

# L'Esprit et les Lettres

*Mélanges offerts à*

G E O R G E S M A I L H O S



*Les Cahiers de Littératures*  
PRESSES UNIVERSITAIRES DU MIRAIL

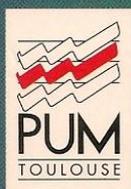
# L'Esprit et les Lettres

Mélanges offerts à  
GEORGES MAILHOS

## L'Esprit et les Lettres

Textes réunis par François-Charles Gaudard  
Avant-propos de Jean-Pierre Vernant

Ce volume de *Mélanges*, composé par amitié pour Georges Mailhos, propose —dans un itinéraire qui va de l'Antiquité jusqu'à nos jours mais qui n'exclut pas les détours ni les retours—, une lecture de différentes formes de la *représentation* par quoi la création peut s'énoncer. À travers la littérature, mais aussi la peinture et le cinéma, ces formes sont ici remises en perspective, avec une insistance particulière sur deux d'entre elles. La première, celle du rapport au monde et à ses données, laisse, derrière le figuratif, se dessiner la *figure*. Pour la seconde, c'est la notion de *paysage* qui sert de lieu et de lien, paysage dont les dégradés ne cessent de poursuivre la lisibilité et la visibilité des images, de premier comme de lointain abord. Ainsi se délimite un espace imaginaire, où peut, en toute liberté, se donner un *spectacle*.



PRESSES UNIVERSITAIRES DU MIRAIL  
Université de Toulouse-Le Mirail  
5, allées Antonio-Machado  
31058 Toulouse-Cedex

ISBN : 2-85816-466-5

CODE SODIS : F27462



Prix : 170 F

# L'Esprit et les Lettres

*Mélanges offerts à*

G E O R G E S M A I L H O S

À Guy Chopoullie,  
l'ami du long temps et de  
belle rencontre, le complice  
fidèle qui fait vivre la  
bonne aventure sans les  
moments de peine et partager  
la fièvre dans les temps  
fats.

En témoignage d'affection  
et de fidélité

Mailhos

10.11.1999

## TABLE DES MATIERES

Avant-propos par Jean-Pierre Vernant .....	11
Marivaux : le langage de la conversation au théâtre par André Baïche .....	15
De Molière à Kafka Sur quelques personnages féminins en littérature allemande et française par Jean-Louis Bandet .....	23
<i>Le Bel Inconnu</i> et les <i>Belles Mystérieuses</i> : une <i>Education sentimentale</i> au XVIIIe siècle par Michel Banniard .....	41
Confrontation de deux récits à propos de deux couples de la Bible par Michaëlle Bressolette .....	49
<i>La Barbe bleue</i> : secrets et mensonges par Pierre Cadars .....	59
<i>L'Éloge de Richardson</i> et les pouvoirs de l'imagination par Geneviève Cammagre .....	67
Traversée de « Pyrénées » par Lucienne Cantaloube-Ferrieu .....	79
À propos du bœuf mode de Françoise par Anne-Marie Cassaing .....	89
La Protestation de Jean François Millet par Guy Chapouillié .....	97
"Quand Voltaire ôte au roi David son auréole de sainteté" ou : "Deconstructing David" par Robert Couffignal .....	119
<i>La Tangente du poète.</i> A propos de Fontenelle, brèves spéculations sur la tonalité d'une écriture moderne. par Jean Dagen .....	127
Aventure énigmatique d'un legs épistolaire dans <i>Siegfried et le Limousin</i> par Janine Delort .....	139

**Guy Chapouillié\***

## **La Protestation de Jean François Millet**

"Je Proteste, je proteste, je proteste ..."

Federico Garcia Lorca

"L'Angélus de Millet, beau, comme  
la rencontre fortuite sur une table de  
dissection, d'une machine à coudre et  
et d'un parapluie !"

Salvador Dali

"Pour moi, ce n'est pas Manet, c'est  
Millet le peintre essentiellement  
moderne qui a ouvert des horizons  
à bien d'autres."

Vincent Van Gogh

## **Rencontres**

Ce samedi 2 septembre 1989, il est six heures du soir lorsque j'arrive à la ferme Layssou de la commune de Bouillac près de Verdun-sur-Garonne. Une petite famille de quatre oies m'accueille sans vraiment donner l'alerte. Empressées d'exhiber leur beau plumage blanc, ces oies du Poitou, et non pas de Toulouse pourtant si proche, s'associent au rite de la bienvenue en mêlant leurs cris aux paroles que j'échange avec mes hôtes. Beate Honsell-Weiss, plasticienne qui expose à Toulouse ses dernières sculptures et Helmut-Ulrich Weiss, cinéaste et professeur-résidant à l'Université de Toulouse-le Mirail ont fait du pas de porte le cadre de notre soirée. Les plats sont déjà tous là, alignés sur une grande desserte où serpente, dans des reflets violines, une guirlande de bouteilles de vin. La composition mais surtout la dimension de ce repas berlinois me trouble ; trouverons-nous le temps de discuter de l'enseignement et des échanges avec l'Allemagne ? Un verre de *grain-de-décembre* à la main, j'accompagne le maître des lieux pour une visite, pas à pas, de la ferme. C'est au dessus d'un évier taillé dans la pierre, que se fixe mon regard, aimanté par une beauté familière.

---

\* Université de Toulouse-le Mirail.

À la mort du propriétaire, sa fille ne voulut toucher à rien. Derrière la levée du corps, la porte est restée fermée pendant trois ans. Et lorsque nos deux amis pénètrent pour la première fois dans la maison, le verre sur la table est noir du dernier vin, l'assiette sale de la dernière soupe, alors qu'au dessus de l'évier, un médaillon, noirci par la fumée du feu de cheminée, ne livre qu'une vague signature : G.M. peut-être... Très vite, la couche peu épaisse essuyée délivre les contours d'une reproduction de *l'Angélus* de Jean-François Millet.

Au cœur de l'hiver 1985, l'équipe de tournage du film *La Pauvreté au village*<sup>1</sup>, récolte le témoignage d'un couple d'ouvriers agricoles. L'homme est usé par les tâches et, malade, plus aucun patron ne veut de lui ; la tension est à l'extrême. La femme ne pourra parler très longtemps ; elle éclate en sanglots. La cuisine sommairement meublée est proprement tenue avec, au mur, une grande reproduction des *Glaneuses* de Jean François Millet. Je propose au mari de réaliser une courte scène de fiction autour du tableau. Il accepte avec émotion d'en être l'acteur... L'action est simple, il doit planter un clou, puis accrocher le tableau à l'endroit précis où nous l'avons trouvé. Nul besoin de répéter, ni de lui écrire un texte à apprendre par cœur. Il sait. Je lui suggère seulement de parler, s'il en a envie. La suite est lumineuse ; les gestes s'enchaînent avec précision et lorsque le tableau reprend sa place, l'ouvrier agricole parle tout naturellement d'un temps pas très éloigné où il glanait lui-même, le nez dans les genoux. L'homme savait le geste sans ignorer la dure condition de son exécution. C'est ainsi que commence le film. À l'évidence, au-delà de leur beauté immanente, *Les Glaneuses* étaient convoquées là par le lien d'un indicible amour avec un peintre soucieux de rendre à la figure paysanne toute sa dignité.

Ces deux rencontres, avec beaucoup d'autres, traitent d'une communion singulière entre paysan et peinture, loin de toute nostalgie, de la religiosité et du fatalisme, mais proche de l'universalité. "Le virent d'une manière ceux qui, directement intéressés par ses sujets parce qu'ils les vivaient (les paysans) placèrent (le font-ils toujours aujourd'hui ?) entre la table de la cuisine et l'horloge (aujourd'hui entre la table en Formica et la télévision ?) un chromo de Millet qui parle d'eux moins en termes de reportage qu'en terme de spiritualité. Donnant à leur vie, à leur horizon, à leur univers, un caractère sacré."<sup>2</sup> L'efficace de ce courant a bouleversé Salvador Dali qui restera toute sa vie en prise avec les effets obsédants de *l'Angélus* dont il interroge sans cesse "l'hyper-originalité" de la composition, "l'attitude expectante" de la femme qui s'offre et surtout l'ambiance crépusculaire "propice à l'éclosion de fantasmes fossiles" : "Rien de plus frappant, au point de vue matérialiste, que l'indifférence et la déconsidération totale témoignées à l'égard de ce "phénomène" unique dans le genre : la puissance obsessionnelle qu'a exercée dans le monde entier et

1. Film 16m/m, 26', réal. G. Chapouillié.

2. Jean-Jacques Lévêque, *L'Univers de Millet*, P., Éd. Henri Screpel, Les Carnets de dessins, 1975, p. 80.

sur l'imagination des foules, l'image apparemment "insignifiante" de l'*Angélu*s de Millet... c'est-à-dire l'importance exclusiviste prise par l'*Angélu*s au détriment des autres images dans l'imagination populaire."<sup>3</sup> Cela me rappelle que Julien Green voyait la sexualité partout, jusque dans les mains jointes d'une religieuse...

### La beauté, c'est l'expression

Pour beaucoup, les paysans peints de Millet ont été les propagandistes d'une morale du labeur et de la résignation. Force électorale décisive dans l'avènement du Second Empire, la paysannerie sera ensuite courtisée par des républicains "très modérés", pour services rendus contre la Commune. Dans *La Débâcle*, Zola exaltera le paysan versaillais tuant l'étudiant communard : "C'était la partie saine de la France, la raisonnable, la pondérée, la paysanne, celle qui était restée le plus près de la terre, qui supprimait la partie folle, exaspérée, gâtée par l'Empire, détraquée de rêveries et de jouissances". Cependant, le XIX<sup>ème</sup> siècle se distingue surtout par la réalité envahissante du développement agricole : l'exode ne se ralentit pas, même au plus fort de la dépression de l'agriculture qui sévit de 1870 à 1890<sup>4</sup>. Avec l'entame fracassante de l'ère des machines, l'ordre éternel des champs vole en éclats, la vie de beaucoup de paysans avec.

Au fond, dès leur irruption, ni "rustiques d'opéra", ni "Jacques de roman", ces paysans "millétains" dérangent car ils dérèglent un ordre bien établi, tant social qu'artistique. Peut-être rappellent-ils trop ces paysans "partageux" de la Révolution française qui, soucieux de partager les grandes exploitations en petites propriétés, sont soupçonnés d'avoir retardé les chances d'un capitalisme agraire à la française<sup>5</sup>. Devant ces scènes en peinture, très éloignées de la morale de l'effort et de la résignation, la bourgeoisie s'inquiète et fait passer Millet, qui s'affiche moins que Courbet, pour le plus révolutionnaire des peintres. S'il repousse de toutes ses forces "le côté démoc tel qu'on le comprend en langage de club"<sup>6</sup> et qu'on cherche à lui coller à la peau, il ne renie nullement l'engagement au ras de la terre pour donner forme à sa protestation.

Au salon de 1875, Millet est majoritairement accueilli comme le peintre du laid et le calomniateur des campagnes. On lui reproche de ne pas voir que des paysans sont beaux, que des paysannes sont jolies. Ces observations le navrent, il les juge déplacées et subordonnées à l'ignorance des états réels de la condition paysanne ; il aimerait mieux ne rien dire que de s'exprimer faiblement : "La beauté ne

3. *Le Mythe tragique de l'Angélu*s de Millet, P., Éd. Jean-Jacques Pauvert, P., 1963.

4. Cf. M. Agulhon, Désert, Specklin, "Apogée et crise de la civilisation paysanne", *Histoire de la France rurale*, P., Éd. du Seuil, 1976, t. 3.

5. Cf. A. Soboul, "Les Paysans et la Révolution", in la revue *L'Histoire*, n° 26, P., Le Seuil/La Recherche, 1980.

6. Millet, cité par J. Lévêque, *op. cit.*, p. 18

réside pas dans le visage, elle rayonne dans l'ensemble d'une figure et dans ce qui convient à l'action du sujet. Vos jolies paysannes siérait mal à ramasser du bois, à glaner sur le sillon d'août, à tirer l'eau du puits. *La beauté, c'est l'expression.*"<sup>7</sup> En décalage avec les courants classiques qui favorisent la figure au détriment du paysage, ou bien le paysage au détriment de la figure, Millet réalise des paysages habités par la figure ou des figures habitées par le paysage. Il tend vers l'absorption et vise une parfaite symbiose : "Je tâche de faire que les choses n'aient pas l'air d'être amalgamées au hasard et pour l'occasion, mais qu'elles aient entre elles une liaison indispensable et forcée."<sup>8</sup>

Il écarte les inutilités et les remplissages qui cherchent à colmater, à greffer artificiellement. La distraction est sa pire ennemie. La lumière qu'il fixe naît d'un soleil agressif qui mûrit les blés, mais qui fait suer les hommes et les femmes. Il convoque le ton d'un feu nourricier et destructeur à la fois. L'air invisible devient visible, épais, suffocant, jusqu'à l'évocation de la pénibilité. La profondeur des sols<sup>9</sup> et la couleur des ciels convoquent un malaise. Millet fait planer les fantômes de l'exode dans l'air de ses tableaux qui engendrent de violentes oppositions, significatives du degré d'inquiétude de ceux qui voient *Le Semeur* lancer ses semences comme des poignées de mitrailles. "C'est de la peinture de démocrate, de ces hommes qui ne changent pas de linge et veulent s'imposer aux gens du monde", déclare un intendant des Beaux-Arts<sup>10</sup>. Le Beau de Jean-François Millet n'a pas pour fin d'apitoyer. "Il en est, écrit-il, qui me disent que je nie les charmes de la campagne. J'y trouve bien plus que des charmes : d'infinies splendeurs. Je vois très bien le soleil qui étale là-bas bien loin par-delà les pays, sa gloire dans les nuages. Je n'en vois pas moins dans la plaine toute fumante les chevaux qui labourent, puis dans un endroit rocheux un homme tout éreinté, dont on a entendu le han toute la journée et qui tâche de se redresser un instant pour souffler. Le drame est enveloppé de splendeurs."<sup>11</sup>

## Légitimités

Millet n'a jamais peint de riches propriétaires, ni exalté leur mérite et leur rang. De Barbizon, adossé à la forêt de Fontainebleau, il regarde et interprète les grands espaces qui s'ouvrent devant lui. Les rencontres qu'il y observe obéissent le plus souvent au règne des rapports de production. Le paysage n'est pas sans paysans, les paysans n'y sont pas sans différences. Son propos n'est pas de décrire le mécanisme de la rente foncière, mais sa détermination de révéler le caché, l'entraî-

7. In A. Sensier & P. Mantz, *La Vie et l'œuvre de Jean-François Millet*, P., 1881, p. 175.

8. *Ibid.*, p. 210.

9. "Chez la plupart des paysagistes, le sol est superficiel ; chez Millet, il est profond", Huysmans cité par André Fermigier, *Millet*, Genève, Skira, 1977, p. 49.

10. M. de Nieuwerkeke, cité par J. J. Lévêque, *op. cit.*, p. 88.

11. In E. Moreau-Nélaton, *Millet par lui-même*, P., Éd. H. Laurens, 1921, t. 2, p. 129.

ne inévitablement à affronter, dans les salons, les gardiens de l'ordre éternel des champs, grands collectionneurs des masques et dentelles qui voilent la réalité sensible. "On croit, dit-il, qu'on me fera courber, qu'on m'imposera l'art des salons, eh bien, non ; paysan je suis né, paysan je mourrai. Je veux dire ce que je sens. J'ai des choses à raconter comme je les ai vues, et je resterai sur mon terroir sans reculer d'un sabot et, s'il le faut... je combattrai encore... pour l'honneur."<sup>12</sup>

La grande division des domaines a donné aux paysans quelques ares de terre. Ces petits propriétaires sont en réalité des manouvriers qui, avec leurs familles se louent fréquemment aux riches exploitations, pour les grandes récoltes notamment. Les enfants et les femmes traînent quelques animaux sur le bord des chemins, portent l'eau, s'activent en mille et un petits boulots ; tout cela se retrouve en peinture chez Millet. De manière plus obsédante, il regarde la femme sous tous les angles. Les guerres napoléoniennes qui, selon Jules Michelet, faisaient en cinq minutes plus de morts que n'en produisit jamais la guillotine de la Terreur, ont démasculinisé les campagnes et laissé le champ libre au travail des femmes. L'ombre des porteurs de fagots, des gardiennes de troupeaux et des glaneuses irrite et terrifie ; en un mot, la femme des toiles de Millet préoccupe. Même A. Sensier, ami et correspondant du peintre, n'y va pas de main morte pour disqualifier la femme qui participe avec une bande de "bourreaux" à la mort d'un cochon. *Les Tueurs de cochons* dépeint, dans une chaleur chaude d'un petit matin pâle, une scène vitale pour la famille des champs, à la fois un drame et une fête. Arc-boutés, deux paysans tirent avec une corde le cochon attaché par le groin, alors qu'un troisième le bloque par derrière. Une femme tend un seau rempli de nourriture pour attirer la bête qui, assise sur son arrière-train, ne veut pas bouger. Dans l'espace de cet acte de mort, deux enfants regardent, sans peur, et s'initient au rite qui nourrit. Sensier parle d'une peinture à ne pas placer dans le boudoir d'une coquette. Il considère ce geste fort juste et juge l'œuvre "énergique" où "la vérité parle très haut". Cependant il ne peut s'empêcher d'avouer que "vainement une femme, capable de toutes les perfidies, montre à l'animal un seau plein d'une nourriture persuasive"<sup>13</sup>.

Je me souviens des absences répétées à l'école primaire en raison de la mort du cochon ; obligatoire ou pas, l'école devait céder le pas, et c'est au grand complet que la famille assistait à la cérémonie, chacun à sa place. Le tableau de Millet saisit cet arrachement collectif ; rien ne manque à l'âpreté du combat jusqu'à l'exhalaison des mélanges d'odeurs de sang, de boue, du fumier, de sueur...

Cette peinture sent aussi la poudre, et les commentaires de Théophile Gautier sur *Le Vanneur* révèlent clairement le trouble que le style et les thèmes de Jean François Millet provoquent : "La peinture de M. Millet a tout ce qu'il faut pour faire

12. In Sensier, *op. cit.*, p. 194.

13. *Ibid.*, p. 322.

horripiler les bourgeois à menton glabre, comme disait Petrus Borel, le Lycanthrope. Il truelle sur de la toile à torchons, sans huile ni essence, des maçonneries de couleurs qu'aucun vernis ne pourrait désaltérer. Il est impossible de voir quelque chose de plus rugueux, de plus farouche, de plus hérissé, de plus inculte. Eh bien, ce mortier, ce gâchis épais à retenir la brosse est d'une localité excellente, d'un ton fin et chaud, quand on se recule à trois pas."<sup>14</sup> Quelques voix ont tenté de le soustraire à l'image du peintre engagé en affirmant que, s'il trouble, s'il entre dans le vif de la question à l'ordre du jour, c'est sans le savoir et qu'il est déplacé de transformer sa pitié en rébellion et de lui imputer une doctrine qui répugnerait à sa nature. Mais alors, que dire d'une personne qui, pendant que ses contemporains accèdent à une position sociale en vue, abandonne le vernis parisien pour s'engager seul, à contre courant, dans une peinture paysanne ? D'autant qu'il vient de vivre une période fertile en ventes de dessins et peintures de femmes nues, défiant avec éclat le toucher d'un Corrège. Dans une "manière fleurie" il fait pointer des bustes fermes et provocants, pencher avec langueur le visage doux des femmes et révèle les mélodiques lignes d'un dos nu de femme couchée<sup>15</sup> dans un écrin de duvet, encadré d'une incandescente lueur de fièvre et de désir. Loin d'oublier ce goût des corps et de leur tendre souplesse, il l'entretient pour donner aux paysannes une chair d'Eurydice. Les cloches ont beau sonner, l'ordre éternel des champs frissonne d'un érotisme sans pareil. Au pied des meules, les corps se livrent aux profondes délices de la méridienne; unis dans l'espace des senteurs et palpitations intimes, l'homme et la femme flottent dans l'ocre du zénith jusqu'au proscenium d'un pastel<sup>16</sup>, où des jambes écartées dessinent en creux le passage du plaisir. Ailleurs, dans la poussière dorée du blé fauché, les botteleurs s'accouplent à des paquets d'épis pour donner forme aux gerbes, sous la baguette et la grâce fragile d'une jeune paysanne désirable; c'est un tableau violent où les corps transpirent la générosité dans l'aveu d'une troublante sexualité. Mais lorsque surgit *Le Vanneur* dans sa quête de la pureté, c'est une fièvre nouvelle qui monte en peinture. Le voici planté, les yeux sur le feu d'une éjaculation de semences fertiles qui donne des couleurs à toute la scène... et des idées à la paysannerie.

Plus d'idylle ni de rustres. Le peintre crée un épique paysan par des figures investies de noblesse, de tragique et de pulsions. La conjoncture politique amplifie l'ouvrage et greffe d'autres espoirs, d'autres missions, d'autres vertiges. L'académisme menacé mobilise ses avocats et Delacroix participe à la sale besogne : "...Il est bien de la pléiade ou de l'escouade des artistes à barbe qui ont fait la Révolution de 1848, ou qui y ont applaudi, croyant apparemment qu'il y aurait l'égalité des talents, comme celle des fortunes. Millet me paraît cependant au-dessus de ce niveau comme homme et, dans le petit nombre de ses ouvrages, peu variés entre eux, que j'ai pu voir, on trouve un sentiment profond, mais prétentieux, qui se

14. In Moreau-Nélaton, *op. cit.*, t. 1, pp. 62 et 70.

15. *Femme nue couchée*, vers 1845, 33 x 41 cm, Musée d'Orsay, Paris.

16. *Méridienne*, vers 1865, 72 x 97 cm, Museum of Art, Philadelphie.

débat dans une exécution ou sèche ou confuse.”<sup>17</sup> De la même manière, Baudelaire est furieux. La nature des paysans de Millet l'éclabousse et l'indispose. Le poète à beaux risques, qui a laissé des pages pour dater sa tristesse ou sa colère, oublie, paradoxalement, devant un tableau que la "poésie est comme une peinture" (*Ut pictura poesis*) et traite ces paysans peints de pédants : "Ils étalent une manière d'abrutissement sombre et fatal qui me donne l'envie de les haïr. Qu'ils moissonnent, qu'ils sèment, qu'ils fassent paître des vaches, qu'ils tondent des animaux, ils ont toujours l'air de dire : Pauvres déshérités de ce monde, c'est pourtant nous qui le fécondons ! Nous accomplissons une mission, nous exerçons un sacerdoce ! Au lieu d'extraire simplement la poésie naturelle de son sujet, M. Millet veut à tout prix y ajouter quelque chose. Dans leur monotone laideur, tous ces petits parias ont une prétention philosophique, mélancolique et raphaëlesque.”<sup>18</sup>

Millet "le prétentieux", pique au vif, car il interroge la légitimité : d'où vient la hiérarchie des genres ? Quel pouvoir dicte les lois artistiques ? Qui décide de la présence ou non de telle ou telle chose dans la profondeur de la toile ? C'est une déclaration de guerre contre les concepts pseudo-évidents héritiers de traditions dont on a perdu le fil, et qui imposent des classifications comme celles de Félibien ou de Reynolds. Pour Félibien, "celui qui fait parfaitement des paysages est au dessus d'un autre qui ne fait que des fruits, des fleurs ou des coquilles. Celui qui peint des animaux vivants est plus estimable que ceux qui ne représentent que des choses mortes et sans mouvement; et comme la figure de l'homme est le plus parfait ouvrage de Dieu sur la terre, il est certain que celui qui se rend l'imitateur de Dieu en peignant des figures humaines est beaucoup plus excellent que tous les autres... un peintre qui ne fait que des portraits, n'a pas encore atteint cette haute perfection de l'art et ne peut prétendre à l'honneur que reçoivent les plus savants. Il faut pour cela passer d'une seule figure à la représentation de plusieurs, ensemble ; il faut traiter l'histoire et la fable ; il faut représenter de grandes actions comme les historiens, ou des sujets agréables comme les poètes ; et montant encore plus haut il faut par des compositions allégoriques, savoir couvrir sous le voile de la fable, les vertus des grands hommes et les mystères les plus relevés.”<sup>19</sup> De l'avis du peintre anglais sir Joshua Reynolds (1732-1792), les genres mineurs comme le portrait et le paysage — à l'époque les plus pratiqués en Angleterre — peuvent être élevés à un statut supérieur dans la mesure où on y introduit des éléments du grand genre. Beaucoup plus tard, surtout lorsqu'il s'en prend à Courbet et à Millet, Delacroix donne l'impression d'exalter encore la conception d'une catégorie unique de sujets admirables où les paysans auraient du mal à prendre place. Mais cette approche a fait son temps car désormais dans la peinture, chaque élément du visible gagne le même statut dès lors que l'artiste en fait son expression. *La Chaise ou Les Godillots* de Van Gogh en sont les meilleurs emblèmes.

17. *Journal*, samedi 16 avril 1853, P., Plon, 1893, t. 2, p. 60.

18. *Salon de 1859*, ch. 8, "Le Paysage".

19. André Félibien des Aaux, dans sa préface au recueil des *Conférences de l'Académie*, 1667.

Cependant, loin de la *Bible*, Millet est transporté par *Les Géorgiques* où Aristée, cultivateur courageux, obtient des dieux que ses ruches ressuscitent. Virgile lui a prouvé que le travail du paysan vaut bien une poésie personnelle, en tout cas ne mérite pas d'être minoré. Le public n'est pas totalement insensible à ces nouvelles figures. Lors du Salon de 1863, un sonnet sonne la charge contre mannequins et simulacres. L'auteur est un commandant de l'armée, indigné, qui choisit d'être poète et non pas guerrier pour atteindre plus profondément sa cible :

"Va, laisse-leur les rois, les nymphes, les héros ;  
Laisse les Cabanel patauger dans la fable.  
Tout cela ne vaut pas ton bonhomme effroyable,  
Par la peine abruti, de la tête aux sabots.

Au lieu de ces Vénus barbotant dans les flots,  
Montre-nous la misère abrupte, inéluctable,  
Qui, depuis six mille ans que le monde est à table,  
Des gueux pompe la moelle et décharne les os.

Que l'œil éteint n'ait plus l'ombre de convoitise.  
Marque le monstre au coin de ta rude franchise,  
Soulève contre lui ses maigres nourrissons.

Toi seul as peint le ciel et l'enfer des moissons;  
Et ton nom brillera parmi les noms illustres,  
Ô Dante des manants, Michel-Ange des rustres !"<sup>20</sup>

Si ses paysans suggèrent bien des choses, engendrent bien des phénomènes, pourquoi ne pas voir en eux les ferments d'une protestation permanente ? pourquoi ne pas les regarder comme des témoins d'une secousse économique et culturelle qui transforme durement la campagne ? pourquoi ne pas les accueillir comme des victimes murmurantes d'un exode tragique, derniers acteurs de gestes révolus ? pourquoi ne pas comprendre qu'ils sont notre mémoire et par conséquent notre élan ? Alors, cherchons bien, car une courbe, un tablier, un cri, une couleur, une trajectoire, des postures et toutes traces distinctes de pinceaux inscrivent singulièrement les figures et les animent de drôles d'idées, pas toujours correctes... Régulièrement, le jury du Salon repousse des œuvres jugées violemment contestataires et en 1855, l'Exposition Universelle retiendra *Le Paysan greffant un arbre*, mais rejettera *Un faiseur de fagot* et *Une femme brûlant des herbes*.

20. Commandant Lejosne qui signe "Robert Contaz", publié par *Le Nain jaune*, journal des arts, des sciences et de la littérature (A. Sensier, *op. cit.*, p. 240).

Devant ce choix très marqué, faut-il s'incliner et se laisser tenter par l'hypothèse des "deux manières" de Jean François Millet<sup>21</sup> ? À vrai dire, le peintre refuse l'homogénéité et distingue avec doigté les différences de situation mais sans jamais oublier la supériorité du tout, celle de la globalité paysanne, celle de l'enchaînement à la fois diachronique et synchronique des gestes de la vie tumultueuse des champs. Entre le paysan qui greffe et celui qui tue le cochon, s'il y a des différences, elles s'expriment dans une même tonalité où se profile l'amorce d'un tout existentiel. Le paysan qui greffe l'arbre n'est pas seul. À ses côtés, la femme tient dans ses bras leur enfant. Dans une odeur de sève, cette concrétude se meut en métaphore du croisement et renvoie aux nouvelles générations, à la préparation des lendemains. Ce geste donne la vie ; la floraison et la fructification en dépendent.

Les tueurs de cochon vont à leur tour récolter les fruits d'autres croisements à la fin d'un élevage attentif et plein d'amour pour l'animal. La bête est venue à terme, elle doit mourir pour nourrir. Ce geste sacrificiel retire la vie pour la santé, l'équilibre et l'avenir de la famille. Dans l'ignorance ou le refus d'un acte de mort nécessaire, car complémentaire, les détracteurs évoquent Virgile et le bonheur familial pour la greffe, le règne des bourreaux et de la femme perfide pour la mort du cochon. Pour Jean François Millet, il s'agit des mêmes sujets dans leur tragique diversité. Si les peindre à sa manière, c'est être socialiste, alors il le sera.

"Je vous avouerai, écrit-il, au risque de passer pour encore plus socialiste, que c'est le côté humain, franchement humain qui me touche le plus en l'art ; et si je pouvais faire ce que je voudrais, ou tout au moins le tenter, je ne ferais rien qui ne fût le résultat d'impressions reçues par respect de la nature, soit en paysage, soit en figures. Et ce n'est jamais le côté joyeux qui m'apparaît ; je ne sais où il est ; je ne l'ai jamais vu... Vous êtes assis sous les arbres, éprouvant tout le bien-être, la tranquillité dont on puisse jouir, vous voyez déboucher d'un sentier une pauvre figure chargée d'un fagot. La façon inattendue et toujours frappante dont cette figure vous apparaît vous reporte involontairement vers la triste condition humaine, la fatigue. Cela donne toujours une impression analogue à celle que La Fontaine exprime dans sa fable du bûcheron :

*Quel plaisir a-t-il eu depuis qu'il est au monde ?*

*Est-il un plus pauvre homme sur la machine ronde ?*

Dans les endroits labourés, quoique parfois dans certains pays peu labourables, vous voyez des figures bêchant, piochant, vous en voyez une, de temps en temps, se redressant les reins, comme on dit, et s'essuyant le front avec le revers de la main. *Tu mangeras ton pain à la sueur de ton front.* Est-ce là ce travail gai, folâtre auquel certaines gens voudraient nous faire croire ? C'est cependant là que se trouve pour moi la vraie humanité, la grande poésie."<sup>22</sup>

21. "Les Deux Manières de Jean François Millet", par Jean-Claude Chamboredon, *Actes de la Recherche en sciences sociales*, n° 17/18.

22. Lettre à Sensier du 1er février 1851.

## Diagonale de l'instantané

Contemporain d'une photographie naissante, tâtonnante, à peine sensible, Millet a sur elle la supériorité de l'instantané. Pour sa peinture, point de pose avec des personnes qui retiennent leur souffle, dans l'attente de l'impression des plaques. Le peintre étudie le geste dans la variation de ses moments, le décompose, puis le saisit dans une redistribution nouvelle où le mouvement prend des airs d'achèvement imminent, dans l'ultime poussière de son temps d'exécution : la résistance vaine du cochon, le paysan qui termine sa greffe, la sortie du bois des porteuses de fagots déjà à deux pas de s'effacer du tableau, la cueillette des glaneuses qui pour l'éternité sont en train de disparaître du côté gauche. Le choix du moment décisif et la construction d'un fragment d'éternité relèvent d'une éthique de la beauté. Pas ou peu de paysage sans paysans, c'est le credo du peintre qui s'interroge simplement : faut-il peindre (filmer aujourd'hui) avant que n'arrive la "pauvre figure chargée d'un fagot" ou bien pendant qu'elle traverse le champ ou bien attendre qu'elle soit passée ? Autrement dit, faut-il opter pour le bien-être, avant, ou bien pour le charme rompu, pendant, ou bien pour l'énigme de la trace, après ? Millet a mêlé la transformation et les agents de cette transformation qui habitent le paysage ; il a choisi le mouvement qui sillonne les champs avec le geste qui retourne, entretient et ensemeince la terre, sans délaissier la sieste et maintes scènes de vie familiale. Ses paysans sont des géants à l'œuvre sur de grandes surfaces et non des papillons virevoltants et dispersés qui habitent pour agrémenter ou équilibrer la composition d'une toile. À ce propos, la composition de *La Fin de journée* (1867-1869, pastel et crayon noir<sup>23</sup>) est éloquent. La nuit tombe et l'homme va quitter les champs qui se perdent à l'infini. Tout redressé, il règne sur cette immensité, en train tout naturellement d'enfiler sa veste, un mouvement simple et précis où la main droite qui tire sur la manche assure la sortie de la main gauche tendue à l'extrême. Le geste, ample et troublant, dessine une oblique qui transperce la toile. À cette heure du bout du jour qui plaît tant à Millet, la force tranquille de l'homme est celle d'un seigneur qui dessine l'esquisse d'un crépuscule des dieux.

De la même manière, les trois *Fagotteuses revenant de la forêt* (1863-1864, crayon noir sur papier gris<sup>24</sup>) hantent sans partage, de leurs ombres lourdes, un paysage squelettique. La première accomplit les derniers pas qui la séparent d'un bord du cadre. Nous sommes là juste à temps pour saisir son allure de femme-déblayeuse, mue par la plus sûre des trajectoires. Son corps ploie sous la charge, mais elle avance, déterminée, forte de son plein droit, le droit coutumier qui lui procure chaleur et cuisson. La tâche est rude, mais le geste est volontaire. Dans ce travail de répétition, il y a de la peine et de la dignité. Les deux autres progressent et s'arrachent de l'ombre des arbres ; elles émergent d'un bois qui leur ressemble ; c'est le

23. 0,705 x 0,920 cm, Memorial Art Gallery of the University, Rochester.

24. 0,289 x 0,469 cm, Museum of Fine art, Boston.

territoire nourricier. La diagonale empruntée par la première porteuse de fagots est celle du flux d'une modernité qui la propulse dans une sorte de lent mais irréversible mouvement, vers la porte de sortie de l'Histoire. En ce lieu de composition, les gestes s'enchaînent au temps ; le présent tutoie le futur. C'est sur une semblable diagonale que Millet va tenter de régler la chorégraphie à trois temps de ses glaneuses.

Ainsi donc, contrairement à ceux que convoquent, par exemple, les frères Le Nain, les paysans de Millet ne posent pas. La force de sa peinture est de nature centrifuge. Les figures ploient et se déploient tout en renvoyant constamment à l'enchaînement, entre amont et aval, dans une finalité de peinture globale du monde paysan. Chaque tableau s'anime de la superbe dynamique du tout. *Les Glaneuses* possèdent un caractère irréductible du vécu, comme une prise en direct de leur basculement économe et producteur. Pour d'autres raisons, les toiles des frères Le Nain rassemblent les figures en un lieu, les concentrent en un cadre suivant une composition d'arrêt. La force est alors de nature centripète : ainsi, *Le Retour de la fenaison ou La Charrette*, 1641 ; *Réunion de paysans devant leur maison*. Les corps ne doivent plus bouger. Les regards convergent en un même point (à l'instar d'un regard caméra gros de distanciation). Tout est suspendu comme pour répondre à l'ordre possible du peintre : "attention !, ne bougez plus, regardez-moi." Les paysans posent ou composent sans énergie, extirpés de leur condition de labeur. Cela nous donne des figures sans fièvre, victimes inertes d'atelier. Tout est dans le cadre ; le travail et l'essence paysanne qui en découle en sont chassés. Certes, au regard de la "légitime peinture d'Histoire", les frères Le Nain expriment un courage réel et un respect profond pour le paysan. Le mérite n'est pas mince, mais si leur lyrisme est sincère, les représentations demeurent idylliques et militent en faveur d'un ordre éternel des champs, peu dérangé par les embruns de sueur. Au contraire, le Paradis de Millet est dévoré de mille feux alimentés notamment par des *Glaneuses* provocantes. À l'époque, le critique Paul de Saint-Victor écrit : "Ses trois *Glaneuses* ont des prétentions gigantesques ; elles posent comme les trois Parques du paupérisme. Ce sont des épouvantails en haillons."<sup>25</sup> Certaines voix autorisées affirment même que derrière elles, se silhouettent dans l'horizon plombé les piques des émeutes populaires et les échafauds de 93.

### Les glaneuses, la rente et les droits coutumiers

"Le tableau, écrit Edmond About, vous attire de loin par un air de grandeur et de sérénité. Tout est calme là-dedans ; elles s'en vont, courbées sur les chaumes, et elles glanent leur pain miette à miette, comme elles grappilleront leur vin à l'automne, comme elles ramasseront leur bois en hiver, avec cette résignation active qui est la vertu des paysans. Elles ne sont ni fières ni honteuses."<sup>26</sup> Saint-Victor, enco-

25. Article paru dans *La Presse*, cité dans le *Catalogue* de l'exposition au Grand-Palais, oct. 1975-janv. 1976, p. 101.

26. *Nos artistes au Salon de 1857*, p. 103, cité par A. Sensier, *op. cit.*, p. 180.

re : "Ces pauvresses ne me touchent pas: elles ont trop d'orgueil, elles trahissent trop visiblement la prétention de descendre des sibylles de Michel-Ange et de porter plus superbement leurs guenilles que les moissonneuses du Poussin ne portent leur draperie."<sup>27</sup>

Ces deux critiques reflètent assez bien l'accueil contradictoire du tableau au Salon de 1857. Pas d'ambiguïté pour la seconde, elle traduit la tendance des légitimistes. Quant à la première, les termes du soutien désignent aussi leurs limites. Par exemple, si elle évoque la dignité — "ni fières ni honteuses" —, elle fait de la "résignation active" la vertu paysanne, et des droits coutumiers — "glanent"; "grappilleront"; "ramasseront leur bois", — une éternelle condition. En réalité, il ne reste plus grand'chose à glaner en 1857, car le droit à glaner n'est plus qu'une simple concession charitable accordée aux plus pauvres, productivisme oblige.

Étranger à toute sérénité, le tableau campe un chantier gigantesque embrasé par le travail et la tension qu'il génère dans une opposition singulière entre une déferlante de courbes et quelques droites. La construction de la scène repose avant tout sur deux plans. D'abord le proscenium, investi par les glaneuses, et puis, un peu plus en arrière, le chantier bouillonnant de la moisson. Le ciel est chargé, la lumière est blanche car le soleil frappe fort. En effet, le soleil de Millet chauffe vigoureusement les blés, les mûrit, sans offrir, comme dans la peinture de Poussin (*L'Été*), des rayons doucereux qui caressent et relèvent les belles draperies chatoyantes portées par les paysans. Le soleil de Millet ne badine pas avec les corps ni avec les tissus, il brûle, il fane et fait suer. La lumière pesante de la toile rend la tâche plus pénible ; aucune ombre protectrice n'apaise le regard. La seule ombre au tableau, celle de ces trois glaneuses qui jettent la densité de leurs corps comme une masse qui se rapproche et vous bouche la vue jusqu'à vous plonger dans une envoûtante cécité ; vous les respirez à les toucher. Elles sentent l'échappée belle, dans une juste distance, à l'abri de toute surveillance. En revanche, plus au loin, les nombreux moissonneurs, regroupés dans un effort collectif, émettent une vive lueur au centre de la toile : c'est le foyer. Le groupe ondule corps à corps, transpire et rayonne de l'énergie, dispensée sous le doigt tendu d'un cavalier directeur qui surveille et commande la manœuvre, droit comme un *i*. Millet nous offre sans détour la manifestation d'un rapport de production dans une société où seul ne se dresse que le patron. Le bras tendu trace une ligne au dessous de laquelle les dos doivent rester courbés, les têtes baissées, les genoux pliés. Il n'y a pas un moment à perdre, l'échine ne peut se relever ; elle prend la pose d'un pli. La cadence emporte au loin le chantier qui avance et relègue à l'extrême premier plan les glaneuses qui sortent de l'Histoire. Millet saisit donc *in extremis* la forme d'une disparition. Reporter avant la lettre, il fixe un scoop et dévoile intempestivement une scène que certains souhaitaient voir partir en silence. Cette instantanéité, il a mis plus de sept ans à la comprendre et à

27. *Ibid.*, p. 179.

la fixer. Sept ans au cours desquels il fouille jusqu'au moindre détail capable de rendre plus efficace la chute des bras, la courbe des dos. Sept ans d'une conduite de création ponctuée d'esquisses ou d'œuvres intermédiaires, toutes tendues vers la toile incertaine qu'un étrange désir finira bien par atteindre au fil d'une diagonale de liberté.

Le temps n'empêche pas l'homme de peindre...

Un peu à la manière d'un archéologue, Millet dégage finement et fixe du bout de son pinceau les signes révélateurs des techniques du corps qui font tout le prestige de la personne, révèlent son histoire et sa richesse<sup>28</sup>. Il traque, creuse, fouille dans la glèbe, vif ferment de sa force, tous les actes traditionnels efficaces qui scellent une société et y trouvent une légitimité. Il peint le corps non seulement comme étant le plus naturel instrument de l'homme au travail, mais porteur aussi d'une charge signalétique propre à l'éducation reçue et à la place occupée dans la société. Les figures de Millet ont une âme et de la mémoire. Pour ce faire, le peintre donne l'impression de se servir du pinceau, comme les paysans se servent habilement de leur corps, en quête d'un mouvement ondulatoire, sorte de roulis perpétuel des champs dont ses toiles sont tout habitées. De là, peut-être, la nature obsédante de ces fragments d'éternité, plus mouvementés que le plus agité des vidéoclips, tant il est vrai que, le plus souvent, l'excès de mouvement n'est qu'une suture de son absence.

Tâtonnements ou études, le processus de création du tableau exposé au *Salon* de 1857 présente des étapes significatives d'une rare méticulosité, éloquente de surcroît.

Cela commence par *Deux Glaneuses* (1850-1851), un dessin au crayon noir sur papier beige où deux femmes sont identiquement pliées, nez dans les genoux, pour ramasser les épis, épars au ras du sol. Les deux corps s'inclinent amplement, suivant une courbe semblable à celle qui fait ondoyer trois belles meules qui bouchent une partie de l'horizon, dans le haut à gauche. L'hypothèse est tentante de parler de glaneuses enfantées par ces grandes masses et qui se meuvent par conséquent selon la même forme et le même rythme. De la sorte, la tonalité prend son origine dans la matière vitale du blé. Avec *Le Mois d'août, les glaneuses* (1851-1852), un autre dessin au crayon noir, de nombreuses femmes, avancent en front serré pour que n'échappe pas le moindre épi, entourées de leurs enfants tout à leur jeu. Elles ont le genou pointé en terre pour chercher, puis cueillir. En dépit de cette posture inconfortable du corps, la présence des enfants freine un peu la cadence et le degré de pénibilité. Cependant, au premier plan, deux femmes se détachent avec une singulière densité, pratiquement dans un même élan, mais surtout dans l'esquisse d'une gestuelle complémentaire. Derrière cet alignement, le chantier de la moisson fait

28. Cf. l'article de Marcel Mauss, "Les Techniques du corps" (1934), *Sociologie et anthropologie*, P., P.U.F., 1980.

son apparition et confère à l'ensemble un ton de chaude effervescence ; ce choix préfigure l'espèce d'embrasement général du tableau terminal, sans toutefois la moindre allusion au rapport de production qui dramatisera plus tard la scène.

Par un nouveau dessin au crayon noir, *Les Glaneuses* (1852), deux femmes empruntent une direction diamétralement opposée aux deux précédentes tentatives et s'apprêtent à sortir sur la gauche. Leur position ainsi que leur volume se rapprochent des options retenues pour le tableau de 1857. Derrière elles, une troisième femme, redressée et parfaitement cambrée, présente un corps souple et aérien qu'un drapé de vêtement transparent dessine presque nu. A-t-elle jamais touché le sol de ses mains ? En tout cas, sans aucune meurtrissure, sans faux plis, elle porte sur son épaule gauche une gerbe d'épis sans poids, à la manière d'une beauté folklorique de Jules Breton qui se serait égarée sur un autre chantier, dans une autre peinture. En réalité, sa présence n'est qu'un regard très surpris de la courbe des deux glaneuses au sol, sombres et meurtries ; c'est peut-être un signe de mélange imminent, car progressivement la finesse de ses traits va venir habiter les premières figures seulement sculpturales.

À Jules Breton qui n'appréciait que modérément son travail— "où sont ces glaneuses qui marchaient droites sur leurs pieds nus, dans leurs loques superbes, et mêlant, dans l'azur, aux glanes d'or leurs cheveux libres et mûris au soleil comme les blés ?"<sup>29</sup> —, Millet retourne le compliment et déclare que les filles de Jules Breton sont trop belles pour rester au village.

*L'Été, les glaneuses*, (1852-1853) est, à l'origine, le tableau qui figure l'été dans la série des *Quatre saisons* peinte par Millet pour un de ses principaux clients, Alfred Feydeau. Trois femmes y ramassent les épis selon un découpage des mouvements très voisin de celui qui ordonnance le tableau de 1857. Cependant, la profondeur est limitée, car les trois glaneuses s'agitent au pied d'un chantier de dressage de meules qui bouche massivement l'horizon, tout en les réchauffant d'une lumière dorée qui efface enfin les simples traits des contours pour faire sur leurs corps les taches rouges et blanches d'une chair frissonnante. C'est l'irruption géniale d'une couleur germinative qui révèle les êtres et les choses à la manière de ce vieux Wang-Fô qui, selon Marguerite Yourcenar, "avait le pouvoir de donner la vie à ses peintures par une dernière touche de couleur qu'il ajoutait à leurs yeux"<sup>30</sup>. Ainsi, Millet transforme ces paysannes en trois belles orpailleuses qui saisissent à terre des épis-rayons tombés, puis perdus ; c'est la conquête de l'espace des champs par la puissance symbolique de figures au travail et la célébration des techniques de corps radieux et pensants sur la diagonale du sublime. Aucune rigidité ne conteste l'ensemble ondoyant où s'entrelacent des linéaments sinueux, aux cadences de la palpitation, de la respiration et de la transpiration de ceux qui font la *Terre des hommes*.

29. Cité par André Fermigier dans son *Millet*, éd. citée, p. 104.

30. "Comment Wang-Fô fut sauvé", *Nouvelles orientales*, P., Gallimard, 1963.

Entre 1855 et 1856, deux dessins au crayon noir témoignent de la dernière hésitation du peintre à fixer définitivement l'orientation des glaneuses : *Trois glaneuses tournées vers la droite*, d'une part, et *Trois glaneuses tournées vers la gauche*, de l'autre. Finalement, Millet choisira de les tourner vers la gauche pour un parcours pictural de droite à gauche, comme pour les renvoyer à la ligne, au bout du champ, cet hors-cadre imminent de l'Histoire. En outre, il dégage le geste de la main droite des deux femmes fléchies, pour offrir des gorges plongeantes dans un équilibre incertain qui accentue l'impression d'une proche sortie. Simultanément, il dessine des *Feuilles d'études : tête de profil, mains droites*, où il peaufine jusqu'au bout des doigts la beauté du corps en mouvement.

Le profil y atteint une rare qualité expressive, mais il ne le retiendra pas. En revanche, la décomposition en deux temps de l'extension et de la flexion des doigts est déjà celle de la fine articulation qui caractérise les deux glaneuses pliées dans le geste extrême de la prise de l'épi. L'index tendu de la femme de gauche va dégager l'épi du sol en agissant comme un petit crochet, tandis que la femme du milieu, dans une posture plus ramassée a déjà saisi et relevé l'épi pour le remonter et le placer dans la main gauche qui enserme la gerbe en formation. La troisième femme un peu plus redressée s'apprête à rejoindre la forme des deux autres en pointant le doigt dans la direction du sol qui l'attend. Ces mains n'ont pas la finesse de celles des infernales *Tria Fata*, elles ne filent, ni ne dévident, ni ne coupent le fil vital, mais procèdent au contraire, et avec autant de précision que de symbolisme, à un enchaînement précieux ; elles crochètent, elles saisissent et rangent l'épi comme des raccommodeuses de vie. Au bout du compte, les multiples tâtonnements ont surtout servi à dégager trois moments et trois plis de l'exécution fluide d'un seul mouvement ; c'est une chorégraphie de pas de trois qui consacre définitivement la présence de trois glaneuses.

Simultanément, avec *Les Glaneuses*, autre dessin au crayon entre 1855 et 1856, puis *Les Glaneuses*, eau-forte de 1855, il confirme la diagonale et règle la chorégraphie dans un ensemble où se profile la rigidité d'un surveillant à cheval, ferment d'une chaude tension qui n'attend plus que la couleur pour s'animer.

Il semble en effet que, de 1850 à 1857, le peintre a durci son projet, car *Les Glaneuses* présentées au Salon de 1857, si elles bouchent un peu la vue, ne sont pas tout à fait seules. Il y aussi le maître des champs, ou bien un contremaître, localisé dans la seule partie du tableau investi par des formes inertes de droites qui composent notamment la silhouette de la ferme. C'est le coin de l'ordre établi, de la verticalité de l'esprit du Pouvoir qui veut et commande. Cette force rigide tranche avec le reste du tableau qu'investissent diverses formes dynamiques où la courbe domine ; une courbe qui permet de servir au mieux tout le processus modificateur du paysage qui fait vibrer l'air, autant que l'eau et trembler l'ordre éternel des champs, dans le flux et le reflux de forces auxquelles la peinture de Millet rend le plus bel

hommage, dans une description minutieuse pleine de révélations. Si ce tourbillon de courbes évoque la pénibilité, il est surtout l'emblème du camp d'une nouvelle harmonie qui ne peut qu'inquiéter le conformiste et le bourgeois de 1857 ; il hantera la vie de Van Gogh qui suivra, tout en cherchant à l'habiter d'autres couleurs, le tracé ondulatoire et sinusoïdal de Millet.

Dans la spirale de cette courbe, les femmes passent le temps à se plier et ne savent plus se redresser tout à fait. Millet en souligne les effets par la position de la plus grande, qui s'apprête à plonger pour crocheter, à l'extrême de son déploiement ; elle ne peut aller plus haut, elle est dans la pliure de sa condition. Ainsi va la courbe qui n'est pas seulement la forme flamboyante et serpentine de la flamme chère à Roger De Piles (1635-1709). À l'inverse, le maître/cavalier, droit comme un *i*, impose sa volonté au chantier gerboyant, adossé au bloc gris-bleu d'une ferme dressée en droites rigides ; il trace de son index une ligne abstraite, mais impitoyable, au nom d'une nécessité nouvelle de productivité qui va droit au but sans accommodements ni concessions. Mais ce corps peu disposé à plier devra peut-être céder ou rompre comme le chêne face au roseau, à l'instar de la dureté et de la rigidité de la mort souvent dominées par la flexibilité et la souplesse de la vie. Vers la fin de ses jours, Millet annonce par *Le Coup de vent* (1871-1873) une apocalypse du paysage. Un vent sans pareil agite furieusement la terre et le ciel. Rien ne lui résiste, tout est balayé ou bien chassé comme le berger et son troupeau qui vont disparaître dans le creux d'un vallon. Un arbre géant, seul véritable protagoniste du tableau, est saisi en plein déracinement. Plus debout, pas encore au sol, c'est l'instant des derniers craquements que livrent ses racines, arrachées de la terre. Tout est dynamique, même les maisons au loin sont gonflées par la houle. Plus une droite en scène, tout n'est que courbes.

Et si, pour Léonard de Vinci, faisant face à la fureur du vent, "certains hommes étreignent un arbre pour ne pas s'en laisser arracher par la tempête"<sup>31</sup>, pour Millet, l'arbre ne garantit rien ; au contraire, il menace d'écraser le berger. Ce géant en bois très dur n'est pas fixé pour l'éternité. Il est tout entier peint dans le bref instant où il sort de terre, envahissant l'espace d'un son assourdissant de craquements, presque de mitrailles. Comment ne pas sentir que le souffle n'est pas celui du vent, mais plutôt celui d'une tourmente de société, peut-être exacerbée par la Commune de Paris, car *Le Coup de vent* vient tout-à-fait comme un aboutissement des "mémoires de l'âme" de Millet tel qu'a cru le saisir Alexandre Dumas père : "Qui sait si l'artiste qui raconte avec son pinceau comme nous racontons, nous, avec notre plume, qui sait si cet artiste n'écrit pas les mémoires de son âme, et s'il n'est pas triste et désolé lui-même de voir les êtres travailler toujours sans espoir d'arriver jamais au calme, au repos, au bonheur ?"<sup>32</sup> Fixées comme l'arbre qui chute, les

31. "Comment représenter une tempête", *Le Traité de peinture*, ch. 144, P., Éd. Jean De Bonnot, 1977, p. 76.

32. Cité par A. Sensier, *op. cit.*, pp. 194-195.

glaneuses passent le bref instant d'un travail précieux, sous la pression d'une surveillance tatillonne, avec un murmure de protestation mais totalement inspirées par de sublimes touches de couleurs. En effet, que Millet "truelle" ou "badigeonne", selon les goûts, il donne néanmoins l'impression d'aller chercher la couleur en la détachant de l'arc-en-ciel en de fines gouttelettes pour les déposer avec raisonnement, notamment sur les coiffes de ses trois glaneuses, rejoignant en cela l'usage de "la bonne compagnie" relevé par Léonard de Vinci, selon qui "il est une règle qui ne cherche pas à faire en sorte que les couleurs paraissent d'une plus grande beauté qu'elles ne le sont naturellement, mais selon laquelle la compagnie de l'une donne de la grâce à l'autre, comme le vert pour le rouge, le rouge pour le vert et le vert pour l'azur"<sup>33</sup>.

Or, les coiffes des trois glaneuses sont l'une, rouge, l'autre, azur et la troisième, vert-jaune. Ainsi, les trois femmes représentent non seulement le découpage en trois états de l'unité d'un geste mais aussi, et selon les lois de la synthèse des couleurs, l'unité de la lumière blanche. La complémentarité est scientifique et ces trois glaneuses n'en font bien qu'une. Je comprends mieux l'émoi de mes yeux puisqu'ils cherchent en vain la règle des trois qui n'en sont qu'une : l'illusion de leur animation est parfaite. Du côté du cavalier, peu de couleurs spectrales. Tout est dans un gris-bleu qui, face au foyer remarquablement blanc des moissonneurs, figure un peu "le vase brisé" de Léonard de Vinci<sup>34</sup>, incapable de contenir la moindre promesse. Partout ailleurs, sous un ciel moite et chargé, l'or embrase le champ de variations fertiles qui confèrent au travail sa part de sacré.

En quelques touches de couleurs, Millet dévisage l'âme. Voilà le souffle génial qui anime les contours et repousse les limites de la réception, dans un pluriel démocratique. "Tout le monde, écrit Diderot, peut juger de la couleur. On ne manque pas d'excellents dessinateurs ; il y a peu de grands coloristes. Il en est de même en littérature. Cent froids logiciens pour un grand orateur. Dix grands orateurs pour un poète sublime."<sup>35</sup> En mille et une courbes et couleurs Millet pénètre la terre et pétrit des corps, des gestes et des relations qui ne peuvent pas mourir ; ces fragments d'éternité jettent sur le monde que je regarde une lumière corrosive.

### Millet, Van Gogh, Dali et les autres

Dans sa correspondance, Van Gogh cite plus de deux cents fois le nom de Millet. Il lui voue une admiration constante et le considère comme un maître : "Millet, c'est Millet le père, c'est-à-dire qu'il est guide et conseiller en tout, pour les jeunes peintres", écrit-il à son frère Théo (vers le 13 avril 1885). Ou encore : "Le

33. *Op. cit.*, p. 92.

34. *Ibid.*, p. 102.

35. *Essais sur la peinture*, P., Hermann, 1984, p. 18.



**Jean-François Millet**  
Les tueurs de cochons, 1867-1870  
(National Gallery of Canada, OTTAWA)

personnage du paysan, de l'ouvrier, on a commencé à le peindre comme un genre, mais aujourd'hui avec Millet pour maître éternel, il est au cœur même de l'art moderne et il le restera."<sup>36</sup>

Van Gogh imite les œuvres du maître pour s'approprier la force des sujets, la dynamique du mouvement qui les anime. Il raconte avoir copié *Le Semeur* jusqu'à sept fois dans une semaine, sans jamais égaler le modèle car en définitive son paysan n'a que peu d'énergie : il est loin de ce geste qui engrosse la toile de germes noirs et humides ; il est loin de cet homme qui sourd de la terre, chargé d'histoire et de défi. Pour Théophile Gautier, "il y a du grandiose et du style dans cette figure au geste violent, à la tournure fièrement délabrée et qui semble peint avec la terre qu'il enseme" <sup>37</sup>. Il y aussi du dantesque dans la lueur rouge d'un filon de soleil qui irise le laboureur noué à sa paire de bœufs, en train de sillonner au bord de la richesse promise. Aujourd'hui, cette toile embrase mon regard et me donne le courage de ne jamais abandonner, encore moins dans l'heure crépusculaire.

À l'évidence, Van Gogh aime non seulement l'implication de la personne mais il admire aussi le peintre dont l'œuvre permet à l'homme qui vit au ras du quotidien d'accéder à la dignité de sujet historique. Il rallie donc un combat plus qu'il ne l'imite avec des recherches de courbure, de figures, de gestes et de couleurs qui expriment un bel acte d'amour mais s'articulent en vérité pour aboutir à un ingénieux travail de lecture révélant Millet comme jamais. La rencontre confine à la symbiose. Ne dit-il pas souvent "traduction en couleur de ..." ? Van Gogh ne choisit pas *La Méridienne* de 1866 pour peindre "d'après"... ; s'il en est proche par le sujet et le tracé des courbes, il s'en sépare aussi sûrement par le coloris. Contrairement aux corps déployés de Millet qui s'enfoncent et s'exhibent, embrasés par un soleil presque vertical, ses figures flottent dans une tourmente d'ombre où la couleur bleue excède l'inertie ; il ne copie pas le flou d'une moiteur ondoyante et pénible, mais tranche par la torsion de couleurs denses qui rutilent dans une dualité complémentaire du bleu et du jaune, pour jouer peut-être l'harmonie du ciel et de la terre des hommes. "La peinture, écrit-il, comme elle est maintenant, promet de devenir plus subtile, plus musique et moins sculpture, enfin elle promet la couleur."

Mais quel que soit le degré et le vertige de sa souffrance colorée, Van Gogh se souvient du monde et, dans *Champ de blé avec gerbes* (1888)<sup>38</sup>, il dresse un horizon chargé des attributs de la vie moderne où des cheminées d'usines voilent désormais le ciel de leur fumée polluante ; la ville mange la campagne au rythme d'un long train noir qui donne la mesure de la nouvelle fluctuation des espaces et des couleurs. C'est un peu comme si le latent de Millet se manifestait ici, avec éclat, dans un paysage en pleine mutation où les ondes jaunes rurales s'échouent sur un

36. Cité par J.-J. Lévêque, *op. cit.*, p. 82.

37. Cité par A. Fermigier, *op. cit.*

38. Huile sur toile, 73 x 54 cm.

front dur, de droites urbaines. À un autre moment, lorsque Van Gogh se penche sur l'instant tragique où les humbles, la peur au ventre, font le bilan des malheurs de leur existence, il le fait à partir de l'interprétation de *La Mort et le bûcheron* de Millet nouée à celle des *Vieux Camarades* de Jozef Israëls. Il écrit à Théo : "Je ne connais assurément aucun autre tableau que celui d'Israëls, qui puisse supporter le voisinage de *La Mort et le bûcheron* de Millet, — que l'on puisse voir en même temps, je ne connais d'autre part aucun tableau qui puisse supporter le voisinage de celui d'Israëls, si ce n'est *La Mort et le bûcheron*, aucun autre tableau ne peut être vu à côté de celui d'Israëls. En outre, j'aspire en mon imagination à réunir le tableau d'Israëls et l'autre de Millet et à les faire se compléter. Il me semble que ce qu'il manque à ce tableau d'Israëls, ce pourrait être que *La Mort et le bûcheron* soit accroché, l'un à un bout, l'autre à l'autre bout d'une longue et étroite galerie — sans autre tableau dans la galerie qu'eux deux et eux seuls."<sup>39</sup>

Environ six mois plus tard, il complète les deux peintures par une *troisième image* de vieil homme assis et replié sur lui-même, les poings vissés dans les yeux ; il y a là une régression douloureuse du corps sous une tempête de malheurs, évoqués dans le dernier instant, *À la porte de l'éternité* (dessin de 1882, devenant peu après, toujours en 1882, une lithographie<sup>40</sup>). En 1890, à Saint-Rémy de Provence, au cours d'une période de souffrance aiguë, il peint une copie de cette ultime posture avec les couleurs de sa chair et les frissons de sa peau ; la révolte du peintre a donné une figure enragée qui s'arrache les yeux. Sa manière de fréquenter et d'ausculter une autre œuvre a fini par façonner une intimité fertile en lectures, en interprétations et en complétures nouvellement exhibées, dans leur singularité et surtout dans leur relation avec les modèles de Millet, lors d'une exposition victime d'un étrange succès. Effet de marketing ou pas, une turbulente ruée de visiteurs a déclenché la grève du personnel du musée qui, débordé mais soucieux de satisfaire une pareille demande, a réclamé le renfort humain nécessaire à la qualité de l'accueil en novembre 1998 au Musée d'Orsay. Peut-il exister un plus bel hommage que cet empressement à voir ou revoir des œuvres qui à l'évidence ne s'épuisent pas et qui proposent, dans leurs relations particulières, une géniale symbiose ?

Plus d'un siècle après leur disparition les deux peintres attirent encore, mais l'aimantation de Millet décuple ses phénomènes, pourtant déjà très marqués. Quelques heures avant l'occupation allemande, Salvador Dalí quitte la ville d'Arcachon. Dans la précipitation, il égare le manuscrit d'un livre qu'il dit avoir retrouvé vingt-deux plus tard et qu'il décide de publier tel quel sous le titre de : *Le Mythe tragique de l'Angélu de Millet*<sup>41</sup> L'Angélu l'obsède depuis longtemps déjà avec une remarquable "insistance exclusiviste". En 1933, il publie un prologue<sup>42</sup> à

39. Cité in *Millet/Van Gogh*, Catalogue de l'exposition du musée d'Orsay (14 septembre 1998 — 3 janvier 1999), p. 107.

40. De 55 x 36,5 cm.

41. *Op. cit.*

son projet d'interprétation paranoïaque critique de l'image obsédante *L'Angélu* de Millet dans le premier numéro de la revue *Minotaure* qui se propose de ne jamais isoler les arts plastiques de la poésie et de traiter dans le même esprit la musique, l'architecture et les spectacles (théâtre, cinéma, danse, variétés, cérémonies), "et nous eûmes la plus belle revue du monde, la plus audacieuse" (Paul Éluard). Ce texte expose de nouvelles considérations générales sur le mécanisme du phénomène paranoïaque du point de vue surréaliste en insistant sur "la considération du mécanisme paranoïaque comme force et pouvoir agissant à la base même du phénomène de la personnalité, de son caractère homogène, total, subit, de ses caractéristiques de permanence, d'accroissement, de productivité inhérente au fait systématique ne fait que se confirmer d'une manière rigoureuse à la lecture de l'admirable thèse de Jacques Lacan *De la psychose paranoïaque dans ses rapports avec la personnalité*." Mû par ce mécanisme, il émet une hypothèse, à l'appui de certains témoignages, selon laquelle Millet aurait peint entre les deux paysans un cercueil renfermant leur fils mort. Il s'explique ainsi beaucoup mieux "le malaise inexplicable de ces deux figures solitaires, reliées en fait par l'élément argumental primordial qui en était absent, escamoté, comme un collage à l'envers."<sup>43</sup> L'examen du tableau aux rayons x dans les services du musée du Louvre a bien mis en évidence la présence d'une masse sombre voisine de la forme d'un parallépipède et conforté la lecture de Salvador Dali qui voit dans cette absence la source de son obsession. Se risquant un peu plus dans le détail, il estime que cette inquiétante gémination doit beaucoup à la transition lumineuse du crépuscule qui le ramène à l'instant où "il abandonnait les rues de la ville pour aller entendre dans les champs les bruits des insectes et se plonger dans d'innombrables rêveries où le thème des hypothèses et imaginations relatives à l'époque tertiaire revenait avec insistance"<sup>44</sup> et dont il a tenté de traduire la portée mémorielle dans *L'Atavisme du crépuscule* (1933). Jamais il n'oubliera de convoquer ce puissant accouplement à certains moments critiques de son œuvre : *Gala et l'Angélu de Millet précédant l'arrivée imminente des anamorphoses coniques* (1933)<sup>45</sup> ; *Réminiscence archéologique de l'Angélu de Millet* (1935)<sup>46</sup> ; *L'Angélu de Gala* (1935)<sup>47</sup> ; *Tristan et Iseult* (1944)<sup>48</sup> ; *La Gare de Perpignan* (1965)<sup>49</sup> ; *Portrait de mon frère mort* (1963)<sup>50</sup>. Même de façon moins directe, la figure du groupe crépusculaire hante d'autres travaux comme *Couple aux têtes pleines de nuages* (1936)<sup>51</sup> et *Poésie d'Amérique, les athlètes cosmiques* (1943)<sup>52</sup>, avec tout son prestige et l'emprise étrange d'un mouvement universel. S'il visite d'autres rives

42. Rééd., Genève, Skira, 1983, p. 65.

43. *Ibid.*, pp. 7-9.

44. *Ibid.*, p. 37.

45. Huile sur bois, 24 x 18,8 cm, The National Gallery of Canada, Ottawa.

46. Huile sur bois, 32 x 39 cm, Ermitage, Saint-Pétersbourg.

47. Huile sur bois, 32 x 26 cm, The Museum of Modern Art, New-York.

48. Huile sur toile, 26,7 x 48,3 cm, Fundacion Gala-Salvador-Dali, Figueras.

49. Huile sur toile, 295 x 406 cm, Museum Ludwig, Cologne.

50. Huile sur toile, 175 x 175 cm, collection particulière, Suisse.

51. Huile sur bois, 92,5 x 69,5 cm, Museum Boymans van Beuningen, Rotterdam.

52. Huile sur toile, 116,8 x 78,7 cm, Fundacion Gala-Salvador-Gali, Figueras.

et dérive parfois, lorsqu'il cherche à illustrer Lautréamont et les *Chants de Maldoror*, il ne trouve naturellement rien de mieux que les images de Jean François Millet, "ce peintre incommensurablement incompris" dont il veut retenir l'odeur de la terre toujours fouillée, littéralement disséquée à la fourche et au pinceau, puis enrichie de sueur, de sang et de sperme, dans un mélange atroce mais perpétuellement fertile. Toujours dans une parfaite égalité de stature, l'homme brouette et la femme fourche ont changé de place mais pas de position, leur présence tutélaire demeure d'une superbe insolence dans l'entrelacs rebelle de l'homme et de ses outils. À leur pied et sous leur protection, les glaneuses ratissent ce qui peut toujours servir, ou plutôt sauvergardent les choses tombées de la vie des hommes, alors que, de l'horizon embrasé, la horde napoléonienne, affamée de chair, se mêle de l'histoire des hommes et des arts. Cette construction surréaliste est avant tout un mélange de cœur et de monstruosité digne d'une Terre des hommes où Dieu ne règne plus.

Dans le jeu subtil et parfois inavoué des lectures et des appropriations, il y a de quoi se perdre. Néanmoins, je ne veux pas m'exonérer de quelques touches complémentaires utiles à la mesure de la qualité du rhizome. En 1889, Félix Fénéon notait, avec son humour vif et précis, que Millet était certainement le peintre que les graveurs visitaient le plus, pour souvent le trahir et parfois le servir. Avec une eau-forte, *L'Hiver aux corbeaux*, d'après le tableau de Millet (1862)<sup>53</sup>, Alfred Delauney a tissé la relation d'une telle manière qu'à partir de sa gravure, Van Gogh a finalement parlé d'un champ sous la neige dont l'original paraît dépourvu... j'écris *paraît dépourvu*, car cette lecture a pas mal fait bouger mon regard, au point que j'ai désormais l'impression de saisir l'effet de mouches blanches éparses qui, pour d'autres, représentent le froid d'une fine couche de givre. Trois ans après la mort de Millet, Odilon Redon, qui a trente-huit ans, le place dans la postérité de Rembrandt<sup>54</sup>. Il ne s'agit nullement d'utiliser le mort pour ensevelir les vivants, mais au moins de ne pas minorer le rôle de Jean François Millet, par le choix des sujets, des positions, de la lumière et surtout de sa vision, auprès des jeunes impressionnistes<sup>55</sup>. Ainsi, la peinture de Pissarro, *Gelée blanche, ancienne route d'Ennery, Pontoise* (1873)<sup>56</sup> évoque le gel hivernal dans une rare beauté blanche de la nature, proche d'une mélancolie que contiennent la poésie de lignes ondoyantes et la palpitation matinale des couleurs, non sans rappeler les effets de lumière du terrain miroitant de *L'Hiver aux corbeaux* de Millet, où triomphe le beau accidentel des variations du temps. Même Paul Cézanne, qui pourtant cherche prioritairement dans la richesse de la couleur la plénitude de la forme, n'a pas hésité à lorgner du côté de *La Fin de journée*, à l'affût, qui sait ?, d'un moment imperceptible ou d'un geste fugitif et transitoire pour peindre *L'Homme remettant sa veste*<sup>57</sup>.

53. Huile sur toile, 60 x 73 cm, Österreichische Galerie, Vienne.

54. À *soi-même*, Journal 1867-1915, Notes sur la vie, l'art et les artistes, P, Corti, 1961, p. 145.

55. Cf. notamment Laughton, 1991, pp. 184-203.

56. O,65 x 0,93 cm, Musée du Jeu de paume, Paris.

57. Barnes Foundation, Merion.

D'autres, plus anonymes, ont tracé et peint sur des assiettes, des bols, des tapisseries, des calendriers, des cartes postales, les mille et un composants de la structure quasi-atomique d'une emprise singulière, "les petits *Angélus* de Millet, note Dali, répétés par deux fois sur chacune des douze tasses — une fois de chaque côté — me semblent absolument irrésistibles et d'une telle violence irrationnelle que je dis à mes amis : *c'est à devenir fou*."<sup>58</sup> Dali ne croit pas si bien dire, ou plutôt il le dit en connaissance de cause, car le jeudi 11 août 1932, au Musée du Louvre, un visiteur troue à coups de couteau *L'Angélus*. Interrogé par Jacques Lacan, le malade déclare qu'il a voulu crever la toile la plus célèbre du musée et qu'il a hésité entre *La Joconde*, *L'Embarquement pour Cythère* et *L'Angélus*, avant de choisir celle qui l'obsédait le plus. Pour Dali, l'affaire est simple : "*L'Angélus* s'associe donc d'une façon cohérente à *La Joconde* par le caractère œdipien qui leur est commun" et tout vient de "l'attrait incestueux que cette œuvre exerce sur les névrosés œdipiens"<sup>59</sup>. Il n'est d'ailleurs pas interdit d'aller plus loin, car, en vérifiant laquelle des figures porte le plus de coups, le diagnostic pourra établir sans mal si l'œdipe est positif ou négatif. De manière moins troublante, en dépit d'une étrange homonymie, Isabelle Millet, étudiante en cinéma à l'université de Toulouse-le Mirail, qui n'ignore pas l'étendue d'une certaine faiblesse, m'offre un beau jour sa lecture des *Glaneuses*, baptisée sans détour *Les Glan-deuses*. Les trois femmes ne sont plus dans la dure répétition de la saisie des épis. Elles se sont arrêtées, pour cueillir une fleur, se faire une beauté et plonger dans le rêve à la barbe et à l'œil du doigt du contremaître ; elles s'installent là pour un instant de repos, à la porte de l'éternité. Un trouble en chasse un autre, car le tour est venu d'une paisible mais ferme protestation au parfum de femmes libres. Ce petit scandale vaut bien les moustaches de Duchamp sur *La Joconde*. Et puis, la tendresse des lignes se love dans Millet comme le petit oiseau dans son nid ; il y a de l'amour là-dedans.

### Par un bouquet final

Les mille et une toiles tendues par Millet ont déchiré le voile épais de la conspiration du silence et fait de l'homme au cœur de son existence, — gestes et cris —, un sujet majeur pour la peinture. Obsédantes et d'une rare expression troublante, elles représentent un témoignage incomparable sur les postures, les usages, les outils, la culture d'un monde rural en pleine mutation et forment une superbe protestation contre toute atteinte à la condition humaine. Sans aucun doute, le peintre regarde l'homme comme un dieu tombé qui se souvient des cieux. À cet égard, Jean François Millet est non seulement le peintre d'un empire des signes et des sens, sans limites, mais il est aussi un des fondateurs de l'ethnographie française. En effet, soucieux de soi, il accueille l'autre à grands coups de pinceaux, précis et généreux, dans un élan de tolérance et de fraternité que traduit à la perfection son

58. *Le Mythe tragique de L'Angélus de Millet*, éd. citée, p. 23.

59. *Ibid.*, p. 105.

relevé pictural des nombreuses données de la vie rurale et, plus particulièrement, des tâches qui incombent à la femme : Faneuse, Ramasseuse et porteuse de fagots, Glaneuse, Bergère, Gardienne de dindons, Couseuse, Couturière, Fileuse, Porteuse d'eau, Ramasseuse et planteuse de pommes de terre, Tricoteuse, Tondeuse de moutons, Brûleuse d'herbes, Cuisinière, Cardeuse, Boulangère, Baratteuse, Lessiveuse, Lavandière, Râteleuse, Botteleuse, Gardienne de vaches, Mère. Autant d'activités, assumées par les femmes, grâce auxquelles la petite exploitation, engagée dans le mécanisme de la rente foncière, résistera, non sans drames, becs et ongles.

Habitant et peintre engagé de la Terre des hommes, Jean François Millet a été un des artistes les plus complexes du siècle dernier en puisant l'universel et le durable dans le quotidien, où chaque geste pèse un poids de milliers d'années de tâtonnements, d'expériences, d'enseignement et d'imitation. Ce thaumaturge m'a jeté un charme et chaque fois que je contemple *Le Bouquet de marguerites*<sup>60</sup>, j'ai le sentiment qu'en peignant il a pensé à moi. Sur le rebord d'une fenêtre, un buisson de marguerites rayonne comme un fervent soleil, habité par une nymphe à peine cachée ; son visage, tacheté du jaune des petites reines, sourd de l'ombre humide des origines ; il nous sourit les yeux dans les yeux... un regard caméra. Dans ce face à face, la nymphe insiste et persiste à sonder mes abîmes. Ainsi, chez Platon, Socrate face à Alcibiade : "— Quand nous regardons l'œil de quelqu'un qui est en face de nous, notre visage se réfléchit dans ce qu'on appelle la pupille<sup>61</sup>, comme dans un miroir ; celui qui y regarde y voit son image<sup>62</sup>. — C'est exact. — Ainsi, quand l'œil considère un autre œil, quand il fixe son regard sur la partie de cet œil qui est la meilleure, celle qui voit, c'est lui-même qu'il y voit."<sup>63</sup> Je me vois sourire dans un miroir profond ; cela brûle de défi et d'amour ; c'est donc que je vis.

60. Pastel, 1871-1874, 68 x 83 cm, musée d'Orsay, Paris.

61. "Koré", "la petite fille".

62. "Eidolon", "simulacre", "double".

63. *Alcibiade*, 133 a. Cité par J.-P. Vernant, *Entre mythe et politique*, P, Éd. du Seuil, 1996, p. 90.