l'aspect d'un visage, qu'un peintre cherche à capter un visage derrière n'importe quel objet.

Emmanuel

C'est très juste. En règle générale, il est difficile de savoir quand une toile est terminée. Pour moi elle l'est quand elle commence à me regarder, quand je commence à ressentir la présence d'un visage qui m'observe. Et tu as raison, on peut éprouver cela devant le visage d'une personne, mais aussi devant une fleur, une montagne ou une toile de Rothko.

Yves

Je suis tout à fait d'accord. Les peintures nous offrent un regard en retour, contrairement aux photographies.

John

Parce que les photographies ont cette capacité à laisser des traces, des souvenirs, alors que les peintures imposent d'abord une présence.

Yves

Et un corps...

John

Selon toi, il a du reste fallu plusieurs millénaires avant que la représentation du corps humain atteigne une véritable « ressemblance ». Au début, l'existant se résumait à ce qui faisait face à l'homme, aux animaux auxquels il était confronté.

Emmanuel

C'est vrai. Lorsque je me suis rendu dans la grotte Chauvet, j'ai été stupéfait de constater comment les rochers sur lesquels les bisons ou les ours sont représentés ont l'air de nous regarder.

John

À ton retour, tu étais d'ailleurs persuadé que l'artiste qui avait opéré à Chauvet avait dû voir émerger ces animaux des rochers avant de les dessiner. Un peu comme s'il avait extrait de la roche ce regard qui continue à nous observer.

Yves

- John N'as-tu pas le sentiment de toujours chercher un regard quand tu commences une peinture ? Même si tu ne sais pas très bien lequel ou que tu n'es pas sûr de le reconnaître ?
- Yves Si. Mais il faut procéder comme les paysans quand une vache s'apprête à mettre bas. Avant de tirer le veau pour qu'il puisse passer la tête et ouvrir les yeux, il est parfois nécessaire de mettre la main dans la vache et de chercher à l'intérieur. En peinture, il faut souvent mettre la main à l'intérieur pendant un long moment pour sentir comment les choses se présentent.
- Emmanuel De même quand on écrit. Tu n'as pas répondu à Yves lorsqu'il a évoqué ton passage de la peinture à l'écriture, en laissant entendre que ce passage s'était sans doute fait au prix d'un certain sacrifice.
- Yves Je voulais également y revenir. J'ai le sentiment que tu as voulu rompre à un moment donné avec la peinture, mais que malgré tout une certaine continuité a toujours demeuré. Peut-être cette continuité se trouve-t-elle dans la manière dont tu reçois et fais naître les images.
- Emmanuel Tu affirmes d'ailleurs n'avoir aucune intelligence verbale, disant que ta seule intelligence est celle du regard.
- John Je dois effectivement voir, visualiser, avant d'écrire. C'est un mécanisme que j'ai du mal à cerner. Ma formation de peintre y est bien sûr pour quelque chose, même si je suis persuadé que beaucoup d'écrivains fonctionnent de cette manière... Un exemple l'illustre je crois assez bien. J'ai participé récemment à un film consacré à une figure locale de la résistance. Pour la petite histoire, ce héros, Walter, est un peu mon jumeau – nous sommes nés le même jour de la même année... Il s'agissait de retracer son parcours, de l'interroger sur son engagement. Il y avait aussi l'idée que notre dialogue s'achève sur le dessin que je ferais de lui. Les circonstances ne s'y prêtaient pas vraiment : nous étions tous les deux fatigués, les techniciens s'agitaient autour de nous. Je me suis néanmoins exécuté. Et j'ai compris tout à coup que le dessin que je tentais laborieusement de faire était là, que tout au long de notre conversation je n'avais cessé de le regarder, de chercher le sens de ce qu'il voulait dire, comme si j'étais déjà en train de le dessiner.