

Ioan POP-CURȘEU

DEGRÉS DE LA REPRÉSENTATION ESTHÉTIQUE: PEINTURE, LITTÉRATURE, CINÉMA

Abstract. The matter of this article – originally that of a seminar given at the University of Geneva in 2004-2005, and soon the subject of a book – intends to explore different degrees and manners of representation. I distinguished three degrees of representation, according to the difficulties which the artist finds in working with the specific materials (colours, words etc.): the representation of reality, of feelings, of vacuity. Then, I compared painting and literature: the first one is functioning easier at each level, but the second one has problems even in representing exterior reality through words and sentences. Things become more complicated when it comes about “copying” feelings or speaking about vacuity: the demonstration takes into account various examples: mystical texts of the Antiquity and of the Middle Ages, Baudelaire, Mallarmé, Flaubert, Beckett. In the last part of the article, I treat of cinema (Tarkovski, *Andrei Rubliov*), which combines manners of representation coming from painting and from literature: the profound nature of the representational phenomenon is changing on the screen.

Le problème de la représentation m’a toujours semblé capital dans les arts, et tout particulièrement en littérature (art «abstrait» qui met en jeu un grand complexe de systèmes sémiotiques différents). Bien entendu, la panoplie d’objets représentés peut être extrêmement vaste, depuis les plus simples, banals, figés dans leur univocité, objets que les arts visuels sont capables – par exemple – de «copier»: qu’on se figure un peintre flamand du 17^{ème} siècle (Jan Bruegel, Pieter Claesz, Willem Kalf, Frans Snyders), ou bien Jean-Baptiste Chardin, installé devant le chevalet, en train de peindre une nature morte. L’effort, si l’on simplifie énormément les choses, n’est pas ample: le peintre n’a autre chose à faire qu’à se concentrer sur les formes et à reproduire fidèlement la couleur de la citrouille, des noix, des raisins et des pommes, à donner l’illusion de la tridimensionnalité par la mise en perspective, et tout l’épineux problème de la représentation «parfaite» se trouve rapidement résolu. Diderot, dans ses écrits

esthétiques, a d'ailleurs bien saisi l'essence de ce type de peinture. Grand admirateur de Chardin, Diderot cherche – dans les natures mortes de son contemporain – la véracité de la chose représentée et semble mesurer la valeur du tableau en fonction de la puissance à créer l'illusion de réalité: «Il y a au Salon plusieurs petits tableaux de Chardin; ils représentent presque tous des fruits avec les accessoires d'un repas. C'est la nature même. Les objets sont hors de la toile et d'une vérité à tromper les yeux.»¹ Le peintre du 18^{ème} siècle a copié la «nature» avec une telle exactitude, que le fragment découpé pourrait s'inscrire de nouveau dans le monde d'où il provient: les yeux du spectateur sont «trompés» et il se prépare innocemment à mordre dans la pomme que l'artiste lui fait prendre pour un fruit vrai.

Si maintenant je me figure un écrivain réaliste ou vériste posté devant les mêmes objets que le peintre, je me rends compte qu'il rencontre beaucoup plus de difficultés dans sa tentative de faire croire aux lecteurs à l'illusion qu'il leur présente. Il est incapable – sauf talent extrême – de produire sur les gens qui lisent l'illusion sensorielle: ce n'est que très rarement que ceux-ci croient voir un légume ou désirent manger un fruit. Les mots sont approximatifs, fluides, et réveillent dans l'esprit du lecteur des échos que l'écrivain ne contrôle pas au moment où il rédige son texte. Le signifiant employé

par l'écrivain recouvre chez le lecteur un univers de signifiés qui peut différer substantiellement de celui de l'écrivain. Un passage descriptif reste beaucoup plus vague que la représentation picturale imaginée plus haut, malgré les adjectifs relatifs aux couleurs employés à profusion: «Sur la vieille table en bois, parmi des noix fraîches à écorce encore humide, flanqué par deux grappes de raisins violacés, à côté de quelques pommes d'un rouge flamboyant, trônait une citrouille géante, à la peau vert sombre, striée de jaune. Sur cette surface ronde, on pouvait distinguer plusieurs proéminences semblables à des verrues, ce qui la faisait ressembler au visage d'un vieillard plus ou moins sage».

Mais que se passe-t-il si l'on quitte le monde des objets pour celui des sensations, des sentiments, des états d'âme et des passions? Que se passe-t-il lorsqu'un artiste veut représenter l'amour, la haine, la fureur, l'amitié, le renoncement, la mélancolie, l'exaspération, le plaisir, l'énervement, la contemplation, la sérénité? Les arts plastiques (pour employer cette catégorie encore viable) ont ici aussi l'avantage d'un impact immédiat sur le récepteur, surtout lorsqu'ils misent sur des procédés expressionnistes. Je pense automatiquement, sans creuser dans les tréfonds de la mémoire, aux tableaux d'Edvard Munch. Rien ne traduit mieux la peur, visuellement parlant, que le

¹ Denis Diderot, *Salon de 1763*, in *Diderot et l'art de Boucher à David*, Paris, Éditions de la Réunion des Musées nationaux, 1984, p. 150.

tableaux intitulé *Le Cri* (1893): l'expression du personnage est réduite à l'essentiel, à une gueule invraisemblablement ouverte et aux yeux béant vers une apparition évidemment terrifiante, bien que non figurée. De même, toutes les lignes bizarres du tableau contribuent à l'exacerbation du sentiment de peur éprouvé par le personnage asexué, ayant l'apparence jaunie d'une momie qui s'étire verticalement dans une crispation communiquée au paysage. On retrouve la même construction dans *L'Angoisse* (1894): les silhouettes serrées les unes dans les autres, la couleur terreuse des visages, les commissures des lèvres arquées vers le bas, les yeux brumeux, un ponton à peine suggéré, et le même type de fond fait de différentes nuances de rouge, jaune, violet, expriment beaucoup mieux l'inquiétude que n'importe quelles séries savantes de paroles, fussent-elles signées par Kierkegaard, Camus, Heidegger ou Sartre. Enfin, un dernier exemple: lorsque Munch, dans *La Séparation*, peint un homme en train d'arracher son cœur et une silhouette féminine qui s'éloigne, il réussit à créer une des plus prégnantes images du désespoir de toute la peinture occidentale.

J'aimerais m'arrêter à présent sur un écrivain qui essaie de représenter presque les mêmes sentiments que Munch, mais qui – bien qu'ayant beaucoup réfléchi sur les arts plastiques – est dépourvu de

la ressource essentielle du symbolisme visuel:

Dans les caveaux d'insondable tristesse
Où le Destin m'a déjà relégué;
Où jamais n'entre un rayon rose et gai;
Où, seul avec la Nuit, maussade hôtesse,

Je suis comme un peintre qu'un Dieu moqueur
Condamne à peindre, hélas! sur les ténèbres;
Où, cuisinier aux appétits funèbres,
Je fais bouillir et je mange mon cœur,²

Dans les deux quatrains des *Ténèbres*, Baudelaire s'exerce à circonscrire l'«insondable tristesse» à laquelle le condamne le Destin. L'adjectif accolé à la «tristesse» semble souligner une impossibilité de la pénétrer, de la comprendre, de la dire: elle est «insondable», pareille en cela à la Nuit, allégorique et «maussade hôtesse» du sujet lyrique. Et pourtant, les analogies ne manquent pas, qui permettent de contourner l'insondabilité. Ainsi, la tristesse du poète est comparable («je suis comme») à la fureur d'un peintre qui serait «condamné» à peindre sur les ténèbres, lieu vague qui annihilerait toute tentative de donner forme et contour au monde, ou à la nausée du cannibale «héautontimorouménos», contraint à ingurgiter son propre cœur, à l'instar de l'amoureux de Munch.

Pendant, les sensations, les sentiments et les états d'âme, même lorsqu'ils paraissent inabordables et «insondables», relèvent d'une possibilité claire et nette de

² Charles Baudelaire, *Œuvres complètes*, édition établie par Claude Pichois, Paris, Gallimard, «Bibliothèque de la Pléiade», 1993, vol. I, p. 38.

la représentation. La situation se complique pourtant si un artiste – qu'il soit peintre ou écrivain – a l'ambition de travailler à la limite extrême du représentable, là où il n'y a plus d'objets et de sentiments, mais seulement le néant, le rien, le vide, le neutre ou... Dieu. En dehors de Dieu, les autres concepts de mon énumération aléatoire sont négatifs, d'une négativité irréductible, irrémédiable. Dans «le rien» et «le néant», on ne peut discerner aucun référent: ces mots sont des formes pures, des signifiants sans signifié, des vocables libres de toute contrainte, des points où la tension du langage – artistique ou non – est égale à zéro.

Alors, comment le néant, le rien, le vide, le neutre ou... Dieu peuvent-ils être représentés dans la peinture, la sculpture, dans un texte littéraire ou dans une œuvre cinématographique? On sait que le néant, le rien, le vide ou... Dieu existent, quelque part, souvent on les conçoit comme la substance même de la vie, du cosmos, mais la question concerne très spécifiquement la manière dont l'œuvre d'art les appréhende. Le vide peut être très facilement traité dans la peinture, dans cet art d'une image unique, qui comprend ou non d'autres images insérées dans l'espace clairement déterminé par le cadre-limite. Et ce cadre, saturé d'une seule couleur, jaune, rouge, vert, ou plutôt blanc et noir, selon l'exemple de bon nombre d'abstractionnistes, pourrait recevoir un titre explicatif du genre *Vide + nom de la nuance*: ceci résoudrait dans une bonne mesure le problème de la représentation de l'irreprésentable. Je pense ici à Yves

Klein, influencé par les idées occultistes des Rose-Croix et à ses monochromes: orange (1955), variés (1956), bleus ou dorés (le *monogold* de 1960). Ses monochromes bleus, nommés IKB (International Klein Blue), suites de recherches obsédantes sur une seule couleur particulière et symbolique, concrétisent pour le peintre l'expansion infinie de l'Univers sous le signe du vide.

Mais comment les mots peuvent-ils nous faire éprouver le vide, nous dissoudre dans le néant, ou sentir Dieu? Comment ces concepts abstraits, purement intellectuels je dirais, acquièrent-ils une réalité presque palpable dans les tissus complexes de signification que propose la littérature? Dans les lignes qui suivent, j'essaierai d'esquisser quelques réponses.

Au cours du temps, on a donné deux types de solution à ce problème de la représentation. Les textes religieux de l'Antiquité, en dehors du fait qu'ils mettent les bases des cultes à rendre aux diverses Divinités, essaient aussi de circonscrire l'essence des dieux dont ils parlent. Le *Rig-Veda*, dans un des hymnes les plus connus, après une liste infinie de diverses déités, Indra, Agni, Rudras, Aurore, Sarasvati, surprend le lecteur par l'affirmation qu'avant ces dieux importants il y a eu autre chose dans le cosmos, une matière inconnue, un magma, un mélange de choses inconnues d'où tous les dieux sont nés ultérieurement. Les noms de cette matière «insondable» s'annihilent réciproquement dans un jeu lexical familier au lecteur roumain par la transcription qu'en a donnée Eminescu

dans *Épître I*: «La-nceput, pe când ființă nu era, nici neființă, / Pe când totul era lipsă de viață și voință / Când nu se ascundea nimica, deși tot era ascuns... / Când pătruns de sine însuși odihnea cel nepătruns. / Fu prăpastie? Genune? Fu noian întins de apă? / N-a fost lume pricepută și nici minte s-o priceapă, / Căci era un întuneric ca o mare fără-o rază. / Dar nici de văzut nu fuse și nici ochi care s-o vază. / Umbra celor nefăcute nu-ncepuse-a se desface, / Și în sine împăcată stăpâna eterna pace!...»³

Si l'on passait d'Inde en Chine, on découvrirait une tentative similaire de circonscription du surnaturel. Bien sûr, la mythologie chinoise ancienne est pleine d'empereurs légendaires, de dragons, de sages, de *yin* et de *yang*, mais avec tout cela on se situe dans la sphère des réalités (des *realia*) aisément représentables, bien qu'imaginaires. Mais qu'y avait-il avant? Comme en Inde, il y avait quelque chose d'indistinct, impossible à percevoir par les sens et à concevoir par l'étroit esprit humain. Dans le *Tao-tö king*, un des livres «saints» du taoïsme, ce qui précède la naissance de l'univers n'est pas explicable; l'état pré-cosmogonique de l'univers est «sans

nom, [il] représente l'origine de l'univers». Il faut pourtant nommer l'innommable, l'impalpable, insaisissable. Pour l'expliquer, un des poèmes rituels utilise le «il» impersonnel et donne une définition ouverte à toutes les interprétations, à toutes les (con-)figurations: «Il y avait quelque chose d'indéterminé avant la naissance de l'univers. Ce quelque chose est muet et vide. Il est indépendant et inaltérable. Il circule partout sans se lasser jamais. Il doit être la Mère de l'univers.» *Tao-tö King* affirme: «Ne sachant comment dénommer cela, je l'appelle le Tao.» Le «Tao» est partout, c'est lui – absence extrême – qui constitue le moteur de toute chose: «Trente rayons convergent au moyeu mais c'est le vide médian qui fait marcher le char. On façonne l'argile pour en faire des vases, mais c'est du vide interne que dépend leur usage. Une maison est percée de portes et de fenêtres, c'est encore le vide qui permet l'habitat. L'Être donne des possibilités, c'est par le non-être qu'on les utilise.»⁴ Or, ce «Tao» est à la fois la substance du cosmos, le vide («wu»), et la voie qui mène le sage à la connaissance de tout ce qui échappe aux sens, de tout ce qui se dérobe au langage, aux formes, à la représentation. Donc, pour

³ Mihai Eminescu, *Scrisoarea I, Poezii tipărite în timpul vieții*, vol. I, Ediție critică îngrijită de Perpessicius, cu 50 de reproduceri după manuscrise, Bucarest, Fundația pentru literatură și artă «Regele Carol II», 1939, p. 132. L'édition de l'hymne védique retranscrit par Eminescu, *Rig-Véda*, traduit par A. Langlois, 2^{ème} édition, Paris, Maisonneuve et Cie, Libraires-Editeurs, «Chefs-d'œuvre littéraires de l'Inde, de la Perse, de l'Égypte et de la Chine», Bibliothèque orientale, 1872.

⁴ J'ai consulté le *Tao-tö King* dans une traduction Liou Kia-Hway dans *Le Taoïsme*, Paris, Le Grand Livre du mois, 1993. Voir aussi, dans le même volume la traduction de Benedykt Grynypas du *Vrai classique du vide parfait*, pendant pratique du *Tao-tö King*.

le taoïsme, ce qui a existé avant les dieux, les êtres légendaires et les humains, ce n'est pas une Divinité suprême, mais l'essence ultime de cette Divinité-là: le vide. Isabelle Robinet donne une merveilleuse analyse du «wu» et de la «voie» que l'adepte taoïste doit suivre pour parvenir à l'illumination mystique:

Il y a un *wu*, un absolu indéterminable, qui ne peut être mis en regard du *you*, du «il y a quelque chose de déterminé», et qui subsiste à la fois comme origine, comme fondement et comme fin de toute chose à l'intérieur même des êtres particularisés, d'une part; et, d'autre part, un *wu* relatif, le blanc dans la peinture, le silence dans la parole, l'espace vide qui accueille, la limite des êtres qui leur permet d'être, qui n'est que l'image du *wu* absolu, la négation opposée à l'affirmation qui disparaît lors d'une affirmation contraire. Ce *wu*, corrélat du *you*, constitue avec celui-ci l'un des deux extrêmes qu'il faut écarter (ou tenir en même temps pour les neutraliser l'un par l'autre). Le ou plutôt les *wu* relatifs, le blanc, l'espace, apparaissent en contraposition aux *you*, les traits dans la peinture, les mots, ou les choses, qui les encadrent. Le *wu* originaire n'apparaît jamais. Les manifestations du Tao montrent qu'elles ne peuvent le rendre visible ni discernable, qu'elles sont frappées d'incapacité à tout dire et à ne rien dire de particulier.⁵

Le *Rig-Veda* et le *Tao-tö King* instituent une descendance que je qualifierais comme

tradition de la nomination. L'homme antique a l'intuition de la Divinité en tant que répandue partout dans le cosmos, donc en dernière analyse l'intuition du vide. Mais, soit qu'il ne peut pas accepter cette «réduction au vide», soit qu'il n'est pas capable de concevoir des réalités sans nom, l'Ancien s'efforce de nommer même la Divinité-vide, en créant des mots censés la contenir. Les seuls qui échappent à l'obsession de la nomination sont les bouddhistes: les textes canoniques primitifs (*Dhammapada*⁶), recommandent aux adeptes non pas de nommer le vide ou de le circonscrire rationnellement, mais de s'y plonger, de se laisser pénétrer, habiter par le vide. Ceci en vertu de la croyance bouddhiste que toute représentation est une illusion, tout comme l'objet que l'on veut représenter est une illusion à son tour. – Si je ne craignais pas les anachronismes, j'affirmerais que l'on trouve dans le bouddhisme la forme extrême de la théorie platonicienne de la représentation. – Dans les textes antiques, la contrepartie stylistique de l'obsession de la nomination est la répétition: par exemple, le *Tao-tö King* répète inlassablement, dans les contextes les plus divers, le terme clé «*Tao*». Le vide pré-cosmogonique devient de cette façon une présence permanente dans le texte, et c'est justement cette présence obsédante qui lui confère le statut d'entité représentable.

La généalogie des textes antiques – en ce qui concerne l'obsession de la nomination – est énorme, dans le temps comme dans

⁵ Isabelle Robinet, *Comprendre le Tao*, Paris, Albin Michel, «Spiritualités vivantes», 2002, p. 96.

⁶ Voir l'édition suivante: Fernand Hû, *Le Dhammapada*, Paris, Ernest Leroux, Éditeur, 1878.

l'espace, bien que la descendance soit plus souvent symbolique que directe. La grande majorité des mystiques médiévaux, qu'il s'agisse des *baouls* et des *krishnaïtes* dans l'hindouisme, des soufis islamiques, ou des chrétiens rhénans (surtout Ulrich de Strasbourg et Maître Eckhart⁷), font l'expérience de la Divinité comme vide, vide de substance, vide de passions, vide de qualités concrètes etc. Cependant, ce genre d'expérience est toujours accompagné, comme chez les Anciens, d'un besoin constant de rendre réel ce vide, de le représenter, de le projeter dans la présence, de lui donner une certaine consistance. Selon Maître Eckhart, on ne peut rien dire de Dieu, pas même que Dieu est bon, à cause du fait que l'adjectif qu'on attribuerait à l'Être Suprême supposerait automatiquement un comparatif, relatif ou absolu: or, personne n'est meilleur que Dieu, pas même Dieu en personne, parce qu'Il reste toujours égal à lui-même et ne change pas en fonction de l'échelle des qualités sensibles imaginées par l'homme. On ne peut donc rien dire du «Néant divin»⁸, mais cette impossibilité de lui attribuer certaines qualités devient

pour Maître Eckhart la base du système de présentification de Dieu dans les prières et dans les textes... L'attitude des mystiques médiévaux n'a rien en commun avec celle des scolastiques, qui rejettent absolument la possibilité d'existence du vide. En effet, l'adage-cliché «la nature a horreur du vide» n'est nulle part aussi fort que chez les philosophes aristotéliens du Moyen Âge⁹.

Avec la littérature moderne, l'équation semble changer, ses termes s'inversent, surtout à partir de la seconde moitié du 19^{ème} siècle: on déchiffre ici la deuxième solution au problème de représentation de l'irreprésentable. Si dans l'Antiquité et au Moyen Âge on croyait à l'existence de Dieu et à celle du vide, à l'époque moderne cette sûreté ontologique disparaît. Si dans l'Antiquité et au Moyen Âge on parlait de l'intuition de la réalité suprasensible – même dans l'absence d'une perception directe – pour procéder à une nomination de la réalité en question, la modernité voit l'écrivain se situer tout d'abord à l'intérieur du système des signes qu'est la langue, par la libre manipulation de

⁷ Sur la «téologie négative» chez ces penseurs chrétiens, voir Alain de Libera, *La Mystique rhénane d'Albert le Grand à Maître Eckhart*, Paris, Seuil, «Points Sagesse», 1994, pp. 105-106, 138-140, 284-287.

⁸ La formule est de Maître Eckhart lui-même, et Alain de Libera la commente ainsi, *op. cit.*, p. 286: «En cette vision du Néant, il n'y a plus ni objet, ni sujet, ni lumière, ni temps, ni lieu. [...] L'intellect qui a fait sa percée n'est plus rien. Il est totalement anéanti en Dieu.»

⁹ Sur la question, consulter J.-P. Fanton d'Andon, *L'horreur du vide*, Paris, Editions du CNRS, 1978. Un trait symptomatique de l'horreur médiévale du vide est visible dans une formule de Saint Bernard, *Traité de la conscience*: «La conscience humaine est un gouffre profond. De même qu'il est impossible d'épuiser l'eau d'un vaste abîme, il est impossible de vider toutes les pensées du cœur humain.»

laquelle il parvient à signifier un vide de type nouveau, qui habite le cœur même de l'être humain, comme on peut le voir dans un poème tardif de Baudelaire:

Pascal avait son gouffre, avec lui se mouvant.
– Hélas! tout est abîme, – action, désir, rêve,
Parole! et sur mon poil qui tout droit se relève
Maintes fois de la Peur je sens passer le vent.

En haut, en bas, partout, la profondeur, la
grève,
Le silence, l'espace affreux et captivant...
Sur le fond de mes nuits Dieu de son doigt
savant
Dessine un cauchemar multiforme et sans
trêve.

J'ai peur du sommeil comme on a peur d'un
grand trou,
Tout plein de vague horreur, menant on ne
sait où;
Je ne vois qu'infini par toutes les fenêtres,

Et mon esprit, toujours du vertige hanté,
Jalouse du néant l'insensibilité.
Ah! ne jamais sortir des Nombres et des Êtres!¹⁰

Il est évident que le poète mise dans le sonnet précédent sur la transcription d'une expérience intense, qu'il a l'intention de communiquer – brusquement et de manière concise – au lecteur, mais dans la même mesure il joue beaucoup. Baudelaire part d'un vécu personnel, qu'il transcrit d'ailleurs dans ses notes regroupées sous le titre *Hygiène*: «Au moral comme au physique, j'ai toujours eu la sensation du gouffre, non seulement du gouffre du sommeil, mais du gouffre de l'action, du rêve, du souvenir, du désir, du regret, du remords, du beau, du nombre etc. J'ai cultivé mon hystérie avec jouissance et terreur. Maintenant j'ai toujours le vertige, et aujourd'hui 23 janvier 1862, j'ai subi un singulier avertissement, j'ai senti passer sur moi *le vent de l'aile de l'imbécillité*.»¹¹ Ce vécu, réel et réaliste – comme dirait son contemporain Champfleury – est très dilué dans le poème. Il y est filtré à travers l'expérience métaphysique de Pascal, qui sentait à chaque instant un abîme ouvert à sa gauche, et cette référence au sobre

¹⁰ Charles Baudelaire, *Le Gouffre, Œuvres complètes I, op. cit.*, pp. 142-143. La meilleure étude consacrée au «gouffre» chez Baudelaire reste à ce jour celle de Benjamin Fondane, *Baudelaire et l'expérience du gouffre*, Bruxelles, Éditions Complexe, 1994 [1942]. Voir le commentaire du sonnet cité ci-dessus et de la référence à Pascal, pp. 246-253.

¹¹ *Hygiène, Œuvres complètes I, op. cit.*, p. 668. Baudelaire aurait-il éprouvé ce genre de sensation pendant la traduction d'*Eurêka* de Poe (mise en vente en 1863), où il est souvent traité du vide cosmique? Voir le passage suivant, in *Œuvres en prose*, Traduites par Charles Baudelaire, Texte établi et annoté par Y.-G. Le Dantec, Paris, Éditions Gallimard, «Bibliothèque de la Pléiade», 2001, pp. 808-809: «Évidemment, là où il n'y a pas de parties, là est l'absolue Unité; là où la tendance vers l'Unité est satisfaite, il ne peut plus exister d'Attraction; – ceci a été parfaitement démontré, et toute la Philosophie l'admet. Donc, quand, son but accompli, la Matière sera revenue à sa condition première d'Unité, – condition qui présuppose l'expulsion de l'Ether séparatif, dont la fonction consiste simplement à maintenir les atomes à part les uns des autres

et mystique mathématicien janséniste donne au texte à la fois de la rigueur et une vibration spirituelle à part. La chute du poème renforce la référence initiale à Pascal: «ne jamais sortir des Nombres et des Êtres!», exprimant le désir ardent que le monde, menacé par l'abîme, soit gouverné par la réalité abstraite, sûre et parfaite du Nombre¹², qu'il soit rempli par la présence permanente et tranquillissante des Êtres. Cependant Pascal a non seulement la sensation physique du gouffre (dont parle Baudelaire), mais il fait aussi partie des premiers scientifiques qui s'intéressent au vide en tant qu'objet d'expérimentation. Élevé dans un milieu intellectuel hostile au cartésianisme, Pascal reprend une expérience d'Evangelista Torricelli (secré-

taire de Galilée), qui consiste à placer verticalement dans une cuve de mercure un tube rempli de mercure avec l'ouverture en bas. Lors de cette expérience, on observe que, quelle que soit la hauteur totale du tube, le mercure s'élève dans le tube jusqu'à 76 cm environ au-dessus du niveau de la cuve, le haut du tube étant vide. L'existence du vide étant ainsi prouvée expérimentalement, Pascal affirme dans *Expériences nouvelles touchant le vide* (1647) que celui-ci, ayant des dimensions, diffère du néant, mais, dépourvu de résistance et immobile, il se distingue également de la matière¹³.

Entre les deux extrêmes pascaliens (le «gouffre» et les «Nombres»), Baudelaire joue avec les signes de ponctuation, avec

jusqu'au grand jour où, cet éther n'étant plus nécessaire, la pression victorieuse de la collective et finale Attraction viendra prédominer dans la mesure voulue pour l'expulser; quand, dis-je, la Matière, excluant l'Ether, sera retournée à l'Unité absolue, la Matière (pour parler d'une manière paradoxale) existera alors sans Attraction et sans Répulsion; en d'autres termes, la Matière sans la Matière, ou l'absence de Matière. En plongeant dans l'Unité, elle plongera en même temps, dans ce *Non-Être* qui, pour toute perception finie, doit être identique à l'unité, – dans ce Néant Matériel du fond duquel nous savons qu'elle a été évoquée, – avec lequel seul elle a été créée par la Volition de Dieu. Je répète donc: Efforçons-nous de comprendre que ce dernier globe, fait de tous les globes, disparaîtra instantanément, et que Dieu seul restera, tout entier, suprême résidu des choses.»

¹² Cf. B. Fondane, *op. cit.*, p.251: «Le monde du gouffre exigeait-il, lui aussi, que personne n'y pénétrât qui ne fût géomètre? Nous avons vu que Baudelaire et Pascal avaient été tous les deux géomètres (la doctrine du *Poetic Principle* le fait apparaître pour Baudelaire) avant que le Gouffre ne vînt les tirer, l'un et l'autre, d'une impasse pour les jeter dans une autre. Et ce gouffre, c'était la soudaine vision que leurs convictions – les plus fermes, les plus assurées – étaient sans fondement et qu'il fallait, sans le pouvoir cependant, renoncer à elles, qu'on était soumis à une espèce d'envoûtement et que le monde est inexplicable sans l'hypothèse de cet envoûtement.»

¹³ Cf. l'excellente histoire philosophie et scientifique signée par Armand Le Noxaïc, *Les Métamorphoses du vide*, Paris, Belin, «Pour la science», 2004.

les séries énumératives, les métaphores, sur des étendues sémantiques très larges. Le poète concentre en quatorze vers tous les substantifs susceptibles d'exprimer le vide: gouffre, abîme, profondeur, silence, trou, infini, vertige¹⁴, néant... substantifs presque synonymes, et pourtant si étrangement différents! Les adjectifs qui qualifient ces substantifs – ou d'autres – renforcent l'impression de vide que cause le vertige du poème: affreux, captivant, multiforme, grand, vague. Et, pour faire pendant au sonnet *Les Ténèbres*, on retrouve ici une image emblématique de la peur et de l'horreur, le dessin sur fond d'obscurité, sauf que dans *Le Gouffre* c'est Dieu qui exerce ses talents de peintre, en traçant un «cauchemar multiforme et sans trêve» qui torture le sujet lyrique. D'ailleurs, il n'y a pas de période de la vie de Baudelaire où l'écrivain n'ait pas été obsédé par le néant. Il n'est qu'à voir là-dessus une lettre à sa mère du 11 septembre 1856, montrant l'ancienneté de l'obsession qui refait surface dans *Le Gouffre*: «Je ne

travaille encore qu'avec distraction, et je m'ennuie mortellement. Il y a encore des moments où tout m'apparaît comme vide.»¹⁵

Si Baudelaire est obsédé par un vide intérieur, quasi-religieux, provoquant la «peur» et l'«horreur», Mallarmé va plus loin en se montrant plus préoccupé de mettre à nu le vide du langage, la rupture entre signifiant et signifié: «Le vide qu'il est en train de vivre, Mallarmé tente en somme de l'installer jusque dans les mots eux-mêmes dont il se sert pour le décrire.»¹⁶ Le signifiant, si tant est qu'il s'inscrit dans une belle structure rythmique et phonétique, se suffit à lui-même, tel le mystérieux *ptyx*, objet sans référent (éventuellement, «coquillage»), dont l'emploi est purement mystique, dans un sens presque taoïste: «Sur les crédences, au salon vide: nul *ptyx*, / Aboli bibelot d'inanité sonore / (Car le Maître est allé puiser des pleurs au Styx / Avec ce seul objet dont le Néant s'honore).»¹⁷ Paradoxalement, cet écrivain obsédé par

¹⁴ Voir, sur le sujet, un excellent article de Jean-Pierre Richard, «Le vertige de Baudelaire», in *Critique*, XIe année, 1955, nr. 101-102, pp. 771-792.

¹⁵ Charles Baudelaire, *Correspondance*, vol. I (janvier 1832-février 1860), édition établie par Claude Pichois avec la collaboration de Jean Ziegler, Paris, Gallimard, «Bibliothèque de la Pléiade», 1993, pp. 357-358. La meilleure étude du vide chez Baudelaire reste celle de Jean Starobinski, «Les rimes du vide. Une lecture de Baudelaire», in *Nouvelle revue de psychanalyse. Figures du vide*, n° 11, Printemps 1975, pp. 132-143.

¹⁶ Jean-Pierre Richard, *L'Univers imaginaire de Mallarmé*, Paris, Seuil, 1961, p. 72. Voir, plus largement, les quelques remarques concentrées que Richard consacre à la question du vide, sous le titre «L'invasion du vide», pp. 68-72, ou à celle de la «négativité», pp. 183-208.

¹⁷ Stéphane Mallarmé, [Sonnet], *Œuvres complètes. Poésie – prose*, Texte établi et annoté par Henri Mondor et G. Jean-Aubry, Paris, Gallimard, «Bibliothèque de la Pléiade», 1965, p. 68. Sur ce sonnet, Jean-Pierre Richard, *L'Univers imaginaire de Mallarmé*, op. cit., pp. 167-169.

l'abolition (de la réalité, du langage, de l'art et de la poésie) libère tous ses successeurs de n'importe quelle contrainte relative à la question de l'irreprésentable: le rien, le vide, le néant, le neutre... Dieu entrent dans le jeu d'une représentabilité libre, et c'est par là qu'ils échappent absolument à la représentation.

Les prosateurs de la seconde moitié du 19^{ème} siècle poursuivent des recherches parallèles à celles des poètes. Flaubert exprime dans une lettre à Louise Colet (16 janvier 1852) des vœux devenus célèbres: «Ce qui me semble beau, ce que je voudrais faire, c'est un livre sur rien, un livre sans attache extérieure, qui se tiendrait de lui-même par la force interne de son style, comme la terre sans être soutenue se tient en l'air, un livre qui n'aurait presque pas de sujet ou du moins où le sujet serait presque invisible, si cela se peut. Les oeuvres les plus belles sont celles où il y a le moins de matière; plus l'expression se rapproche de la pensée, plus le mot colle dessus et disparaît, plus c'est beau. Je crois que l'avenir de l'Art est dans ces voies. Je le vois, à mesure qu'il grandit, s'éthérisant¹⁸ tant qu'il peut, depuis les pylônes égyptiens jusqu'aux lancettes

gothiques, et depuis les poèmes de vingt mille vers des Indiens jusqu'aux jets de Byron. La forme, en devenant habile, s'atténue [...].» Les critiques du 20^{ème} siècle ont interprété de manière diverse ces phrases de Flaubert, en s'arrêtant surtout au syntagme «livre sur rien», sorti de son contexte de réflexion critique. Selon moi, et je m'en tiens aux dires du romancier, «roman sur rien» signifie à la fois roman à action minimale, mais aussi roman qui parle du Rien, du Néant. En effet, en recherchant une série lexicale qui traverse le texte de *Madame Bovary*, on est obligé de s'arrêter sur la suivante: vide-rien-néant-neutre. Tout l'effort du romancier se concentre sur la dissémination de cette série dans le texte. Chaque fois qu'un événement est sur le point de se produire, un concours de circonstances l'en empêche, barre sa route, et tout s'enfonce dans l'apathie de la succession mécanique quotidienne des faits et des gestes. Chaque fois qu'un sentiment est sur le point de fleurir dans l'âme d'Emma, un petit rien le contraint à ne pas se développer. Le vide s'insinue partout, tout-puissant et dominateur, et c'est justement cet aspect «métaphysique» que la critique a raté¹⁹.

¹⁸ L'éther est une constante du discours culturel du 19^{ème} siècle, qu'il soit artistique ou scientifique, cf. Arman Le Noxaïc, *op. cit.*

¹⁹ Gérard Genette, dans un article de *Figures I*, «Les Silences de Flaubert», Paris, Seuil, «Tel Quel», 1966, pp. 223-243, semble cependant retenir deux aspects qui rendent compte correctement des enjeux de la création d'un «livre sur rien», ou traitant du rien. D'un côté, il s'agirait d'un «excès de présence matérielle», qui empêche l'action d'aller de l'avant et qui oblige notre attention de lecteurs de s'arrêter longuement sur les objets, en abandonnant les personnages et les vicissitudes de leur existence. D'un autre côté, il s'agirait des silences qui interviennent

Dans plusieurs contes fantastiques de Maupassant, le personnage-narrateur vit sous l'emprise d'une peur permanente et sent toujours une présence torturante dans chaque pensée, dans chaque geste de sa vie quotidienne. Je pense à des textes comme *Lui?* ou les deux versions du célèbre récit *Le Horla*. Un être invisible habite la même maison que le narrateur, boit du même verre, se meut dans la même chambre et laisse transparaître sa présence à travers plusieurs signes symboliques. L'hypothèse de la folie n'est pas à exclure: l'être humain terrorisé pense que sa peur ne peut avoir aucune explication logique et qu'il craint ce quelque-chose-là à cause du fait qu'il est fou. C'est à ce moment précis que le personnage arrive devant un miroir et ne voit pas son image comme à l'accoutumée: la créature mystérieuse qui le vampirise acquiert un degré de réalité suffisant, pour que le narrateur ne prenne plus ses visions pour des rêves fous. Par cette stratégie simple – à la limite du visuel et du mythologique – l'irreprésentable fait irruption dans le champ de la représentation, en s'interposant entre le personnage et le miroir qui aurait dû refléter un visage humain.

Le plus connu des romans de J.-K. Huysmans, *À rebours* (1884), jouit d'une

situation particulière. On ne peut pas, à proprement parler, le définir comme un «roman sur rien», à cause du fait que la profusion d'objets luxueux dont s'entoure le protagoniste remplace l'action et l'événement extérieur. Et pourtant, une certaine immobilité du cadre et du personnage renvoient vers une poétique du renoncement, vers un projet romanesque qui se définit sur d'autres coordonnées que celui du naturalisme. Tandis que le naturalisme mise sur la présentation d'une «tranche de vie», c'est-à-dire sur une copie fidèle de la réalité, Huysmans cantonne le roman dans le livresque et le méta-textuel. Le principal état d'âme de Des Esseintes, hérité d'ailleurs de Baudelaire et partagé avec Mallarmé, est une sorte de degré zéro de la conscience, une disponibilité absolue, un vide où tout peut s'installer ultérieurement. Ce vide de la conscience est décrit au *Chapitre VII* en termes schopenhaueriens, et il ne faut pas oublier que Schopenhauer lui-même se nourrit d'une belle pensée asiatique du vide, à savoir le bouddhisme. Aux yeux de Des Esseintes, Schopenhauer «prêchait le néant de l'existence», «ne prétendait rien guérir, n'offrait aux malades aucune consolation, aucun espoir»²⁰. Ce pessimisme schopenhauerien, qui ne pro-

dans la narration aux moments les plus inattendus. Emma Rouault se tait lorsque Charles lui fait la cour, Emma Bovary se tait dans les bras de ses deux amants, Léon et Rodolphe etc. Pourtant, dans la conception de Gérard Genette, même si la présence matérielle et les silences vont dans le sens de la création d'un «livre sur rien», Flaubert n'atteint pas très bien son but *poétique*: tout ce à quoi parvient le romancier, c'est d'étendre uniformément sur tous les sujets qu'il traite le voile uniforme et lourd d'une langue pétrifiée.

²⁰ J.-K. Huysmans, *À rebours*, Paris, Au Sans Pareil, «La bonne compagnie», 1924, pp. 83-84.

met pas de vie après la mort, qui prône la vanité de l'existence et des ambitions humaines, ne représente autre chose – dans *À rebours* – qu'un point de départ pour le vécu chrétien (mais ceci est une autre histoire, dans laquelle on rejoint Maîtres Eckhart et les autres mystiques).

Au 20ème siècle, le surréalisme multiplie à l'infini les images étranges, auto-suffisantes, où le vide s'imisce sans qu'on ait conçu auparavant son degré de réalité. On trouve le vide dans les déserts de Dali, dans les tiroirs de «la girafe en feu», dans *Ceci n'est pas une pipe* de Magritte (1928-1929), dans les peintures magiques de Victor Brauner, ou bien dans les prouesses de la dictée automatique où s'accouplent des mots sans rapport apparent les uns avec les autres, voués seulement au culte d'une «beauté convulsive».

Le théâtre de l'absurde met en scène toute une série d'éléments destinés à donner au lecteur l'impression de vide et à matérialiser l'anti-matière. Les didascalies relatives au décor sont réduites à l'essentiel: des murs nus, quelques pièces de mobilier égarées dans un «salon vide» mallarméen, une fenêtre par laquelle on ne voit «qu'infini». Les personnages n'ont plus de consistance psychologique ni de structure morale, il ne pensent ni ne vivent plus. Les répliques échangées n'ont absolument aucun sens: que l'on pense à l'exemple cité le plus souvent, *La Cantatrice chauve* de Ionesco. *En attendant Godot* se joue subtilement des attentes du lecteur: le texte parle du vide, mais le met en scène de telle manière qu'il réussit à souligner que le vide est en réalité une

présence si pesante et si matérielle qu'il n'est même pas besoin qu'on le *représente*. On attend Godot, ce Dieu petit et ridicule – dont on ne sait rien du tout –, mais celui-ci n'apparaît point: il serait difficile d'imaginer une plus claire présentification du néant. Les personnages qui attendent Godot ne sont rien, ils ne font rien, ils ne pensent à rien en particulier, ils parlent pour ne rien dire, le spectacle en tant que tel ne représente rien et l'écrivain lui-même écrit sur rien, il écrit le rien. Ce fameux rien est présent partout dans les textes critiques sur l'écrivain, sous des formes diverses et variées, et également dans l'œuvre de Beckett: le titre des *Textes pour rien* est une preuve supplémentaire de l'omniprésence de cet étrange concept. Les gestes de Pozzo et Lucky, Vladimir et Estragon sont peu importants, ce que font les personnages semble insignifiant dès le début, et pourtant cela s'amenuise encore à mesure que l'«action» avance. Beckett réduit aussi le statut de personnage à sa plus simple expression: ses héros ne sont personne, on ne sait rien d'eux, de leur passé, de leur avenir, et pourtant, ils sont de véritables personnages de théâtre. Le lien entre le monde et sa représentation est brisé, et les mots ne désignent plus rien.

Dans le parcours suivi rapidement dans les passages antérieurs, on peut observer que – tout en étant dépourvue de la précision et de l'infailibilité dans la représentation dont font preuve les arts plastiques – la littérature ne reste pas sans moyens dans sa confrontation avec l'irreprésentable. Il suffit qu'un écrivain emploie incessamment les mots

miraculeux (vide, rien, néant, neutre et... Dieu) dans un texte, pour que le lecteur réagisse au signal et puisse imaginer un certain signifié derrière la matière du signifiant. L'obsession de la nomination, le jeu sémantique, la répétition obsédante des termes-clé, la synonymie approximative, la métaphorisation excessive, la libération des mots de la tutelle du sens, la réduction de l'action, l'amenuisement des caractères: voici quelques armes spécifiques dont le lettré se sert à la limite extrême du concevable et du représentable.

Que se passe-t-il dans le cas du cinéma, de cet art hybride, qui conjugue la mobilité des plans en succession, jamais vraiment isolés les uns des autres par le cadrage, avec la mobilité des mots, sur lesquels le spectateur n'a que rarement le temps de s'arrêter pour leur attribuer un signifié précis, étant donné qu'il est sans cesse menacé par l'émergence fatale d'autres mots encore, jusqu'à la fin du film? Bien entendu, les moyens techniques qui nous permettent maintenant de nous attarder interminablement sur une image, un son ou une scène, ont résolu – en partie – ce problème. Mais, si dans le cas d'un texte littéraire on ne brise aucune cohérence par ces arrêts dans le fluide de la lecture, dans

le cas du film la rupture est évidente et douloureuse.

Un des films qui, dans toute l'histoire du cinéma, réussit le mieux à exprimer le vide, à le faire signifier de plusieurs manières différentes pour les spectateurs, est *André Roublev* de Tarkovski (1964-1966)²¹, film construit selon ce qu'Antoine de Baecque appelle «une esthétique de la lenteur»²². Une première dimension du problème est celle de l'espace vide. Il est clair que tout le film s'édifie autour de l'image allégorique de l'église vide, contextualisée, dans les diverses séquences, en fonction de l'impact psychologique et visuel sur lequel mise le metteur en scène, en fonction des messages symboliques envoyés vers le spectateur.

Ainsi, dans le *Prologue*, où un groupe de gens préparent une expérience de vol à côté d'une église, il arrive à un moment donné qu'en suivant le personnage barbu qui s'envolera dans un ballon improvisé, la caméra sonde, comme pour souligner la déroute du personnage respectif, le long couloir de l'église, ouvert aux deux bouts²³: c'est le vide. Ensuite, la montée vers le ciel de celui qui vole se fait à travers la même église dépourvue de présence humaine ou divine, parce qu'on retrouve le barbu pendu au ballon quelque part

²¹ Une problématique qui touche en plusieurs endroits celle qui me préoccupe ici est abordée aussi par Bertrand Bacqué, *Filmer l'invisible, vers une esthétique théologique: le cinéma de Robert Bresson et d'Andrei Tarkovski*, Thèse de doctorat sous la direction de Patrizia Lombardo, Université de Genève, 2007.

²² Antoine de Baecque, *Andrei Tarkovski*, Paris, Édition de l'Étoile/Cahiers du cinéma, 1989, p. 12.

²³ Petr Král, «La Maison en feu», in *Positif*, n° 304, 1986, s'occupe entre autres de «la figure récurrente de la maison ouverte, traversant l'ensemble de l'œuvre du cinéaste».

dans la tour. En hasardant une petite supposition symbolique, je dirais que tout le film se nourrit substantiellement de la métaphore de la montée (vers Dieu) à travers des espaces toujours vides, pesants à cause de leur vide même.

Dans la séquence intitulée *Le Bouffon*, un regard distrait ne découvre pas de traitement du problème du vide. Et pourtant! Trois moines, partis du monastère de la Sainte Trinité, Daniel Tchornyi, André Roublev et Cyrille, s'abritent de la pluie dans une isba paysanne, où un bouffon met en scène une histoire drolatique sur un boyard qui a perdu sa barbe. La caméra semble se centrer sur les mouvements rapides du bouffon, sur sa danse sauvage, sur les rires de l'assistance, c'est-à-dire sur un trop-plein du vécu qui ne laisse aucune place pour quoi que ce soit d'autre. Les trois moines qui entrent dans l'isba sont isolés, parce qu'ils ne participent pas à la joie un peu grossière du groupe de paysans, carnavalesque, pour reprendre Bakhtine. Leur isolement est marqué par le cadrage: ils sont placés près d'une fenêtre de l'isba, très étroite, à travers laquelle on ne peut distinguer rien de clair, sauf le scintillement aveuglant d'une journée d'été après la pluie. Ici, le vide de la fenêtre à travers laquelle on ne voit rien est un symbole pour *autre chose*, pour un ailleurs à nuances et contours indéterminés. D'ailleurs, dans la séquence intitulée *La Fête païenne*, les ouvertures de l'isba ont le même rôle et la même signification que dans la présente séquence.

La séquence la plus importante, du point de vue de la problématique de

l'espace vide, est *Le Jugement dernier*. Les peintres se trouvent dans la Cathédrale de la Dormition de Vladimir, en train d'attendre André Roublev. Certains d'entre eux essaient de travailler, d'autres se contentent de nous montrer leur frustration, un jeune apprenti a envie d'aller se baigner, mais la sensation d'inactivité est évidente dès les premiers mouvements de la caméra. L'église est vide, parce qu'aucune des fresques commandées à l'atelier de Roublev n'est exécutée: on entrevoit seulement quelques frêles motifs décoratifs. L'impression de vide qu'éprouve le spectateur est extraordinaire: les parois blanches sont immenses, l'espace est filmé en profondeur, au point qu'il semble ne pas avoir de fin, et on devine aux gestes des peintres qu'ils sont incapables de lutter contre le vide, au moins pour le moment. Après la première émergence de l'église vide, on trouve André dans un champ en compagnie de Daniel: ils sont en train de discuter de l'art et Roublev circonscrit sa position quant à l'obligation de peindre *Le Jugement dernier* par des syntagmes négatifs: «je ne peux pas», «je ne veux pas», moyen clair de faire transparaître le vide qui remplit l'âme de l'artiste avant le travail proprement dit. On retourne ensuite de nouveau dans l'église, où le vide se présente à nous sous un aspect neuf, inédit: la caméra n'insiste plus sur les murs nus, bien qu'aucun visage d'ange ou de démon ne soit venu leur donner vie, mais elle fait voir le vide en tant que réceptacle d'échos. L'église déserte – suspendue dans une temporalité indéterminée –

devient un espace où les bruits venant du dehors et les réverbérations de la voix qui lit les *Épîtres* de Paul se multiplient à l'infini²⁴, en soulignant l'impression de vide. De l'impondérable, on retombe dans la réalité pour assister à la mutilation de «nouă meșteri mari, calfe și zidari», qui allaient construire un palais plus beau à Zvénigorod pour le frère du Grand Prince; celui-ci, jaloux de son frère – et l'allusion au conflit biblique entre Caïn et Abel est transparente – envoie ses soldats crever les yeux des artisans. Sans aucune transition, après cette scène de cruauté, on se retrouve – pour une troisième fois – dans l'église vide, et l'on découvre que, malgré tout, André affronte le vide, violemment, exaspéré, en jetant de la peinture sur un mur nu. La tache (rouge) qui survient suggère que, pour dépasser l'immobilité du vide, l'artiste doit passer par une phase de l'informe, du chaotique, de la réalité sans contour. Dans cette troisième apparition de l'église vide, on rencontre la fille pauvre d'esprit qui accompagnera Roublev presque jusqu'à la fin du parcours initiatique et qui trahit le fait que la tache du mur est rouge, parce qu'elle pleure en l'apercevant – évidemment par suite de certains traumatismes – et s'efforce désespérément de l'effacer. Sur un fond fait de paroles extraites des *Épîtres* de Paul, en quelque sorte à rebours du texte biblique, André découvre

que la manière la plus sûre de dépasser le vide est la joie simple produite par l'innocence: ainsi, la pauvre d'esprit ne peut pas être considérée une pécheresse, bien qu'elle ait les cheveux libres, non pas couverts selon les prescriptions pauliniennes. Suite à cette révélation, on sait que l'impuissance a été dépassée, que le vide a été vaincu et qu'André pourra peindre. Celui-ci quitte l'église vide, suivi par la fille pauvre d'esprit. Les peintres, étonnés, immobiles, ne font aucun geste pour les en empêcher, tout devient de plus en plus noir, à l'exception de trois fenêtres blanches, illuminées, dans la partie supérieure du cadre. Ces fenêtres soulignent l'importance symbolique acquise par le chiffre trois dans le film tarkovskien. Déjà dans cette séquence, le spectateur se trouve trois fois dans l'église pas encore peinte, et trois fois à l'extérieur, dans le monde fou, et la caméra insistera longuement, de manière soutenue, sur une image de la célèbre icône de la *Sainte Trinité*, aujourd'hui à la Galerie Trétiakov, à Moscou.

Dans la seconde partie, le motif de l'espace vide réapparaît, mais acquiert d'autres dimensions symboliques. Dans la séquence de la *Conquête* de la ville de Vladimir par les Tatars, on se retrouve dans la même cathédrale où André Roublev et ses disciples ne réussissaient pas à peindre. Les guerriers forcent les portes

²⁴ Cf. Antoine de Baecque, *op. cit.*, p. 96: «Le temps des films d'Andrei Tarkovski est d'abord déconstruit et ne se reforme qu'autour de la temporalité de la prière; l'espace, décomposé, se réorganise à partir de citations bibliques».

de l'édifice à l'aide d'un bélier, tandis que s'élèvent vers le ciel d'émouvants chants religieux orthodoxes. L'église, cette fois-ci est pleine de gens inquiets, qui prient et, par-dessus tout, elle est peinte aussi. Les païens font irruption à l'intérieur, torturent et massacrent tout le monde, incendient les icônes, s'efforcent d'apprendre où est caché l'or, pillent puis s'en vont. Ici, on souligne que le vide dans une église est surtout le manque de croyants, leur insouciance ou leur mort. L'église du Christ apparaît ainsi non comme un simple édifice cultuel, aux parois nues ou couvertes d'images, mais comme une réunion des croyants autour de certaines valeurs et certains vécus partagés; je crois d'ailleurs que c'est là que doit être recherché le sens d'une phrase répétée deux fois dans le film: «Nous sommes tous des Russes, du même sang et de la même terre.» La tristesse de l'église vidée d'êtres humains est mise en évidence par un cheval qui entre à l'intérieur, parmi les cadavres et dont les fers résonnent de manière stridente sur le plancher, et par la neige qui commence à tomber à travers la toiture trouée.

Une dernière image, forte, de l'espace vide, imprimée instantanément sur la rétine, apparaît dans la séquence intitulée *L'Amour*. Il ne s'agit pas ici d'une église

vide, mais d'un réfectoire des moines du monastère d'Andronikov, aux murs non couverts de fresques et dépourvus de la joie des icônes. L'impression qui marque l'esprit du spectateur en est une d'ascèse (maintenant presque forcée, car on se trouve dans un temps de grande famine), d'immobilité, de paralysie de l'immensité blanche et gelée, qui l'avait frappé aussi dans l'église où personne ne réussissait à peindre.

Deuxièmement, la problématique de l'espace vide, de l'église vide, est doublée par une problématique du vide psychologique. Tout le parcours d'André Roublev, jusqu'à la fin du film, quand on le devine réconcilié avec le monde et l'art, est une incessante montée vers Dieu, à travers son propre vide intérieur²⁵. Les figures visibles de ce vide intérieur sont l'indécision, l'impuissance et le silence, et ces figures sont mises en scène dans des espaces suggérant l'infini, l'impalpable, l'impondérable, l'incommensurable. L'indécision et l'impuissance sont le reflux de la contradiction entre le désir sexuel et la pensée nauséabonde que «tout est vanité», qui remplissent l'âme de Roublev pendant la nuit troublante de la fête païenne, où il refuse de posséder une jeune femme: «Si attiré qu'il soit par ses sœurs, il ne peut que s'en détourner vers le vide qui s'ouvre

²⁵ Cette idée fait écho à quelques considérations de Petr Král, *op. cit.*: «Bâties de la sorte sur le vide, le monde et l'existence de l'homme, pour Tarkovski, ne sont pas pour autant dépourvus de sens. [...] Dans leurs actes les plus décidés, [...] les héros de Tarkovski ne font en fait que confirmer leur appartenance à Tout, et leur consentement à s'y dissoudre.» Ce consentement à se dissoudre dans le Tout (le «Néant» de Maître Eckhart) emporte sans cesse les personnages tarkovskiens vers ce que Petr Král appelle des «horizons absents».

devant lui.»²⁶ Je m'arrêteraï aussi un peu sur le silence. Pour faire pénitence après avoir tué un Russe qui essayait de violer la fille pauvre d'esprit, Roublev s'impose une pénitence âpre: celle de ne plus parler à personne. Le canon est respecté avec sévérité: André Roublev se referme sur son propre vide intérieur, sur l'impuissance de créer, sur des horreurs qu'on devine réifiées, gelées dans cette âme rétrécie et presque morte. La parole, lien sacré avec le monde, avec les choses et avec Dieu, s'est évanouie dans l'âme du peintre, qui est devenu un être crispé, dépourvu de joie. Le silence est brisé par André seulement au moment où il assiste à la lutte victorieuse d'un autre artiste – Boris, le fondeur de cloches – avec soi-même et avec la matière rebelle. Ce n'est pas un hasard que Roublev entre à nouveau en scène après une absence assez longue juste au moment de jubilation du jeune Boris qui vient de trouver l'argile appropriée pour la cloche et qui crie sa victoire.

Troisièmement, au niveau de la poétique générale du film, c'est l'esthétique

noir et blanc qui correspond à l'insistance sur l'espace vide ou au vide psychologique matérialisé dans l'indécision, l'impuissance et le silence. Il faut souligner que si un espace vide est rendu en couleurs, l'impression de vide est très atténuée: les couleurs remplissent le cadre, l'œil se laisse dominer par les harmonies et ne perçoit plus la vacuité. Par contre, dans le cas d'un espace vide filmé en noir et blanc, l'œil ne se laisse séduire par aucun détail inessentiel, mais retient seulement l'impression de vacuité et de poids que le vide provoque. L'esthétique noir et blanc correspond aussi à une meilleure mise en évidence du vide psychologique qui, de cette manière, apparaît dans une lumière beaucoup plus crue que dans un univers trop «coloré». Les icônes de la fin du film, présentées dans de savantes et pures harmonies de couleurs, vont main dans la main avec la symbolique générale, esquissée dès le *Prologue*: pour s'élever au ciel, il faut s'avancer à travers le vide du monde extérieur et transcender le vide intérieur qu'habite chaque être humain²⁷;

²⁶ *Ibidem*. Petr Král continue: «Quand Andreï Roublev quitte les bacchanales nocturnes des païens, une femme nue, accoudée à une clôture, le suit longuement d'un regard plein de désir tout en se blottissant de plus en plus contre ses propres bras: c'est bien à partir de ce regard, invite lentement refermée sur elle-même, que l'homme doit faire son chemin, brûlant la maison maternelle pour mieux pouvoir la retrouver, ouverte, dans l'étendue et la lumière qui l'entourent. Prenant "ironiquement" racine dans son écartèlement même entre la dépossession et le désir de posséder, le paradis perdu et l'étrangeté ambiante, le néant qui le guette et la recherche d'une plénitude, il est certes loin d'oublier ce qu'il laisse derrière lui.»

²⁷ Le double mouvement ici suggéré est visible aussi dans la dernière, magnifique, scène de *Nostalghia* (1983), où Gortchakov accomplit une sorte de rite: il traverse une piscine vidée de son eau une bougie allumée à la main, et cette traversée initiatique – le rythme lent renvoie à une descente dans les tréfonds de l'âme – débouche sur l'immortalité par la mort...

pour parvenir aux couleurs pures et à une harmonie divine et dorée, il faut traverser un monde manichéen, toujours réduit au noir de la souffrance et au blanc de l'espoir.

Ioan Pop-Curșeu (b. 4.02.1978, Ocna-Mureș) has defended his Ph.D at the University of Geneva in December 2007 (De l'homme hyperbolique au texte impossible: théâtralité, theatre(s), ébauches de pieces chez Baudelaire). His research interests are concerned with nineteenth-century literature and culture, as well as anthropological aspects of magic and witchcraft (he is preparing a second Ph.D at the „Babeș-Bolyai” University on this matter). He is the author of Nu știe stânga ce face dreapta. Două eseuri despre șovăielile gândirii critice, Pitești-București, Editura Paralela 45, 2004, Baudelaire, la plural, Pitești-București, Editura Paralela 45, 2008, and of some articles on various themes and authors (Gellu Naum, Geo Bogza, B.P. Hasdeu & Victor Hugo, Éliphas Lévi & Allan Kardec, L.-F. Céline, Lévi-Strauss, Baudelaire, Flaubert). Alone or in collaboration with Ștefana Pop-Curșeu, he translated numerous books from French to Romanian (Jean Cuisenier, Memoria Carpaților, 2002; Patrick Deville, Femeia perfectă, 2002; Gustave Thibon, Diagnostic, 2004; L.-F. Céline, Convorbiri cu Profesorul Y, 2006; H. Michaux, Viața în pliuri, 2007; Philippe Forest, Romanul, realul, și alte eseuri, 2008), and from Romanian to French (Lucian Blaga, Le Grand passage, 2003; Ion Pop, La Découverte de l'œil, 2005).