

**Discours de M. Arnaud d'Hauterives,
Secrétaire perpétuel de l'Académie des Beaux-Arts**

Séance solennelle du mercredi 17 novembre 2010

L'onirisme dans la peinture

Le mythe grec nous apprend que le mystère du rêve est une projection essentiellement visuelle des perceptions et des émotions éprouvées au cours du sommeil : Morphée, fils d'Hypnos et de Nyx, aux ailes silencieuses et légères, a en effet le don des métamorphoses infinies et c'est sous une apparence formelle qu'il se révèle au dormeur. Le rêve est donc d'abord une figure, à dessiner plutôt qu'à dire. La peinture est, comme le dit aussi Léonard de Vinci, « l'hypotypose même », une « poésie qui se voit » et met devant les yeux ce que le langage ne peut que nommer.

Gauguin ajoute que pour apprivoiser la richesse mystérieuse de l'inspiration, l'artiste doit plonger dans l'inconnu du songe. Les peintres ont représenté, avec constance et fascination, ce moment qui préside à leur art sous les traits de figures endormies. Je pense à la bacchante s'abandonnant au mystère sur une fresque de Pompéi et à la jeune fille au pavot rouge de Balthus. Je pense aux yeux clos des sujets de Modigliani, de Redon ou de Matisse fermant leurs paupières « d'ivoire » sur les énigmes fécondes de cette « seconde vie ». Je pense à la troublante Danaé de Klimt et à l'énigmatique Bohémienne du Douanier Rousseau, qui, dans un halo de lune ou d'or, font prendre forme à la « poésie involontaire » du rêve.

Comme le souligne Gauguin, seule la peinture, force persuasive et émotive, permet de représenter le paysage intérieur du rêveur en restituant l'exacte sensation et l'authentique teinte du sentiment grâce à la couleur et à la nuance. *L'Autoportrait, Tête aux nimbes* de Chagall, traversé de visions colorées, « [d'] air bleu [et d'] amour » est l'étonnante et talentueuse illustration de cet accord profond de la peinture et du rêve, thème que je me propose de développer aujourd'hui.

Dans l'Antiquité, les songes ne sont pas compris comme des manifestations du psychisme humain mais comme des messages venus de l'extérieur, du monde invisible, des dieux. Considérés comme des augures ou des avertissements, les songes affirment la dimension sacrée du rêveur comme nous le découvrons avec l'emblématique *Sibylle de Delphes* de Michel-Ange.

Les références aux songes et aux visions prophétiques, instruments privilégiés du divin pour communiquer avec les hommes, sont également nombreuses dans la Bible. Dieu s'adresse directement à l'homme qui, dans la religion révélée, n'a pas besoin d'intermédiaire pour comprendre le rêve. Le Songe de Jacob, inspiré par la description biblique des Anges sur une échelle, en ascension vers le Ciel et le Seigneur, constitue un motif répété de l'époque médiévale, comme en témoigne le tableau de Nicolas Dipre de l'école d'Avignon. Chagall, sensible au message biblique qu'il considère comme « la plus grande source de poésie de tous les temps », interprète ce motif dans son grand cycle de la Genèse. Les ailes des anges

se confondent sur sa toile avec celles des oiseaux et nous reconnaissons les éléments poétiques et esthétiques du panthéon russe et parisien. Le peintre joue avec bonheur une symphonie de couleurs primaires animées par les ombres claires et la sobre géométrie cubiste où message biblique et folklore, modernité et tradition, rêve et réalité se confondent. La puissance d'évocation de cette peinture onirique provient de l'impression, pour le spectateur, de participer aux visions de l'artiste et d'être soudain emporté « n'importe où hors du monde » titre de l'un des premiers tableaux et qui pourrait être celui de chacun d'eux.

Dans la tradition picturale de la peinture de songe, la plupart des peintres choisissent cependant de ne pas décrire la prophétie. Ainsi Giotto, dans *Le Songe de Joachim*, préfère représenter la figure de l'ange messager du divin, comme Rembrandt ou La Tour dans *Le Songe de Joseph*, comme Piero della Francesca dans *Le Songe de l'empereur Constantin*. Cette belle scène nocturne, unique dans le travail du peintre, « chante la nuit, en grand silence, en majesté ». Constantin dort, abandonné à la quiétude de l'instant dans le triangle d'une tente qui occupe le centre de la toile. Largement ouverte, la tenture évoque le manteau protecteur de la Madone de la miséricorde. La vision se présente dans la douceur de la lumière patinée de nuit par les nuances précieuses bleu, rose et ivoire. La vision se devine au bord des yeux voilés du jeune homme qui veille Constantin, un bras appuyé, la nuque noyée dans les plis de sa toge blanche. La vision s'incarne dans le vol de l'ange qui passe, un bras tendu, désignant ce que l'œil du spectateur qui retient son souffle ne voit pas mais qui sera soudain révélé à l'empereur, le signe de la victoire promise, inscrit sur une croix blanche. Piero représente l'instant qui précède le présage, ce frémissement de l'invisible avant l'accomplissement de la vision, l'indicible et éphémère instant des prémices du songe. La lumière sacrée de la prophétie patine les plis des matières soyeuses comme des ailes et nimbe le réel aux lignes géométriques, triangle, droite et diagonale de la tente et des lances. A l'image du jeune garde qui veille, l'artiste est sur le seuil, à l'orée de l'inspiration, ici et là-bas.

A l'époque contemporaine, répondant « à la sollicitation éternelle des symboles et des mythes », Chirico, reprend dans ses premières œuvres la tradition picturale des prophéties. A l'apparition de l'ange, il substitue cependant une image mentale, remplaçant ainsi par un symbole la narration des événements. Dans un théâtre personnel qui ressemble à un paysage intérieur, cette peinture d'oracle saturée de signes « ne retient [en effet] des aspects extérieurs que ce qui soulève l'énigme ou permet de distinguer le présage. » Le langage pictural de Chirico est rythmé par les archétypes qui structurent l'inconscient « mode d'expression plus primitif, plus coloré, plus imagé. » Il entend faire fonctionner le rêve comme le mythe et parler « l'originel langage des dieux » pour donner les clefs du destin. « Pour qu'une œuvre d'art soit vraiment immortelle, dit-il, il faut qu'elle sorte complètement des limites de l'humain : le bon sens et la logique y font défaut. De cette façon elle s'approchera du rêve et de la mentalité enfantine. » *L'Enigme de la fatalité* peinte en 1914, œuvre célèbre à juste titre, constitue sans doute le plus remarquable exemple de cette peinture métaphysique et divinatoire et vous me permettrez de m'y arrêter un instant. Notre regard est d'abord envoûté par la forme de la toile aux dimensions inhabituelles : c'est un triangle pointu, extrêmement étroit d'une base de 95,5 centimètres et de 138 centimètres de hauteur. Le fond ocre et rouge, baigné par une lumière onirique, accentue encore l'impression d'étroitesse : les formes arrondies des bâtiments à arcades semblent resserrées et aspirées par la ligne d'une cheminée de briques qui s'élève vers un ciel à peine visible, impression accentuée par la contre plongée, faussant la perspective. Une main, gantée de rouge mais aux ongles curieusement dessinés, apparaît sur la droite, verticalement posée sur un échiquier tronqué qui semble flotter dans la composition. Nous reconnaissons immédiatement la main à l'index pointé vers le bas de la peinture de présages : c'est celle de l'ange messager qui indique à Constantin son destin. Chirico ajoute deux autres signes à cet avertissement : l'échiquier, symbole des destinées humaines et la réminiscence d'un souvenir d'enfance grec rapporté par son frère. La main rouge rappelle l'enseigne de trois sœurs gantées que les deux jeunes garçons assimilaient dans leur imagination à trois sirènes inquiétantes et fatales.

Le motif traditionnel de l'ange messager dans les peintures de songes est le plus souvent interprété par les peintres comme une figure de l'inspiration. Chagall figure sa muse sous les traits d'un ange bleu dans *L'Apparition* et, dans *Le Rêve*, Puvis de Chavannes représente la délivrance de l'esprit du dormeur par la visitation de trois muses ailées. Le peintre de l'école symboliste, qui s'intéresse à l'exploration de l'inconscient avant Chirico et les Surréalistes, prolonge ainsi la conception des Romantiques. Hugo décrit en effet l'inspiration artistique en termes voisins de la mystique : elle n'est pas ce que dit le moi conscient mais la part du rêve. Cette capacité onirique, révélateur poétique et « don suprême » inhérent à l'artiste favorise « la communication avec l'infini. » Hugo ajoute : « pour que la muse se révèle [au poète] , il faut qu'il ait en quelque sorte dépouillé toute son existence matérielle dans le calme, dans le silence et dans le recueillement. Il faut qu'il se soit isolé de la vie extérieure pour jouir avec plénitude de cette vie intérieure qui développe en lui comme un être nouveau, et ce n'est que lorsque le monde physique a tout à fait disparu à ses yeux que le monde idéal peut lui être manifesté. » Nous pouvons penser au *Songe du chevalier* de Raphaël où le Beau et le Bien s'incarnent dans deux figures féminines parfaites, nous pouvons évoquer l'azur dans l'œuvre de Chagall qui célèbre au-delà de toutes les expériences traumatisantes du siècle, l'amour divin et humain.

Pourtant le mythe grec nous apprend aussi que le père de Morphée, Hypnos, a pour frère jumeau Thanatos. Comme l'illustre le tableau de Joachim Patinir, *Le Passage du Styx*, le voyageur qui se risque à boire la nuit aux eaux du Styx peut se réveiller à la source du Léthé mais aussi être retenu dans les Enfers... « Tout rêve est une lutte » et « il faut que le songeur soit plus fort que le songe.... » sinon la muse, comme pour Füssli, se transforme en monstre ! Comme vous le savez, le peintre décrit dans plusieurs versions la forme emblématique du cauchemar en mettant en scène l'apparition spectrale d'une tête de cheval, symbole prémonitoire d'une mort prochaine selon les anciennes légendes germaniques. Cette vision d'horreur qui s'impose à la silhouette féminine au centre du tableau en brise littéralement les lignes blanches. Les visions crépusculaires de Böcklin, « les sanglantes apothéoses » de Gustave Moreau, les métamorphoses fantastiques de William Blake expriment le même effroi. Ainsi se lèvent dans le crépuscule romantique « les taupes sauvages et les loups que la raison du jour tenait enchaînés ». C'est la chauve-souris à l'aquarelle et à l'encre noire de Goya conservée au musée des Beaux-arts de Besançon et exposée au Grand Palais en 2006 dans la belle exposition de Jean Clair, c'est l'araignée de Redon comme une fleur de marécage, tête phosphorescente balançant sur sa tige, ce sera, résumant tous ces « monstres », *L'Ange du foyer* de Max Ernst.

Goya dans ses peintures noires va au-delà. Il peint la dévoration de Saturne et la dévastation de l'Espagne, il peint les Parques et le Sabbat des sorcières, il peint la nuit, nos ténèbres et nos souffrances. Le peintre de la Maison du sourd représente, nous dit Baudelaire, « toute la hideur, toutes les saletés morales, tous les vices que l'esprit humain peut concevoir » et lorsque nous parcourons au Musée du Prado l'ensemble des quatorze peintures noires, nous éprouvons en effet une forte impression d'irréalité devant ces compositions inhabituelles et inquiétantes aux figures décentrées et aux têtes coupées au bord du cadre. Une fresque entre toutes est remarquable. Peinte entre 1820 et 1823, elle porte un titre simple : *Un Chien*. Animal que l'on observe en effet et dont on ne distingue que la tête noire, de profil, animée de quelques touches blanches qui sculptent le sommet du crâne, le contour d'une oreille et le cerne de l'œil. Cette tête appuyée sur une planche courbe, barque de Caron ou rambarde d'arène, constitue l'unique et minuscule sujet de la toile. Elle figure entre deux grandes surfaces peintes, d'inégale grandeur. « Le reste du tableau, comme le dit François Aubral, est vide ou plutôt plein » de peinture, d'une matière épaisse composée d'ocres bruns, d'ocres jaunes striés de noir et rehaussés de blanc. Eau ?

sable ? ciel ? abîme ? « Vide onirique » suggère Guido Ceronetti, « secret de peintre » propose Daniel Arasse. Si certains critiques ont pu voir une tête de Cerbère, l'image désolée de la condition humaine et la prémonition du destin et de la mort, reste que cette œuvre, proche dans sa manière et dans sa gamme chromatique des autres fresques de la Maison du sourd ne propose en fait aucune description référentielle précise. En s'éloignant des scènes des peintures noires, Goya peint l'indicible...

La peinture figurative est, comme nous l'avons vu, l'art qui correspond exactement à l'espace du rêve. Les pensées élaborées en songe se traduisent en effet en images et les peintres font prendre forme à leurs visions grâce à la métaphore et au symbole. Le rêve déposé dans le tableau peint est d'abord une fable avec un sujet et des événements, un récit pictural mis en scène avec netteté. Goya pressent pourtant que ce n'est pas si simple. Les rêves peints deviennent en effet des objets tangibles que l'on peut voir, décrire, analyser. Ce sont des visions fixées tandis que les images ailées du rêve sont nécessairement évanescentes et fragiles, insaisissables, changeantes et discontinues. Comme le souligne Bachelard, « le rêve échappe à l'image plane », il est un univers en émanation. « Les images trouvées par les hommes, dit-il, évoluent lentement, difficilement » et beaucoup s'évanouissent aussitôt parce qu'elles sont de simples jeux formels. « Pour que la rêverie se poursuive (...) il faut qu'elle trouve sa matière. Le rêve alors « prend substance » et trouve sa « couleur fondamentale » conclut-il. Goya a cette intuition. Peindre, c'est se saisir de « l'étoffe dont les rêves sont faits », qui mieux que les mots porte les « mouvements lyriques de l'âme », les « ondulations de la rêverie » les « soubresauts de la conscience. »

Nous savons que pour Léonard de Vinci, déjà, la peinture est *cosa mentale* comme en atteste l'existence du fameux mur contemplé par le peintre pour nourrir son imagination. Porté par les aspects fortuits et confus de la matière, « le génie s'éveille à de nouvelles inventions » explique-t-il. Certaines techniques picturales permettent également de soutenir l'état onirique. Vasari indique que le *sfumato*, qui fait hésiter « entre le vu et le non vu », évite à l'œil de s'enfermer dans une représentation unique. De même la couleur, travaillée par la lumière et détachée de la servitude du motif, est une porte d'accès vers l'invisible. Delacroix qui peint admirablement les plis du lit défait ne s'y trompe pas qui écrit dans son journal, le 8 octobre 1822 : la touche « est un moyen comme un autre de contribuer à rendre la pensée dans la peinture. » Qu'il nous suffise pour illustrer ces propos d'évoquer les paysages de Corot qui ne « copie jamais la nature » mais « y songe et la reproduit telle qu'il la voit dans ses rêveries » et les paysages infinis baignés d'aube ou de crépuscule de David Friedrich où la nature loin d'être traitée comme un réservoir de formes allégoriques, exprime ce que le peintre « voit en lui-même ». *Brume* ou *La Grande Réserve*, accordent l'âme à une réalité plus grande, un rêve mystique, un tout cosmique et divin.

De même, sans exclure une certaine vérité de la représentation, attestée par les titres des tableaux, les études de nuages de Constable ou de Whistler, les marines de Turner ou les compositions aux Nymphéas de Monet offrent des surfaces de teintes et de nuances presque vides de motifs qui exaltent la subjectivité et soutiennent la méditation. Alors comme le dit Starobinski, « le tableau (...) ne porte pas la trace d'un rêve mais il nous fait rêver, nous entrons en rêverie. » Le rêve du spectateur naît et se nourrit de la contemplation de l'œuvre.

Cet « au-delà des choses », selon le mot d'Odilon Redon, est la grande aventure de la peinture du XX^{ème} siècle qui a cherché à révéler ce qui se cache derrière le réel. Le lointain, transformé en motif au XIX^{ème} siècle est devenu l'azur. Couleur et lumière, visible et invisible, fini et infini, le bleu du ciel n'est plus « une matière » mais « une distance et un songe ». Nous savons que Kandinsky, bouleversé par les découvertes de la physique

moderne juge désormais le monde visible comme un univers « incertain, sans forme ni substance ». Il s'en détourne pour saisir dans ses tableaux la musique des sphères, une expression spirituelle du cosmos et dans ses improvisations de 1911, il atteint une liberté et une légèreté communicative. « Tout a une âme secrète » nous dit son magnifique *Bleu du ciel* de 1940, constellé de figures étranges et colorées où fusionnent harmonieusement les trois règnes.

« Patience dans l'azur !/Chaque atome de silence/Est la promesse d'un fruit mûr ! » dit le poète... et Miro opte résolument pour les « peintures de rêve », cherchant à passer à travers le miroir du songe pour en ravir le mouvement furtif. Dans *La Sieste*, peinture monochrome, allègre et éthérée, l'esprit du rêveur paraît suggéré par un cercle en pointillés entouré d'éléments qui semblent flotter sans ordre ni logique dans un bleu onirique : nous distinguons sans doute un fantôme blanc ou peut-être un cerf-volant, une inscription sibylline, un fragment de parapluie ... Miro reproduit ainsi le niveau d'incertitudes de nos rêves et nous ne pouvons ordonner ou décrire avec précision ce que nous voyons. C'est qu'il ne s'agit plus de reproduire une vision mais de rendre visible ce qui a été mystérieusement et fugitivement perçu en rêve.

Le grand peintre surréaliste Tanguy choisit quant à lui de fixer cette apparition onirique en utilisant les mêmes procédés que ceux de l'écriture automatique. Un fond, observé avec intensité pendant plusieurs jours constitue la matière qui soutiendra sa rêverie et fera surgir une vision. Ainsi, *Paysage au nuage rouge* présente un univers constitué de deux zones clairement délimitées, ciel et surface terrestre. Mais notre œil hésite entre la terre et la mer. Tanguy obtient ce résultat au moyen d'un fond extrêmement fluide recouvert d'une couche brune unie sur laquelle il trace, avec une lame très fine, des traits qui rappellent les sillons du labour ou les ondulations de l'eau. C'est cet élément indécis où fusionnent terre et eau qui lui permet, au moyen d'une intense concentration, de faire naître une germination étrange de formes oniriques. Tanguy décrit ensuite ces formes avec une minutie extrême et précise leur contour au moyen des ombres portées. Ces « Êtres objets » imaginaires, pour reprendre la formule d'André Breton, acquièrent, grâce à la peinture, une exactitude et une matérialité extrême. Dans les grandes œuvres américaines des années quarante, la présence de ces formes oniriques aux couleurs plus affirmées est inquiétante et tangible. Qu'il me suffise d'évoquer les figures verticales, aiguës et glacées qui s'élèvent au premier plan *Des mains pâles aux cieux lassés*. Flèches de cathédrales ou totems indiens, elles se tendent vers un ciel aux couleurs froides qui semble vide et saturé, muet et sublime à la fois. De ce bleu du ciel las et pâle éclot un rêve et cette « fusion de l'être rêvant dans un univers bleu et doux infini et sans forme, au minimum de la substance » favorise l'imperceptible passage du réel à l'imaginaire.

Qu'il s'agisse de représenter un rêve où d'en capter les mouvements secrets, nous le voyons, la peinture est en accord, plus que tout autre art, avec le territoire onirique. Alors que les mots nomment le réel, le geste du peintre n'a pas besoin d'un signe antérieur et le rythme et la couleur semblent avoir accès à une profondeur de la conscience que le verbe ne peut atteindre. C'est en tout cas ce que confie Gauguin dans une lettre à Daniel de Monfreid : « Où commence l'exécution d'un tableau, où finit-elle ? Au moment où des sentiments extrêmes sont en fusion au plus profond de l'être, au moment où ils éclatent et que toute la pensée sort comme la lave d'un volcan, n'y a-t-il pas là une éclosion de l'œuvre soudainement créée, brutale si l'on veut, mais grande et d'apparence surhumaine ? »

Zao Wou-Ki confirme que chaque toile est « un morceau de cet espace du rêve. » J'ai plaisir à clore ce propos sur l'évocation de l'œuvre de ce grand peintre membre de notre Académie. Lyrique et abstraite, imaginaire et tangible, chacune de ses toiles est le lieu où l'intelligible devient sensible. Les nuances et les lignes précises que l'on devine sous les tonalités presque monochromes de la matière peinte font se lever « le souffle des nuages » et *Vent* ou *Traversée des apparences* sont des espaces intimes et pourtant partageables. Si cette œuvre singulière est universelle et nous parle de nous, c'est que, nous dit si justement François Cheng, chaque toile de Zao Wou-Ki est « une sorte de sismographe qui enregistre fidèlement les faits majeurs de sa vie, ses pulsions secrètes (...) ses joies et ses peines, ses révoltes et son désir de paix. » Le peintre invente une terre à la mesure de ses rêves et en « géomancien visionnaire », pour nous, il « capte et épouse les poussées telluriques, parfois secouées de panique », les pulsations du cosmos, le frémissement de l'invisible sous le visible.

Selon la théorie des couleurs de Goethe, le noir qui s'éclaircit devient bleu ... Au moment où le monde réel plonge dans le désastre, en 1914, Matisse crée *Porte-Fenêtre à Collioure* et peint un fond noir au centre de sa toile. Zao Wou-Ki considère cette œuvre comme la plus importante du XXème siècle précisément parce que ce noir nous entraîne vers l'azur et vers l'infini : « Porte-Fenêtre, dit-il, est une peinture magique car, devant cette porte, vide et pleine en même temps, il y a la vie, la poussière, l'air que l'on respire, mais derrière, que se passe-t-il ? C'est un espoir noir immense. Pour nous tous, c'est une porte ouverte sur la vraie peinture. »

Cette échappée sur un espace intime qui ne se voit pas, âme ou inconscient, peu importe comme on le nomme, « fiance le rêve au rêve » et exalte la méditation, l'inspiration et la création de l'artiste. Dans *L'Hommage à Matisse*, Zao Wou-Ki célèbre un réel chaotique, qui n'est pas encore organisé en monde, une matière qui soutient la rêverie et accorde l'intimité de l'artiste à l'univers et l'homme aux éléments. Et à notre tour, par la contemplation de cette œuvre, « nous entrons, en rêverie. »

Je vous remercie.