

ÆGRI SOMNIA

Depuis que je suis malade et ne puis plus bouger de mon lit, attentif entre mes quatre murs au progrès et à la dégradation d'une certaine clarté intérieure et hagarde qui est cette journée pareille aux autres journées, je reçois beaucoup de visiteurs. Le malade est toujours là. Il est comme un triste piquet au milieu d'un fleuve qui attire et recueille toutes les flottaisons du courant. Parmi eux il y en a un que je n'avais pas revu depuis mon temps du Japon. C'est sans doute les fouilles que j'ai opérées ces jours-ci au milieu d'un tas de vieux papiers qui l'ont dégourdi. Il a l'air d'une mouche d'hiver.

— Tiens, c'est vous, cher ami! Vous avez bien mauvaise mine!

— Et vous-même alors! Je vous conseille de parler!

— Vous rappelez-vous nos conversations du Japon et nos grandes discussions sur Richard Wagner?

— Ce n'est pas de Wagner que je voulais vous causer aujourd'hui. Je sais que vous êtes maintenant à l'abri de ces prestiges germaniques. Je n'ai pas pu m'empêcher de ricaner quand j'ai appris que vous aviez écouté à la radio presque d'un bout à l'autre la *Mort d'Isolde*.

— Oui... C'est bien mélancolique de voir une personne que l'on a chérie tout à coup férolement réalisée devant vous par la main impitoyable de la vieillesse! La tristesse se mêle à l'ironie. Et savez-vous? je me demandais si ce n'est pas la musique allemande tout entière qui allait être entraînée dans la catastrophe du Walhall.

— J'ai la même crainte inavouable.

— La vérité est que d'être ou n'être pas chrétien, cela change du tout au tout notre position à l'égard de cette réalité idéale qui est le domaine de la musique. Je m'en suis aperçu quand je me suis converti et que du coup Colonne a perdu ma clientèle au profit du Roi David. C'est à se demander si toute la musique que nous avons aimée n'est pas un médiocre et prétentieux substitut de cette vérité incomparable jadis perdue et maintenant, par une chance inouïe, retrouvée! L'amant repoussé et battu de l'intempérie, abritant comme il peut sa guitare sous un manteau troué, ne peut avoir la même attitude que l'époux qui, fût-il veuf, ne cesse pas de voir un or pur étinceler à la base de son aïnulaire.

— Alors toutes ces lamentations sur le Paradis perdu et ces essais d'amateur pour le remplacer...

— Quel intérêt au fond cela a-t-il pour nous, à présent que nous, nous sommes de l'autre côté du seuil? Quelle nécessité de nous retourner à nouveau vers ces déserts dont nous avons épuisé les mirages? Nous avons retrouvé le pain et le vin et nous n'avons plus besoin de cet épais mélange que Wagner nous offre dans un calice suspect.

— Cette musique en somme, ce serait Agar que le Père des Fidèles n'a pas hésité à congédier au profit de Sara. Qu'elle erre donc à son gré sous la tente des hérétiques! Mais je répète que ce n'est pas de Wagner que je voulais vous parler aujourd'hui.

— Alors, n'est-ce pas, c'est encore de notre cher Japon?

— Si vous voulez, et de cette image que vous décrivez quelque part de deux bambous parallèles qui confrontent musicalement leurs noeuds.

— Je vois que la musique à laquelle vous êtes sensible aujourd'hui, c'est celle sans aucun mouvement ou son que l'on imbibe par les yeux.

— Nous n'avons que faire du mouvement quand il s'agit pour comprendre de contempler. Il n'y a pas de mouvement si rapide et si divers qu'il échappe à la continuité, et que le regard ne puisse, interpellé, saisir.

— J'avais déjà presque lu sur vos lèvres le mot : arrêté. *Interpellé* vaut mieux. Un mouvement n'est jamais arrêté.

— C'est à propos de cette Exposition Rubens où je suis allé à votre place que j'ai mis ensemble quelques réflexions pour vous les apporтер toutes fraîches.

— Merci! Rien qu'entendre le nom de Rubens, cela me fait du bien. C'est un électuaire pour la pensée que ce sang respirable, que cet hydromel miraculeux dans la main de la déesse de la maturité, que cette chair sacrée à l'abri des intempéries qui rayonne de sa propre lumière, que cette couleur de la femme, que cette corbeille portée jusqu'à nos lèvres, que ces roses humaines, que ce visage vers nous glorifié, à grands pans et plis d'étoffes et de campagnes verdoyantes, vermeil comme l'azur!

— Je trouve écrit sur une page de mon catalogue : *Rubens, Les nuages.*

— Les nuages... Et pourtant ce Flamand n'a rien de vaporeux, il n'y a rien de plus palpable et moelleux que ces torses et ces membres pétris en pleine glaise par une main de, autant que peintre, sculpteur.

— Je voulais dire que Rubens a dû beaucoup regarder les nuages au-dessus de l'Escaut et ces cortèges pompeux dans le ciel, colorés par l'heure déclinante, vers quoi la cathédrale ne cesse de décocher sa flèche. Le pouce dans le trou de la palette, il a compris ces lentes ambassades de beaux volumes ronds qui se déplacent avec complaisance, ces chars volants, ces entassements de trônes, ces râbles de géantes, ces musculatures et ces abdomens, ces escadres gonflées par le zéphyr, cette Joyeuse Entrée à coups de trompette d'une impératrice invisible que la Mer du Nord introduisait vers lui.

— Il n'y a que notre Europe de l'Ouest qui offre de tels spectacles. A partir du Mi-Atlantique, tout fait place à l'électricité, tantôt un banc stagnant de vapeur galvanique et tantôt l'enfer arctique déchaîné ratissant le gravier humain avec un peigne de fer. Et quant à l'atmosphère de l'Extrême-Orient, je n'ai pas à vous la rappeler, c'est une ambiance uniforme de porcelaine et de lait.

— J'ai lu avec intérêt ce que vous dites, dans un certain petit livre orange, de la *Ronde de Nuit* de Rembrandt qui, du premier plan jusqu'au fond de la toile, n'est que l'étude de ce mouvement qui désagrège progressivement un ensemble. Eh bien ! la grande Kermesse du Louvre, c'est juste pareil la même chose.

— Cette toile, aurai-je le plaisir, n'est-ce pas, de lire un jour quelque part, qui a inspiré certain mouvement de la symphonie en *la* ?

— Il n'y a qu'à la montrer à ces ignorants comme vous qui prétendiez tout à l'heure — je vois que vous protestez — que la peinture arrête ce qu'elle saisit. C'est un plaisir aigu pour l'âme de jouir à la fois de la permanence et du mouvement. Ainsi ces statues grecques qui ne réalisent pas seulement un corps debout, mais l'action incessante qui aboutit avec unanimité de toutes parts à cette érection. Ainsi ce tableau que j'ai vu chez vous qui représente une femme en train de se réveiller. Même une nature-morte bien comprise, cet ensemble d'objets du fait de leur réunion symbolique, elle a mouvement et sens. C'est le jambon de lui-même qui se met sur cette assiette vide qui l'attend. Un mouvement avec quoi nous sommes invités intérieurement à nous mettre d'accord. Dans la *Kermesse*, il y a à gauche un entassement de gens immobiles, assis, couchés, en train de manger, de causer, de s'embrasser. L'enfant boit au sein et le vieillard à la bouteille. Au-dessus d'eux quelques musiciens étreignent des cornemuses rebondies. Et le branle commence. Ce n'est d'abord qu'un pied qui se lève, un bras au-dessus de la tête qui s'avance en arceau à la rencontre de la commère, tandis que l'autre bras avec force entraîne un corps qui cède. Puis tous ces couples en une passion accélérée se mettent à tourner sur eux-mêmes. Le jarret détache le corps de la terre, l'homme en une prise irrésistible enlève sa partenaire. Collé de deux corps l'un à l'autre, le couple se cherche sans réussir à se trouver. Et le tout se termine par ces deux paires à droite qui s'enfuient en courant vers la campagne vide. C'est toute une symphonie spirituelle et sensible d'un seul coup. Une suite

nous apparaît en tant que simultanée. Tout bouge sans bouger et l'idée sous le regard reste immobile. Tout est présent à la fois (1).

— Ce que j'aime dans Rubens, c'est son sens théâtral, ce que j'appelle le génie de l'exposition.

— Alors vous auriez dû voir ce magnifique morceau que je ne connaissais pas et que le catalogue appelle *Les Miracles de Saint Benoît*. Il est bâti tout entier sur des rapports de lumière qui font songer à l'orchestre divisé de Berlioz. En haut dans le ciel il y a un paquet éclatant d'angelots tout nus sous les pieds de la Trinité. En bas un groupe qui réunit toutes les formes de la misère humaine, un pestiféré, un démoniaque, des gens qui hurlent vers Dieu et se tordent les bras. Et dans le coin un cheval cabré qui hennit vers la vision céleste. Et voilà suivant des indices différents les trois taches lumineuses. Au milieu sur une espèce de jetée ou de promontoire, saint Benoît suivi de ses moines. Il est tout noir, revêtu de ce capuchon et de ce froc qui anéantissent la personne. Et entre ce torrent là-haut de corps purs, comme répandu par une corne d'abondance angélique, et le groupe des désespérés tout en bas, il élève une main médiatrice. Toute la droite de la composition est remplie par ce que les traités d'ascétique appellent *le monde*, c'est-à-dire un groupe de seigneurs et de guerriers affublés de costumes de carnaval sous l'étendard frivole qu'Ignace a décrit dans sa célèbre méditation. La brigade orgueilleuse frappée d'effroi recule en désordre sous ce geste énorme qui n'est pas fait pour elle et qui réunit le ciel à la terre.

— Je vois. C'est encore mieux que la scène précédente. Ici nous avons tout un drame, toute une histoire, qui

(1) Dans le *Jardin d'amour*, qui est ou qui était au Musée du Prado, nous avons le mouvement inverse, centripète au lieu de centrifuge. Deux couples, solennisés par de magnifiques atours, se dirigent vers le cœur de la composition, qui est fait d'un amas serré de femmes mûrissantes. Dans l'un, c'est la maîtresse qui entraîne son amant par le bras; dans l'autre c'est l'amant qui enlace sa propriété. De tous côtés par terre et dans le ciel, de petits cupidons poussent les élus vers le baquet central où, au lieu de la grosse duègne qui élève vers le ciel un regard époloré, on ne serait pas étonné de voir une main tenant un sablier. Dans le fond, ce bâtiment à prétentions monumentales, où brûle une torche solitaire sous des voûtes obscures, a une allure assez sinistre.

se compose autour de cette main pesante, fait de la conversation et du rapport de ces trois taches lumineuses. Cela me rappelle une esquisse de ce même Rubens, un combat de cavalerie qui s'arrange autour d'un coup de pistolet, seule note rouge au milieu du camaïeu.

— Je n'aime pas qu'on m'interrompe. Vous avez bien compris ce que je vous ai expliqué?

— Je tâche! Je tâche!

— Alors mettez votre doigt dans l'oreille gauche pour empêcher que ça parte pendant que je profite à tue-tête de votre oreille droite.

— C'est fait! Me voilà comme Jeannot lapin avec une oreille au port d'armes et l'autre rabattue pour mieux écouter. Ouvert et tendu par un bout, désert et désaffecté de l'autre.

— Tenez-la bien dressée, cette oreille, pendant que de mon côté je lève le doigt pour vous expliquer les vases chinois, ce qui petit à petit, par le moyen de la conclusion, nous ramènera à l'exorde.

— Quelle horreur que la manière dont on conserve dans les musées cette glorieuse céramique! On les entasse dans des vitrines alors que chacun de ces êtres sublimes, comme ces grandes femmes que l'on appelle à juste titre incomparables, appelle autour de lui une certaine étendue de solitude et de silence. Ces héros de la contemplation et de la pensée que l'on traite comme des saucières dans un vaisselier! c'est comme ces navigateurs de l'immensité que l'on voit dans les jardins zoologiques, tristement pliés dans des cages!

— Vous avez fini?

— Toutes ces nudités métaphysiques ainsi empilées en vrac, cela me rappelle une ignoble toile de ce malheureux peintre appelé Ingres, que l'on appelle *le Bain Turc*, où l'on voit une masse de femmes nues agglomérées l'une à l'autre comme une galette d'asticots.

— Si c'est vous qui avez la parole...

— Au lieu de cette absurde et dégoûtante promiscuité, comme ce serait mieux de choisir entre ces vases les plus beaux, les plus purs, et de les placer au milieu d'un de ces

salons du Louvre pleins de chefs-d'œuvre, comme pour en faire l'offrande et la dédicace : ou à l'entrée peut-être dans quelque vestibule solennel en tant qu'annonciateurs et députés de l'exhalation.

— Ce n'est pas l'avis de ce collectionneur, ou disons, empileur américain, chez qui j'ai vu les plus nobles sujets qui existent traités comme de simples pots de chambre.

— Un vase en réalité, il ne suffit pas de le regarder, de tourner autour, il faut le tenir dans ses mains et non seulement des deux yeux, mais de ces dix sens que nous avons au bout des doigts, le comprendre; palper, jouir, apprécier le volume. Il faut pendant des jours et des jours, au sein de quelque ermitage qu'il remplit de sa présence et de son rayonnement, avoir partagé les sentiments de ce veilleur. Au jeu de cela une dame innocemment y met des fleurs quand elle n'y fourre pas une lampe!

— Les fleurs, la lampe, après tout, cela ne fait que compléter par l'essai d'une grossière proposition matérielle la vocation intérieure dont est plein ce réceptacle vide.

— Maintenant allez-y de votre exégèse. Je suis à votre merci.

— Nous parlions de ce mouvement dans la fixité qui est l'objet de l'art. Et nous avions trouvé comme exemple la statue antique qui réalise ce miracle d'un être pour l'éternité devant son créateur debout sur ses deux pieds.

— Mais le vase chinois...

— Mais le vase chinois, mais le vase chinois est une merveille plus secrète! Il ne ressemble à rien de ce que nous rencontrons dans la nature ou du moins il ne s'y rattache qu'à la manière de l'idée avec le désir. Et d'autre part il est dégagé de tout service profane, tandis que le vase grec par exemple est fait pour l'usage, pour puiser, pour contenir, pour répandre quelque chose. L'essence du vase chinois est d'être vide.

— Juste comme ce *Oui*, cher ami, que je mets à votre disposition.

— L'importance du vide, c'est toute la philosophie, c'est tout l'art chinois. Le vide en tout être, c'est le che-

min mystique, c'est le *tao*, c'est l'âme, c'est la tendance, c'est l'aspiration mesurée, à quoi le vase donne sa forme la plus parfaite, réalisant la thèse d'Aristote que l'âme est la forme du corps. Considérons-le dans son gabarit le plus typique. Le vase comporte trois parties : le récipient ou panse, le col plus ou moins allongé, qui représente l'aspiration, et la corolle plus ou moins épanouie qui est l'expansion vers l'invisible, le débouché ou, si vous aimez mieux, l'abouchement avec l'esprit.

— Le tout fait de cette lumière solidifiée, de cette argile spirituelle que l'on appelle porcelaine.

— Fragile comme un rêve, indestructible comme une idée.

— Le rapport de ces trois parties que vous dites donne naissance à une variété de types aussi infinie que ceux de l'humanité : chez l'un prédomine la corolle, chez l'autre le rétrécissement comme de quelqu'un qui avale, chez le troisième le magasin intérieur.

— Ce vase, sorti de la main des Sages, n'a donc rien d'une idole. Ce n'est pas un être humain, grossièrement solidifié sous sa forme schématique. C'est l'âme en silence qui célèbre son opération. C'est le souffle en acte, la poitrine à pleins poumons qui s'approprie l'esprit, l'être délicieusement élastique qui se tend et qui s'épanouit vers Dieu. Voici dans sa robe pure l'effigiant sacré au milieu de notre sanctuaire domestique. Tout cela est en mouvement, tout cela n'est que mouvement, et cependant quand nous mettons la main sur cette froide paroi, nous ne touchons à rien qui soit susceptible de changement. C'est rond comme une définition parfaite. L'éternel est inclus dans le passager. Quelqu'un à la fois évident et occulte. Un être mystique créé par l'art, à la fois symbole et stylisation (2).

— Bien. « Mettez cela dans votre pipe et fumez-le », comme dit le proverbe anglais. Je le fais. Et maintenant nous pourrions nous disputer l'un à l'autre les répliques d'un dialogue où il serait question de l'élément couleur,

(2) *Dead things with inbreathed sense able to pierce.* (John Milton : *On solemn music.*)

que vous avez négligé. Le vase n'est pas toujours fait de blanc et de lumière, d'une opposition au trivial et quotidien de l'immatériel. L'âme aussi est susceptible d'être qualifiée par la couleur. Il y a le bleu qui est le ciel, il y a le rose qui est l'aurore, il y a le rouge qui est le sang, il y a le vert qui est le printemps. Et enfin il y a toute l'infinie variété des scènes et sujets, fleurs, fruits, animaux, personnages, paysages, que ces pures colonnes transparentes exhalent au travers de leurs parois, comme la mémoire à travers la chair. Et l'on pourrait aussi distinguer deux sortes de peintures, celle qui vient s'appliquer comme du dehors sur une surface, ou attention, appropriée, ou celle, comme je le disais qui au dehors émane de l'intérieur.

— Mais il y a surtout le fait que le vase n'est pas toujours conçu pour être cette aspiration solitaire, ce gonflement de la chair profonde par l'esprit, ce héros de l'étendue métaphysique dont nous avons parlé. Il peut être constitué en tant qu'élément de comparaison, dans un rapport avec d'autres formes : ainsi par exemple ces garnitures, dites des cinq pièces, là-bas, qui sont celles des autels familiaux. L'attitude puissante et ramassée du brûle-parfum qui semble se cramponner à la terre pour mieux en offrir au ciel la combustion dans les nuages d'une fumée essentielle est faite pour contraster avec le pur élan de cette paire qui de chaque côté du brasier rivalise de silence et de son, et que j'appelle les préposés à l'Ode, les acolytes du sacrifice, les musiciens qui flancquent l'holocauste, ces deux bouches en même temps ouvertes et impuissantes à se fermer (3).

— Je vois que nous revenons peu à peu à mes deux bambous verts.

— La musique est-elle toujours faite d'une suite de sons et d'accords, ou plutôt n'est-elle pas essentiellement nombre et mesure, une manière intelligible et délectable de répéter l'unité, une succession mélodieuse de rapports et d'intervalles? une perception intellectuelle?

(3) Une autre interprétation du vase serait l'exaltation d'un certain plan intérieur, d'un niveau spirituel.

— En vous écoutant, ma pensée se reporte à un certain paysage de Li kung ling que j'ai vu autrefois à la Freeer's Gallery, à Washington, où un paysage réel se mêle délicatement à un paysage imaginaire, peuplé de sages et de bienheureux qui passent de l'un à l'autre. Un certain pont sert d'intermédiaire entre les deux.

— Je me rappelle ce jardin noir et blanc qu'on eût dit composé par la flûte.

— Ces sages et ces bienheureux, quel est leur rôle, sinon de créer aux endroits stipulés des verticales, des interpositions sur de long fil du site élyséen? Ainsi le doigt qui en s'appuyant à la place juste sur la corde produit la note.

— C'est un plaisir de causer avec vous, nous sommes tellement d'accord! On dirait ce jeu de société où deux jeunes filles se frappent tour à tour dans leurs propres mains ou dans celles de l'autre. Si j'étais musicien, j'écrirais là-dessus un petit morceau.

— Cette basse, cette « tenue » de l'horizon sur laquelle l'homme debout fait coche et cran, c'est l'élément essentiel de la peinture chinoise. C'est là-dessus que se promène comme un plectre l'accident mélodique, disons par exemple ce paysan qui traîne un buffle derrière lui. Dans un certain rouleau Sung que je connais, l'horizon est remplacé par une longue pièce de soie autour de qui s'affairent, les unes de face et les autres de dos, de délicieuses jeunes filles. L'œil de gauche à droite lit ce thème d'un seul coup avec plaisir comme une phrase habilement ponctuée.

— Mais il arrive aussi que tout un tableau soit constitué par des rapports de taille et de distance entre les divers personnages. Ce n'est pas comme dans les tableaux européens une oblique continue que se passent l'un à l'autre les divers acteurs engagés dans un ensemble scénique, une volute enroulée dans un mouvement : ici c'est fait avec des êtres d'inégale longueur dont chacun est isolé dans son propre cartouche. Je pense à cette composition en pyramide du Ku k'ai chih qu'on appelle *L'harmonieuse vie de famille*.

— Et alors nous revenons à la Freeer's Gallery et à ce paravent que vous admirez tant, cette fois il s'agit d'un paravent japonais.

— Je me souviens ! Les personnages sont espacés sur quatre lignes horizontales comme les lignes d'une portée, la première qui est une barrière, et les trois autres, les lignes successives d'un paysage : quelque chose trois fois de suite étudiant et reprenant son parallèle avec soi-même. Tantôt un seul, tantôt deux et tantôt trois, mais les espacements divers, les masses relatives, les hauteurs correspondantes, constituent quelque chose d'aussi lisible et chantant que la musique. Ici le mouvement ne provient que de rapports statiques qui se font appeler l'un à l'autre et de ces intervalles exquis qui séparent les moments. C'est l'espace tout entier qui se met à moduler jusqu'à l'expression par une série de justes présences (4).

— Eh bien, pour terminer je vais vous raconter une petite histoire. C'est celle d'un vieux peintre qui pour mettre le point final à sa carrière, avait résolu de rédiger un tableau qui constituerait pour son âme « une espèce de séjour définitif ». Après une longue retraite, il apporta le rouleau de soie à l'Empereur, qui, entouré de sa cour, se mit à l'examiner. Chacun avait compris tout de suite qu'il s'agissait d'un chef-d'œuvre. Mais alors pourquoi ce subtil sentiment de déception et de gêne, comme d'un défaut qui élude la localisation ? L'un, à part soi, incriminait le dessin ; l'autre la couleur. Il aurait été bien embarrassé de préciser. Mais on sentait partout l'influence d'une déficience fée. L'Empereur, dans les termes les plus délicats et les plus mesurés, se fit l'interprète de l'impression générale. Le vieillard, les mains dans ses larges manches, l'écoutait sans mot dire. Quand la critique eut pris fin, il s'inclina respectueusement, puis, comme je

(4) Et rien n'empêche le lecteur de se souvenir ici de cette sublime tapisserie de Narbonne, récemment exposée à Paris, qui représentait la Crédation du Monde par la Trinité. Au centre de chacun des Sept Jours, on voit les Trois Personnes sous forme de trois Pontifes exactement semblables et revêtus de robes pareilles. Dieu crée le monde en étant Trois. En Lui-même et au dehors. Il vit le nombre Trois.

vais le faire moi-même à l'instant, engageant mystérieusement son pied à l'intérieur de la toile...

Il disparaît.

— « ...*Il disparut!* » Tiens c'est vrai! lui aussi il a disparu! Quel original! Je voudrais bien savoir ce qu'on a fait de la peinture.

2 février 1937.

PAUL CLAUDEL.