

Georges Duthuit n'aura été ni seulement ni d'abord le gendre de Matisse. En particulier pour Henri Maldiney.

Grand connaisseur du monde byzantin, amoureux de sa lumière, spécialiste de la peinture des Fauves, passionné par les formes les plus audacieuses de la peinture de son temps, Georges Duthuit était méfiant à l'égard de tout ce qui est de l'ordre de l'image, s'intéressait moins au jeu des signes qu'au feu des signes : cela suffit à expliquer son rejet de tout musée imaginaire en faveur d'un musée inimaginable.

C'est dire si leur rencontre (sous le signe de Tal Coat), leurs travaux d'été (au plus près de la Sainte-Victoire) ont importé pour Henri Maldiney. Même si on répugne à parler d'influence, force est de remarquer combien l'esthétique de Maldiney a été marquée par la pensée de ce personnage flamboyant qu'était Georges Duthuit.

A sa mort, sa veuve a chargé Yves Bonnefoy de réunir quelques textes et quelques productions picturales dans un livre tiré à peu d'exemplaires. Henri Maldiney n'a pas hésité à répondre à la demande par un texte d'une rare densité – à la gloire de Georges Duthuit.

Une voix, un visage

Henri Maldiney

Et pourquoi rassembler des souvenirs autour d'un mort si ce mémorial de paroles doit recouvrir sa voix ?

« Qui es-tu ? D'où parles-tu ? avec cette voix ontime, cette voix de quelqu'un qui est. »

Cette question qu'à réentendre Georges Duthuit je lui pose, il n'a cessé de se la poser à lui-même et d'amener chaque artiste à l'entendre en soi. Car il savait que la voix d'un homme, dès qu'il l'écoute, l'interpelle plus gravement encore que son image au miroir : « Qu'est-ce que quelqu'un ? Qu'est-ce que n'est pas quelqu'un ? ». Il ne répondait pas comme Pindare : « un homme ? le rêve d'une ombre ». Mais l'autre nom grec de l'homme : *mortel*, lui était aussi essentiel que, comme il le disait un soir d'août sur la route du Tholonet – « à la musique de Mozart, la mort ».

Mais c'est d'un vivant qu'il parlait – comme de lui je parle. Qu'est-ce qu'un vivant ? – Un être qui rencontre et se sépare, mis en demeure, de l'étranger, au lieu même de son retrait, d'être celui à qui quelque chose arrive, celui au jour duquel l'événement se produit mais qui, lui, n'est jamais à jour, parce que toujours exposé au don équivoque (*Gift*) de l'inconnu. C'est parce que vivants nous rencontrons que quelque chose nous est donné, a lieu. « Subitement il est là, comme surgi d'une éruption volcanique, l'inconnu, ce qui n'existe pas pour nous. Nous l'avons comme s'il jaillissait d'un cratère ou comme s'il débordait d'une source qui monte lentement ; comme violence faite ou comme don reçu ; nouveau et unique, un événement arrive. »

L'événement est toujours un *plus*, comme l'appelaient les Grecs dans leur langage objectif. Il est ce qui dépasse. *Hyper. Hybris* : tout événement est démesure. Aussi a-t-il hanté les penseurs dès l'origine. Et avant tout ceux des événements qui sont les plus originaires et les plus essentiels, puisqu'ils constituent ensemble l'anti-logique du vivant sans lequel rien n'arrive : la naissance et la mort.

« D'où les étants prennent naissance, dit Anaximandre, c'est là que leur advient la destruction, selon la nécessité : ils doivent payer rançon et subir expiation mutuelle de leurs injustices selon l'ordre du temps. »

L'événement doit payer sa dette : sa faute d'être qui trouble la quiétude du rien, sa faute d'être soi qui trouble la quiétude du tout, de cet échange égal où tous comptent pour un. La seconde faute est celle du héros tragique. Il paye la dette de son action singulière, non commutative. Et il la paye au lieu même de sa naissance. L'individu qui agit tout seul en se faisant sa propre mesure participe par là même à la démesure de toute chose et dans sa liberté héberge le destin. L'infini déterminable d'Anaximandre, d'où l'événement procède et où il retourne, a son équivalent dans l'Hadès, l'invisible incolore, où s'annule, dans Sophocle, l'événement œdipien.

« ...les joies
tu les vois où
quand quelqu'un est tombé dans le plus
qu'il ne faut. Mais voici le renfort que tous payent au même prix
quand de l'Hadès la Moire sans chant,
sans lyre, sans danse, fait son apparition :
la mort, dont le prix est la fin.
Ne pas naître voilà de toutes
la meilleure formule et – une fois arrivé au jour –
de loin la seconde après elle c'est : s'en aller là
d'où l'on vient au plus vite ».

Non ! déclare Parménide. « Naître et mourir... ce ne sont que des mots inventés par les mortels. » Tout est omniprésent. Et « le plus est pensée ». Pensée omniprésente où l'absent même est là.

Mais, si naissance et mort sont des mots des mortels, c'est peut-être que « les célestes ne peuvent pas tout ». Ce sont les mortels qui leur tendent le don avant d'aller à l'abîme. » Le vivant s'inscrit en faux – au moins pour commencer – contre le langage de Parménide. Il va jusqu'à revendiquer sa précarité d'immuable changeant, parce que précisément elle est sienne, et que seul un « Soi » - et non pas un « cela » peut subir la vie. Comme l'écrit V. von Weizsäcker : « Aux choses il suffit d'être. Mais lorsque je me considère moi-même ou que je considère un autre vivant, alors plus essentielle que le fait d'être m'est... ma vie. »

Ce biologiste qui parle de la vie ne prétend pas éclairer l'inconnaissable fond dans la dépendance duquel se trouvent tous les vivants, mais seulement leur rapport à lui. Or la forme, comme lieu de rencontre mouvant entre le vivant et le milieu, est précisément le lieu où ce rapport prend forme. La science du vivant relève non d'une téléologie mais d'une esthétique de la vie. « La biologie est la science des formes. Celui qui n'aime pas les formes n'ira jamais bien loin dans la connaissance scientifique de la nature vivante. »

Le sentiment que G. Duthuit avait de l'art comme d'une esthétique et d'une éthique de la vie s'exprime rigoureusement par la réciproque : « Celui qui n'aime pas la vie n'ira jamais bien loin dans la connaissance esthétique des formes ». Il était en cela nietzschéen. Et *Le Temps du Refus* (écrit en 1950) s'achève sur cette phrase de Nietzsche : « Si nous les amis de la vie n'inventons pas une organisation propre à nous conserver, ce sera la fin de tout ». Il y a d'un côté « nous les amis de la vie » et il y a de l'autre les amis de la fin, qui sont parfois aussi les nôtres. Même si ceux-ci s'appellent Georges Bataille ou Samuel Beckett, toujours vient un moment où G. Duthuit décide contre eux : « *Amicus ille sed magis amica vita* ». Quelle passion pourtant, quel scrupule ils apportent ! ou plutôt quelle émeute solitaire les porte !... à reconnaître partout l'insignifiance. Elle encombre la grande place vide. Mais plutôt que d'éprouver l'existence contre un état tenu pour destructeur », ils pactisent avec le rien, « confèrent valeur existentielle au nul ». L'art devient l'administration méticuleuse du dérisoire, où

l'écriture en repassant sur ses mots de passe se ferme tout passage – pour n'être rien que l'ombre de sa propre rature.

Vengeance d'un vivant contre la vie. Parce que la vie ne commence pas, qu'elle a toujours déjà commencé, mais qu'il commence, lui, au milieu d'elle, l'homme, dessaisi par avance de son origine, se veut comptable de sa fin au plus près de cette origine et, pour n'être pas en dette, fait de sa vie un « zéro pur ».

G. Duthuit, comme Nietzsche, n'était rien moins que nihiliste. Le plus aigu de Nietzsche, dont la pensée pathique s'est toujours exprimée dans un langage ontique, est sans doute le sens qu'il a du plus comme de l'événement même – en qui toute différence ontologique entre l'être et l'étant est supprimée. Refusant toute mesure (qui supposerait le Même) il vit l'incommensurabilité de l'événement. L'événement n'est commensurable qu'à l'incommensurable volonté de puissance qui veut son accroissement, où tout *plus* est affecté de l'exposant de sa propre puissance (du moins jusqu'à la pensée de l'éternel retour).

Mais « à l'école de guerre de la vie » on n'apprend pas toute la vie. Le Nietzsche de G. Duthuit est celui pour qui « le créateur, le penseur et l'amoureux sont un ». Or c'est par un autre *plus*, qui n'est pas d'ordre ontique, qu'émerge librement, au-dessus de l'agressivité, la tendresse. S'il fut un amoureux de la vie, Georges Duthuit lui préférerait le vivant. Car le plus grand miracle n'est pas une débauche titanique de puissance mais la rencontre, dans un être précaire, du plus vulnérable et du plus décisif. L'événement est toujours l'avènement de quelqu'un contraint à l'impossible : *devenir sujet du monde*. Il n'y a d'actuel que l'instant critique d'un événement-avènement qui fonde le temps.

« C'est bien dans un instant *merveilleux* que se fonde la durée de l'art, mais cet instant est d'une mutation, l'éclat chaque fois renouvelé d'un élan que rien n'interrompt ». Le *vivant* qu'est l'artiste ne l'est qu'à rencontrer ; et l'inconnu qui le met en demeure de devenir pour l'héberger peut être aussi son double encore opaque : le visiteur futur de l'espace ouvert par son œuvre, où un autre aura lieu. Dans l'art s'identifient l'esthétique et l'éthique de la vie. « L'artiste – et qu'importe si incompris, ignoré – pourra se fier à sa fécondité s'il accorde crédit entier à quelque inconnu, visiteur futur de l'espace qu'il sait épouser pour peu qu'il donne forme à son amour, à sa hantise de la vie ».

La relation éthique implique un face à face. Or si, dans l'art, « il n'a jamais pu être question, comme le dit Bataille, de quelque réalité *substantielle*, mais seulement d'une évocation », le face à face ne s'y réduit-il pas à un vis-à-vis curieusement unilatéral d'un regard sans visage à un visage sans regard. « Pour que Manet puisse peindre le portrait de Clemenceau, il faut qu'il ait résolu d'oser y être tout et Clemenceau rien ». Malraux promulgue ici d'un trait péremptoire l'anéantissement de l'objet, la négation de l'altérité. Il exprime au plus près la tentation caïnique devant l'autre qu'on ne peut décrire mieux qu'en ces termes si simples d'E. Lévinas. « L'altérité qui s'exprime dans le visage fournit l'unique "matière" possible à la négation totale. Je ne peux vouloir tuer qu'un étant absolument indépendant, celui qui dépasse infiniment mes pouvoirs et qui, par là, ne s'y oppose pas, mais paralyse le pouvoir même de pouvoir. Autrui est le seul être que je peux vouloir tuer. »

L'assassinat du modèle par son peintre peut bien être considéré comme la *condition des beaux-arts* : mais il doit l'être selon G. Duthuit dans un tout autre sens que celui de Malraux. Il met fin à une pseudo-présence d'atelier sur fond de monde abstrait, où l'étant en s'idéalisant s'académise. L'écart entre le modèle et le portrait ne vient pas de ce que Manet ne veut connaître d'un autre que ce qu'il change en lui, « n'ayant rien d'autre à aimer, à comprendre, à signifier que ses propres signes ». La tension est

ailleurs : entre le modèle, paradigme neutre, et cette présence singulière, irréductible, dont il n'est que l'analogon infidèle, irresponsable.

Sous l'acte de peindre perce celui d'une rencontre à entretenir pour toujours dans son avènement. « Manet se place délibérément dans l'aura des êtres et des choses qui l'ont impressionné. » Voilà pourquoi le tableau « ne peut jamais être un autre ». Aussi simple que cette expression de Mallarmé, son unicité exprime la présence à chaque fois singulière d'un être ou d'une chose dont il est le visage unique.

Nul rapport de maître à esclave, ni même de maître à maître. Ici nulle maîtrise. Pas de « Moi je suis Moi ». Loin donc que la présence du peintre, dominatrice, anéantisse l'autre, c'est au contraire l'autre qui la fait autre ; et Manet peint à chaque fois « comme s'il n'avait jamais peint ». Ainsi parle Georges Bataille. Mais peindre contre toute attente n'est pas noter l'insignifiant ; c'est au contraire, comme y insiste Mallarmé, témoigner par l'art de la plus grande leçon de l'existence : « Enseignement au témoin quotidien et inoubliable, moi, qu'on se joue tout entier de nouveau, chaque fois... » En chaque œuvre – du moins qui réussit à *exister* – l'autre accède à la forme qui l'individualise. « La forme, quand elle est obtenue, s'avère unique, motivée, mobilisée, rendue à sa grâce par tout un concours de circonstances imprévues et dont le propre est de ne pas se reproduire. » G. Duthuit ajoute : « Que l'on entreprenne de la détacher de l'ensemble où elle trouve aliment et elle apparaîtra tronquée, monstrueuse. Le faciès d'un "gorille femelle", d'une courtisane dans une "morgue" : tout ce qui reste de l'Olympia ». Serait-ce que l'altérité provocatrice a été supprimée et le meurtre sublimé grâce à l'activité poétique, « où l'action se trouve portée par l'œuvre qu'elle a suscitée... dans un rythme qui ravit les interlocuteurs », et les élève, dans un envol imaginaire que récuse ici Lévinas, à une nouvelle, unique et vaine identité ? En réalité, contre cette identité ravissante d'un rythme berceur s'inscrivent en faux les seuils d'articulation rythmique, moments critiques où « les diverses parties d'une toile se requalifient entre elles pour s'accorder à la création du mouvement de l'image » et où le visage de l'autre s'instabilise, se dérobo.

Un visage ne se déchiffre pas. Sinon le code le rendrait au préalable du même. En fait les sociétés n'y manquent pas. Un système de signes y suffit à circonscrire le champ des possibilités humaines dont l'entrecroisement de quelques-unes définit chacun (chaque un). Cette identification trouve son application la plus banale dans ces « signes particuliers » que subroge au visage unique de l'autre sa carte d'identité. Mais à la différence des signes les traits d'un visage ne se donnent pas en vue centrale. Ils sont présentés en vue marginale. Autrement ils se figent. Le savent bien les amoureux dont le visage se ferme, bloqué dans l'identité spéculaire du désir, quand ils se regardent en face. Voilà pourquoi l'art du portrait n'est rien si, fixant le visage, il *prend* l'autre à ses traits.

Le plus aigu de Manet est là. Autrui ne montre son visage que dans son retirement – lequel est aussi, dans cet art, un sursaut de la lumière. Et G. Duthuit de conclure : « Manet inaugure une ère de peintres pour qui la condition première de la vision serait d'abord et avant tout une présence lumineuse. Présence, disons-nous, renouant avec le milieu impalpable et mouvant où toutes les formes baignent ; il fait vivre son sujet et de telle sorte que loin d'être finalement éliminé, comme l'ont avancé trop de critiques à courte vue, il se détache avec une véhémence insurpassée ».

G. Duthuit perçoit dans l'évidence d'un Voir directement articulé à l'apparaître des œuvres, sans la médiation des grilles, codes, concepts des théoriciens de l'impressionnisme, ce que ceux-ci ne peuvent que manquer : l'événement-avènement de ce qu'il nomme avec justesse *l'image surgie*. Surgie d'où ? – Le fond ou horizon sur lequel, dit Merleau-Ponty, se détachent des différences qui ne sont que des figures de la

pensée, n'est accessible que si l'on commence par l'analyse du voir ; c'est-à-dire que le voir excède toujours déjà la vision totalisante de l'*eidos*. Cela vaut aussi pour les images de l'art. Elles outrepassent l'*eidos* dans la limite duquel nous tentons de les définir – non seulement dans l'espace mais dans le temps. C'est parce qu'il était capable d'un tel voir, dont l'activité n'abolit pas la survigilance distraite, enracinée dans le fond, que G. Duthuit a perçu la peinture de Manet comme un moment de la dialectique temporelle de la lumière. Les deux pôles de son esthétique : l'image et la lumière, s'unissent dans le surgissement d'un Visage qu'on ne peut prendre à ses signes visibles mais seulement surprendre à ses *traits inouïs*.

Le sourire d'un Bodhittava kmer n'est pas dans le pli des lèvres. C'est dans l'espace marginal, où le regard ne peut rien prendre en flagrant délit d'être-là, que sans cesse il se ressourc et que l'expansion et la concentration lumineuses de l'impossessible face entretiennent l'immobilité radiante d'un pathos éperdu d'impassibilité. Tout grand art inverse la formule de l'erreur et du menteur définis par Héraclite : « présents ils sont absents ». Cet air d'absence des visages de Piero della Francesca est la contrepartie d'une présence absolue. Leur épiphanie a l'évidence des formes où ils se manifestent – qui se ratifient elles-mêmes à même la signature d'un contour cursif où leur apparaître se consigne. Mais ces mêmes formes sont des formes de hautes terres qui n'existent qu'à se donner du champ et dont l'essor laisse être derrière soi, à tout moment, comme un vide intensif, l'espace de leur traversée. Leur évidence ouvre les distances, les vides, que leur tension remplit, à l'aventure silencieuse des espaces intervallaires. Une diffraction intérieure à l'évidence introduit un écart dans l'être-là de ces visages. Tandis que des formes closes définissent le lieu et l'événement de leur apparaître, leur présence est ailleurs. Non seulement en ce sens que leur regard myope est perdu dans un proche qui n'est pas là pour nous : car que veut dire « être là » quand l'arc des sourcils s'outrepasse dans l'ascension droite du front qui s'exalte en même temps aux orbes planants de la coiffe, ou quand l'espace de ce visage, au pur ovale pourtant de galet, irradie sous tension entre le blanc des yeux, foyer de toutes les radiances, et les blancs de la coiffe jusqu'aux blancs-bleus du ciel ? Ainsi placé en abîme dans l'espace qu'il ouvre, ce visage est en face mais il habite en même temps l'abîme qui enveloppe le regard du spectateur-témoin. L'incidence interne des formes (et du visage) qui leur assigne une structure dans le champ de leur propre signification se double d'une incidence externe qui l'assigne en dehors de ce champ, dans un fond qu'*ils existent*. De sorte qu'ils n'ont pas un statut de substantif : ils ont la constitution du verbe.

Aucun nœud ou complexe de traits n'équivaut à un visage. Il y manque le surgissement de l'unique, dont la vue dément la possibilité même d'une pré-vision. Loin que le regard puisse jamais identifier le visage de l'autre, il ne le voit que s'il est par lui transformé. La perception d'un visage exclut l'intentionnalité.

Y a-t-il des êtres au travers desquels le regard passe sans s'arrêter, façades transparentes de maisons vides ? Non sans doute. Mais rares sont ceux dont l'équipement préalable ne compromet pas l'abrupt de cette face où le regard cherche des prises. G. Duthuit était de ceux-ci. Non qu'il refusât la rencontre. Au contraire. Mais ces rencontres n'étaient que de deux sortes : d'amitié et de combat – qui, loin de s'exclure, impliquent toutes deux une égale résistance à toute tentative d'assimilation identifiante. Je ne me rappelle pas de rencontre avec G. Duthuit qui n'ait été aussi la brusque révélation d'un instant et d'un lieu – même s'ils appartenaient à la proximité des choses familières.

La première fois, c'était au printemps 1949. J'avais vu la veille, entreposés à la *Galerie de France*, les derniers tableaux de Pierre Tal-Coat, les plus diaphanes, où les lignes de vie de la terre, discontinues, configuraient de l'intérieur la simultanéité ouverte du monde. « Allez donc voir Georges Duthuit, me dit Herbet. Lui aussi est très intéressé par cette peinture. » J'allai chez lui, sans le connaître, sans le prévenir, rue de l'Université. Il m'accueillit. Au rez-de-chaussée, au bout d'un long couloir, une grande pièce sous verrière – au milieu de laquelle la table de travail récusait toute idée de bureau. C'était une sorte d'atelier-serre qu'une pluie d'orage parfois transformait en grotte glauque. Des piles de livres croissaient sur le plancher. Et appendus au mur, au-dessus d'un dessin de Tal-Coat (une forme humaine en passage ouvrant l'espace d'une grotte), guettaient des sculptures américaines de la côte Ouest que dominait, alternativement corbeau et dieu cannibale, un masque du rituel d'hiver des indiens Kwakiutl.

Au milieu de cette assemblée murale, dont les visages changèrent plus souvent que les masques à mesure qu'y passaient les œuvres de Nicolas de Staël, de Riopelle, de Sam Francis et de Bram van Velde, G. Duthuit donnait l'impression d'héberger des présences lointaines, dont l'approche pouvait devenir imminente *aujourd'hui ici*, quand il parlait... fût-ce d'autre chose. Il serait également faux de dire qu'il leur laissait la parole ou qu'il la prenait en leur nom. Bien plutôt les pressait-il de parler, de sortir de la condition des choses silencieuses pour entrer dans la condition humaine.

« Car (si) rien n'est plus reposant que d'oublier en l'écoutant, sans y prêter l'oreille, une fontaine dans un patio, heure après heure », « d'un homme on aimerait après un peu de temps qu'il parle. Sinon notre impatience nous forcera tôt ou tard à suppléer nous-même à cette carence, ce qui n'est pas en remonter à cette peinture mais simplement exprimer une inquiétude : se charge-t-elle de conduire un dialogue ou de servir de fond à quelque propos sans elle-même y prendre la moindre part ? »

Ainsi ménageait-il une distance. Il était présent à ces mondes à partir d'un lieu d'interrogation et en même temps de tenue où il pouvait se retirer à n'importe quel moment – sur un oui qui s'interrogeait lui-même. Beaucoup cependant ont appris à se tenir dans le monde, que dévoilaient de nouveaux arts, à partir de ce retrait par lui ménagé à l'écart des voies et des voix publiques. Mais en cette retraite il n'était pas seul. Elle n'était pas un lieu de dérégulation. Il y retrouvait les hauts lieux d'une *oikouménè*, d'un monde habité à partir duquel précisément il se comportait à la peinture de son temps. Par exemple, lorsqu'il disait des peintures de Sam Francis que, dans une église byzantine, elles n'eussent point figuré à l'abside ou à la coupole, mais sur les bas-côtés de la nef pour conduire sans arrêter. On ne peut comprendre son insatisfaction perpétuelle, ses changements d'humeur, ses injustices même, que par cette tension d'être vers un art perdu (pour lui depuis au moins le XIV^e siècle) dont les plus aigus de son temps – et lui-même avec eux – étaient l'exil. Il y cherchait son visage.

Deux photographies illustrent dans *Arts* un entretien d'André Parinaud avec G. Duthuit : celle du Saint Barthélemy du Baptistère des Orthodoxes et celle de G. Duthuit lui-même. Ce sont deux visages *éclairés* – à même lesquels émerge, non pas une « nouvelle profondeur d'absence », mais la tension d'une toute-présence existant l'impersonnel qui en eux nous aborde. Celui de G. Duthuit est seulement plus tendu que celui de l'apôtre. Des yeux clairs irradie la lumière qui irradie le visage, mais le visage lui-même s'expose à l'espace que son regard pénètre et dont la lumière, absorbée par cette face, se concentre à son tour dans les yeux *lucides*. Pour dire ce regard fixe éperdu de lucidité pleine, il n'est qu'un mot : *hagard*. Hagard au sens propre, comme le faucon qui mue de haies (*haga*) : l'opposé du niais. Muer de haies, de haies vives, c'est muer en

pleine vie du monde, laquelle est mutation. Comme l'est aussi la vie de l'art et le fonctionnement de chaque œuvre. G. Duthuit s'est formé au contact des œuvres, au milieu des grands conflits de l'art contemporain, sans passer par la scolastique des « ismes », dont la sémiotique totalisante explique tout... sauf l'événement ; sauf l'issue de ces moments critiques où l'homme et l'art, contraints à l'impossible, sont mis en demeure de disparaître ou de devenir soi. Il n'y a de *systèmes* que des « beaux-arts » – que l'art ignore, feu des signes, buisson ardent. En chaque œuvre se produit le temps, en chaque présent le toujours. C'est le secret de Serrabone : « Toujours cet extraordinaire aspect de mobilité ». Dans « l'imprévisible progression des apparitions figuratives » « la sève ornementale » s'épanouit en de toujours nouveaux visages.

« Localiser l'art dans une dialectique du temps », voilà pour G. Duthuit la tâche. L'histoire intérieure de l'art est celle du visage de l'homme (et de la lumière qui l'éclaire). Mais tout visage est d'un autre. Il assigne une forme en dehors de son champ de signification. Il a – ce fut dit – la constitution du verbe. De ce lien qu'il a avec la parole, le visage de G. Duthuit témoigne aussi. Comment, à le voir se raidir en bas où s'inscrit la mince ouverture oblique de la bouche, pourrais-je oublier la rigueur frémissante de tant de paroles incisives dont l'articulation en s'accélégrant s'acérait. À entendre G. Duthuit trancher dans « les mensonges que l'éloquence avait créés », j'ai compris la définition d'Alcuin : « la langue est le fouet de l'air ».

C'est qu'il était d'abord un homme de conversation ; de conversation non de bavardage, ayant trop de tenue ; ni de colloque, ayant trop d'à-propos. Conversation c'est vie d'échange, avec retournements fréquents (*conversari*). Dès qu'il était là les choses bougeaient. Il bousculait les balises. Beaucoup qui se croyaient fixés, à Aix sur la lumière de Sainte-Victoire, à Gand sur *l'Agneau mystique*, à Paris sur tout, découvraient autour d'eux ou en eux des trappes, des ressources, du hasard. Sa présence abolissait le On. Il devenait évident tout à coup que vivre c'est être là où quelque chose arrive. Vivre non pas bien vivre : heureux non de satisfaction, mais de ce miracle qu'est l'offrande d'être, à même le don perpétuel de ce qui auparavant n'existait pas pour nous. Or G. Duthuit avait le sens et le goût de la vie. Avoir le sens vital c'est être capable de jouissance. Jouir des choses c'est goûter la vie. Et ici la saveur est savoir (*homo sapiens*). Il n'y a pas de connaissance réflexive de la vie. Elle est originellement bonheur. C'est pourquoi, dit Lévinas, elle est personnelle. La jouissance est un frisson d'être à même le devenir, où nous trouvons nous-même là où quelque chose nous arrive... par bonheur. Bonheur par chance : le *Glück* de Nietzsche. La jouissance accompagne le flux des choses où le vivant s'introduit en suivant sa voie horizontalement, pour ainsi dire, comme l'animal se glisse dans le frisson des herbes. Et nous glissons, nous, avec l'étendue mouvante qui se traverse elle-même en nous ouvrant sans cesse des horizons. Mais à la différence de l'animal et comme, seul, l'arbre, l'homme est un être vertical qui se dresse comme un point d'exclamation, ponctuant le miracle du *il y a* – et, dans cette exclamation même, plein de pouvoirs. Cependant que, aussitôt ou déjà penché sur cette attitude interrogative, il esquisse un premier départ qui est aussi un premier recueil, l'esquisse d'un logos où rassembler l'*Umwelt*.

Ainsi m'apparaît G. Duthuit marchant d'un pas trochaïque sur la route Cézanne, avec un léger balancement du corps et suivant d'un mouvement de tête à droite ou à gauche les incitations du paysage d'été. Mais il restait avant tout un homme de stature ; tête haute, regard dominant, sa présence corporelle était celle d'un *je peux*. Il ne s'abandonnait pas sans réserve à l'espace du paysage où le monde n'a pas encore de face. Non qu'il ne fût sensible aux instances silencieuses de la nature. Mais il pensait que

l'homme qui croit s'y ressaisir au ras de son origine n' y est pas « réellement contemporain de lui-même ». La première dimension du contact, celle de l'enveloppement et du détachement ne le liait aux choses qu'après l'émergence du Moi. Nul doute qu'il ne se sentît exister davantage, avec à la fois plus de mérite et d'abandon, sous la coupole de Sainte-Sophie que sous le ciel de Sainte-Victoire. Or là où la lumière du soleil modulant dans un espace bâti par l'homme se libère de sa source, comme fait le son musical, et, captée, règne libre, le regard de l'espace qui en elle nous enveloppe nous appelle à une existence qui dépasse toute identification de soi dans la beauté.

G. Duthuit récusait l'idée de *beaux-arts*, si bien établie pourtant qu'elle commande subrepticement tous les sacrilèges rituels de l'anti-art. Il estimait les arts « industriels » à l'égal des arts plastiques. Ne sont-ce pas les premiers qui ont dicté son titre à l'ouvrage d'A. Riegl – lequel souvint toute sa vie à l'appui de sa pensée : « *Die spätromische Kunstindustrie* » (l'art industriel du Bas-Empire). Ce livre pourrait s'intituler, après Heidegger, « *Raum und Sein* ». Riegl y montre que la manifestation des choses, dans tous les arts d'une époque, s'opère à même la genèse d'un seul et même espace habité, dont les dimensions constitutives, issues des tensions du motif et du fond, induisent une forme d'existence, et qu'aux changements de cet espace correspondent des seuils de civilisation où l'être au monde se transforme dans une nouvelle *oikouménê*. Ce qui destine l'art à lui-même n'est donc pas un savoir-faire mais un savoir-être. Le style d'une œuvre n'est pas la résultants de ses conditions fabricatrices : matériau, technique, fonction, mais ce que Riegl appelle *volonté d'art*. Toute volonté d'art se fait jour dans le monde en y ouvrant la faille d'une image du Monde dans laquelle le monde lui-même est en suspens. Dans cette image une époque reconnaît son visage que chaque homme regarde comme l'Autre de soi-même. Identité et différence ne sortent pas – en quelque sens que ce soit – l'une de l'autre, ni ne sont des absolus qui ne se rencontrent pas. On échoue à les comprendre tant qu'on en reste à leur évidence autoptique. Leur distinction n'est ni immédiate ni médiata, mais repose sur le double rapport de l'existence et du fond. D'une part l'existence est un acte libre, elle est son propre fondement ; l'identité d'un existant est son ipséité. Mais il n'aurait qu'un statut idéal s'il n'*existait le fond*. Le fond est indifférent à être ou à n'être pas, à être ceci ou cela. En soi il n'est rien. Mais sans lui rien n'est. Ce qui existe n'est qu'à exister le fond, qui en lui se différencie. Aussi est-il cette différence.

Le Visage de l'homme – qu'il soit Pantocrator ou Sainte-Victoire – est l'autre de lui-même. Mais ce même et cet autre existent tous les deux à surgir du fond que l'art articule. Celui qui regarde communique avec l'autre, avec son visage, à partir de ce fond qui émerge en lui et qui pourtant l'enveloppe parce que l'art en fait son horizon.

Il en est du temps comme de l'espace. Le présent d'une œuvre d'art – comme l'instant de l'éternel retour – n'est pas seulement un événement dans le temps mais un avènement du temps. Elle ouvre dans le monde, aujourd'hui comme hier, le temps propre d'une image du monde, foyer des « cimes du temps ». Cette temporalité est la plus primitive. Elle se tient en deçà et à l'origine de tous les modes verbaux, avant toute distinction de substrat et de procès, d'univers-espace et d'univers-temps. L'œuvre d'art est dans un état d'origine perpétuelle, où se conjuguent le jaillissement de la vie universelle et le surgissement d'une décision. « Infus au mouvement de l'existence », « désir de participer au battement ininterrompu des êtres et des choses, l'art intériorise à son image du monde l'infinitivité de l'énergie vitale, à la fois créatrice et destructrice et dont les tensions contraires, immanentes à chaque événement, s'immobiliseraient – comme dans *la mort de Maximilien* ou un bas-relief égyptien – en temporalité scalaire,

sans l'à-propos immotivé d'une décision humaine ; sans « cet instant de la rencontre, irremplaçable, singulier, fulgurant ». L'œuvre d'art unit dans son temps propre – infinitif et présent – l'*Aiôn* et le *Kairos*. De ces deux dimensions G. Duthuit exprime l'intériorité réciproque en termes bergsoniens. « Cet instant fulgurant qui se fonde en durée ne surgit aussi bien que de l'intuition de la durée de tous et de tout. » Mais il conclut par un terme de Plotin. « Telle serait la "diaphanie" où se projettent – dans les plus hauts moments de l'art – les traits inouïs du visible. »

Byzance est un de ces hauts moments, pour Duthuit le plus haut, auquel il revient sans cesse. La « diaphanie » n'y est pas celle d'une profondeur vide, d'une absence sans absent. Elle est le lieu de la Toute Présence « dont Denys compare le cheminement et la pénétration à la diffusion du rayon solaire qui traverse facilement la première matière plus translucide que les autres. Les traits *inouïs* du visible y sont ceux d'un visage intérieur à tous les visages et dont l'image du Pantocrator n'est qu'une épiphanie encore à demi-opaque. Tous les arts sont les intégrants de son apparaître. Tous les matériaux, toutes les techniques, toutes les fonctions (étoffes, émaux, ivoires, sculptures, mosaïques, architectures, rites et mouvements) participent à la genèse d'un espace-temps où l'apparaître est fondamentalement métamorphosé. Celle-ci se soutenant d'un cérémonial qui n'est pas totalisation mais ouverture, unité de célébration dans la mobilité d'un rythme. « Une solennité ? une danse ! »

Mais la dialectique du temps n'est pas celle seulement – ni essentiellement – du temps expliqué dans lequel l'apparition d'une œuvre s'explique à partir de l'instance de discours d'un locuteur, historien ou critique. Quand se présente le visage et quand résonne la parole de l'autre, surgit du même coup la question : D'où regardes-tu ? D'où parles-tu ? De quel lieu ou non-lieu *originaires* ?

Parler n'est pas seulement véhiculer des sens, c'est s'exposer soi-même au péril d'une écoute, fût-ce la sienne : vulnérable. Si le sens prend corps dans la parole, il se fait chair dans la voix. La voix est à la parole ce qu'est selon Schopenhauer la musique aux arts plastiques : l'immédiate vibration des cordes de l'être, l'immédiate émanation du vouloir, l'ébruitement de l'opaque au trouble de la source. Un monde, dit Schopenhauer, qui pourrait se passer du monde – et des Idées. Mais non du désir du fond hors duquel pourtant une finitude tend son visage.

Là même où la parole se renonce et renonce à son là, où elle se refuse à être l'articulation d'un être au monde ressenti comme dérisoire – reste la voix. Où il y a une voix il y a quelqu'un, n'exprimât-elle que son échouage dans un espace sans lieu, dans un partout de nulle part, comme le son d'une corne de brume.

C'est elle que G. Duthuit perçoit et dont il tente de relever les distances dans les tableaux de Bram van Velde. Bram van Velde, « le premier à admettre – comme l'écrit S.Beckett – qu'être artiste est échouer comme nul autre n'a encore osé échouer ? » Cependant « dans une atmosphère aussi chargée que la sienne, on entend fort mal, mais indubitablement nous parvient une voix ». Émanée d'où ? « Nous ne vivons pas seulement dans l'ordre humain, dit Ernst Jünger. Nous appartenons en même temps au règne de l'élémentaire. Il ne connaît pas, lui, cette façon d'être de la liberté. Là où nous entrons dans cette zone, le langage des mots nous abandonne vite, et s'instaure la pure langue vocalique. La même chose se produit quand la conscience de notre liberté est supprimée par la rencontre d'une sur-puissance... Toute douleur significative ne s'exprime plus en mots mais en sons. »

Or c'est au plus extrême des tensions de la vie, dans ses états critiques, que retentit la voix. « Les lieux de naissance et de mort sont remplis de tels sons. Peut-être

les avons-nous réentendus pour la première fois dans toute leur force à la guerre, sur les champs de bataille nocturnes remplis de l'appel des blessés, dans les grands postes de secours et dans le raidissement d'un soudain cri de mort, sur le sens duquel personne ne se méprend. Le cœur perçoit ces sons autrement que des mots. Il est directement en contact avec leur chaleur ou leur froideur. » Chaud et froid sont des dimensions de la couleur. « La couleur de la voix, dit Jünger, repose sur les voyelles tandis que les consonnes nous en donnent le dessin. » Le parallèle s'impose avec Claudel : « le dessin donne le sens, la couleur donne la forme – qui est la gloire des choses ».

Qu'en est-il de cette gloire quand la plus haute douleur détruit la singularité même de celui qui l'éprouve, et détruit avec elle les particularités de sa voix ? C'est cette question que G. Duthuit se pose chaque fois qu'il s'explique avec la peinture de Bram van Velde. Il essaie d'atteindre le son nu de sa voix sous la parole articulée, que lui prête Samuel Beckett, d'un désespoir-faiblesse tout souriant de défi : « dans le noir qui éclaire l'esprit », « je ne peux voir l'objet pour le représenter parce que je suis ce que je suis ». Mais si la gloire de « la chose morte... idéalement morte » rayonne de ce noir qui éclaire l'esprit, elle ne peut être à son comble que dans l'impartialité des ténèbres simples, où toute chose est retournée à l'inessentiel et où, toute articulation cessant, il ne reste que l'aura d'une voix blanche consumée pour la gloire du pire. Le pire dans la voix blanche des agonies, affûtée vers l'enfance, est qu'on ne l'entend plus comme celle de cet autre, mais altérée d'une altérité sans nom. Ce n'est pas cette voix-là, de quelqu'un qui aurait « touché aux bornes de l'inexistence », non plus que celle d'un incarcéré volontaire disant « je suis mon monde », qu'entend G. Duthuit dans l'art de Bram van Velde ; mais celle d'un homme qui déclare : « mon travail est un bond vers la vie, vers l'énergie qui rend la vie possible ». Parole qui n'a sens, bien entendue, qu'à se charger de la plus lourde des catégories : la possibilité. La vie en effet n'est pas impressionniste. Elle exclut l'abandon à la grâce de l'immédiat. Et G. Duthuit ne manque pas de marquer que « sa discontinuité est éprouvée à fond d'abîme ». Ce qui veut dire que nous ne remarquons l'existence du sujet que lorsqu'il est menacé dans la crise.

La caducité du sujet nous explique pourquoi on a si peur de la subjectivité. Il n'existe en effet que dans la déchirure et le bond. Mais il y existe ; et G. Duthuit perçoit dans les tableaux de van Velde « ce temps de l'émiettement et du soubresaut ». Ce n'est pas là mutisme. Il y a une voix. La caducité de la voix est une avec son surgissement qui apporte avec soi l'angoisse de son origine. Elle peut tenter de l'oublier par des paroles tout occupées d'elles-mêmes. Issue du fond sourd qui ne l'entend pas et qu'elle ne meut ni n'émeut davantage que ne ferait n'importe quel silence, elle cherche alors à entretenir son existence incongrue en la portant au crédit d'une indécence ontologique. Mais dans la voix de Bram van Velde, G. Duthuit perçoit d'erreurs en errements, des constantes, des rapports, une continuité même, comme dans celle de Tal-Coat une discontinuité. Ce qui lui fait excepter ces deux arts des deux attitudes contre lesquelles il s'insurge : la condensation absolue et la raréfaction absolue, dont l'une fuit l'existence et l'autre fuit le fond. « Si l'on n'a pas le courage de la subjectivité, dit von Weizsäcker, à tout le moins devrait-on avoir envers elle un sentiment de gratitude, car sans sujet on n'aurait pas d'objet. » Mais la plus hypocrite des fuites c'est pour G. Duthuit la voie de l'objet sans sujet. Bien plus violemment que les deux attitudes extrêmes il récuse la position intermédiaire, qui supprime le rapport vital à l'origine et au fond en substituant aux formations de la vie un système de configurations objectives, soustrait aux tensions du temps et, par là, au risque d'exister. D'où son horreur de l'espace asilaire qu'une fausse Mnémosyne ménage aux œuvres d'art dans l'aménagement du musée.

L'hostilité de G. Duthuit au *Musée Imaginaire* d'André Malraux procède d'une évidence simple : « les œuvres n'ont pas été créées pour être mises en images mais pour participer à la vie des hommes ». Je me rappelle l'espèce d'admiration amère que suscitait en lui, à Gand, une visite à *l'Agneau mystique*. « Visite » justement. Installé dans une chapelle latérale de l'église Saint-Bavon, le long des marbres en deuil de l'évêque Triest, le polyptique devenu image-spectacle ne participait à aucun rite si ce n'est, dans ce grand confessionnal touristique, à celui de l'ouverture et de la fermeture des panneaux, comme d'un exemplaire de la *Somme*. Passée une seconde d'éblouissement marginal dont s'éclaire l'espace de l'attente, il redevient le miroir d'un monde limité à son cadre. Aucune voie ne s'y ouvre dans l'espace habité en présence réelle. Et sans doute la peinture même de van Eyck (si on excepte le panneau central) était déjà cela, ayant rompu dès sa naissance « avec le survol des compositions cycliques et des grandes effigies byzantines et romanes, dont nous avons pu noter, dit G. Duthuit, à quel point elles se devaient de ne pas retenir à leur crédit exclusif l'attention de celui qui les voyait sans pour autant dire les voir ».

À capter l'attention dans le péribole de ses cadrages, élargis par l'aura d'une éloquence pathétique, le *Musée Imaginaire* ne fait qu'élever à la puissance d'un intellect numineux le *genius loci* de ce temple nouveau, le Musée, qui, par la grâce de Lord Elgin ou d'André Malraux, renouvelle celui des Pyramides... où, selon la rigoureuse formule de Hegel, « les œuvres ne reçoivent l'esprit en elle que comme un esprit étranger décédé, qui a abandonné sa compénétration avec la réalité effective et, mort lui-même, entre dans ces cristaux privés de vie ». Mort aussi pour Duthuit le style selon Malraux qui réduit tous les arts au commun dénominateur d'une forme révélée par la reproduction – où les œuvres ont perdu non seulement leur échelle (« par escamotage de leur dimension ») mais aussi leur matériau, leur technique, leur fonction, c'est-à-dire tout ce qui les intègre au monde *auquel nous sommes*. La forme est leur dimension projective dans un espace idéal ou imaginaire.

G. Duthuit connaissait trop bien les œuvres de G. Semper et d'A. Riegl pour ignorer que les composantes matérielles de l'œuvre et sa praxis ne font pas le style ; mais il savait aussi que la poétique des formes qui, elle, fait le style, a pour base ces mêmes composantes, dont elle est le rythme – à la libre puissance duquel elle élève leur nécessité. Les formes dont le système constitue le *Musée Imaginaire* sont des objectités idéelles. « La reproduction n'est pas la cause de notre intellectualisation de l'art, mais son plus puissant moyen ; ses astuces (et quelques hasards) servent encore celle-ci. » C'est exactement ce que Hegel appelle la mort de l'art : « L'art a perdu pour nous son authenticité de vérité et de vie et se trouve relégué dans la sphère de la représentation. Ce que l'œuvre d'art éveille en nous c'est, outre la jouissance immédiate, notre jugement... L'art nous invite à la spéculation de la pensée ». Désormais armés d'une commune mesure qui devient la dimension du style « tous comptent pour un, car ils sont régis par le concept ». Le triomphe du style est le triomphe de l'entendement dont Hegel reconnaissait la loi formelle dans « les cristaux des Pyramides ».

C'est de la *loi du cristal* que nous parlions G. Duthuit et moi en cet été 1950 où nous traduisions tous les après-midi, dans le jardin de l'hôtel Thomé au Tholonet, *Abstraktion und Einfühlung* de W. Worringer. Elle régit en effet toutes les formes de l'art religieux de l'Égypte ancienne dont Worringer a fait le paradigme de l'abstraction. Elle tient son nom d'A. Riegl dont G. Duthuit me révélait alors les formules qui transparaissent si souvent sous les expressions de Worringer. La loi du cristal est la loi d'organisation de toutes les formes tectoniques (planes ou volumétriques) dont la

régularité et la fermeture assurent à l'être dont elles structurent l'image l'intégrité d'une « individualité substantielle close ». Une forme y est définie par sa limite, ligne enveloppante et rectrice, ou par un jeu fermé de surfaces orientées à travers lesquelles elle se donne intégralement. L'image de l'être qu'elle structure est soustraite par la nécessité intérieure de son apparaître aux contingences de l'anonyme phénoménalité universelle, et notamment aux corrosions de la lumière qui partout ailleurs rendent incertaine la limite du dedans et du dehors. Sa permanence, qui assure celle de l'être qu'elle configure, est garantie par l'évidence tactilo-optique, nulle part interrompue, de son insertion dans l'irréfutable plan de fond. Parallèlement la simultanéité que lui confère l'éternel retour de sa structure fermée supprime la question et l'angoisse du commencement et de la fin.

G. Duthuit savait qu'une des réponses de l'homme à la maladie mortelle de vivre, au péril d'exister, est d'assurer aux figures dans lesquelles il se projette une nécessité interne, une permanence sans destin, qui l'arrache au malaise de la contingence – et que c'est, selon Worringer, le projet de l'abstraction.

« Souffrant jusqu'au malaise de la confusion générale et du jeu changeant des phénomènes du monde extérieur, les peuples de l'Antiquité étaient dominés par un immense besoin de repos. La possibilité de bonheur qu'ils recherchaient dans l'art ne consistait pas à se plonger dans les choses du monde extérieur, à jouir de soi en elles, mais à faire sortir la chose individuelle de son arbitraire et de son apparente contingence, à l'éterniser en la rapprochant de formes abstraites et à trouver de cette façon un point de repos dans la fuite des phénomènes. Leur besoin le plus fort les poussait à arracher l'objet du monde extérieur d'un seul coup à l'enchaînement naturel, au jeu de change infini de l'être, à l'épurer de tout ce qu'il impliquait de dépendance vitale, c'est-à-dire d'arbitraire, à le rendre nécessaire et inébranlable, à l'approcher dans sa valeur *absolue*. »

Jung exprime au plus près ce sens de l'abstraction. « Celui qui abstrait craint le monde comme une sur-puissance prête à l'écraser et il lui substitue sa propre image du monde. » Il se retire méfiant à l'écart de la puissance démonique des objets pour bâtir un anti-monde protecteur. Et « ces formes abstraites et conformes à des lois sont, comme l'écrit Worringer, les seules et les plus hautes dans lesquelles l'homme puisse trouver la tranquillité en face de l'immense confusion de l'image du monde ». Mais alors que dans l'art égyptien la ligne enveloppante est cursive et que la forme, définie à même le plan de fond, participe à son rayonnement et par lui habite l'espace et s'infinetise, tout un versant de l'art occidental, de la Renaissance au cubisme, se définit au contraire par un parti-pris de totalisation.

Comment totaliser un existant ou même une chose sauf à les thématiser en objets ? Un masque africain *sous vitrine* ou un portrait cubiste constituent l'un un fait ethnographique, l'autre « un fait pictural » (Braque). Ils sont tous deux des objets et leur mode de donation l'atteste : ils sont en face. Or nous sommes en face, comme dit Rilke dans la VIII^e élégie, quand « nous avons devant nous une configuration et non l'ouvert ». La loi du cristal atteint à sa perfection dans les arts *configuratifs*. Leurs œuvres sont des constellations structurales dont la constitution se récapitule dans la simultanéité d'une « grande forme » close, qui conjure l'irréversibilité du temps par la réversibilité du sens. Or c'est à cet idéal que Malraux se réfère toujours pour sa définition du style et la constitution de son Musée : Piero della Francesca réduit à sa « carrure », Le Greco s'efforçant de maintenir le mouvement du dessin baroque en supprimant ce dont il est né : la profondeur. Comme si la profondeur était le trou d'un relief inversé et que la nuit ne fût pas, elle aussi, profonde – et, autant qu'elle, le jour et l'espace libre !

Dans l'atelier du grand artiste selon Malraux, capté, le monde ne règne pas libre. Mais le réel isolé dans les parenthèses d'un style devient significatif. Ainsi la photo devenait-elle captive d'un réel *isolé* devenu significatif par son isolement... par destruction de l'autonomie du monde. Mais significatif de quoi ? – de ses parenthèses. Ces arts de la fermeture et de *l'abri* assurent à l'homme une image autarcique de soi qui exclut le devenir et l'advenir et qui met hors jeu son rapport au fondement et la question de l'origine. Chaque style est un mémorial anticipé, soustrait au temps, qui a d'avance partie liée avec l'intemporalité muséale.

Entre le Musée et les arts configuratifs (imagés ou non), le rapport est celui d'une esthétique de la vitrine à une esthétique de la fenêtre : celle que G. Duthuit nommait ainsi pour la combattre. Cette fenêtre n'est pas, comme on dit, ouverte sur le monde. Il est interdit de se pencher au dehors. Le tableau est devenu la surface projetante de l'univers qu'il cadre. Sa clôture met hors jeu toute vue marginale et avec elle le fond concret à partir duquel l'homme existe au monde à travers son corps. Comme pour l'exécution d'une consigne elle lui substitue un fond abstrait.

Non seulement le tableau. Mais l'architecture. Reprenant l'analyse de l'espace que Francastel a faite de la coupole de Notre-Dame des Grâces, G. Duthuit écrit : « Si l'œuvre ainsi évoquée » est le lieu géométrique de toutes les lignes imaginaires qui la relie à tous les points du site merveilleux à l'intérieur duquel elle se trouve », ce centre et ce site merveilleux demeurent fatalement ceux de la géométrie, et non pas ceux du cosmos qui est, pour notre art, du moins on l'espère, et en son évolution même, affranchi d'un tel site et d'un tel centre. Le malentendu s'instaure dès l'instant où on nous parle de ce domaine inconsistant, que l'on n'hésite pas à proclamer gagné, de ce vide, comme s'il s'agissait de l'espace réel. Si comme on l'affirme encore, l'initiative décisive qu'il convient de porter au crédit du Quattrocento aura été de « mesurer non seulement les choses mais le vide » force nous sera d'insister : le génie de ce temps n'aura gagné accès qu'à ce néant qualifié de « découverte de l'identité rationnelle et non substantielle de l'espace et des choses », phrase qui au demeurant rend assez fidèlement compte du malaise qui s'empare de nous à la vue des chefs d'œuvre qu'il nous a légués ».

G. Duthuit n'était certes pas cartésien. Mais pas davantage scolastique. S'il dénie à l'identité rationnelle le pouvoir d'intégrer la réalité, ce n'est pas au nom d'un quelconque substantialisme, mais parce que les dimensions mathématiques n'ont rien à voir avec celles de l'espace de la présence humaine, d'un espace habité. À ces lucides investigateurs du vide objectif, il oppose leurs descendants qui « ressentiront de manière toujours plus impérieuse le besoin de *centrer* leurs œuvres (et le monde) tout autrement que par une structure de joints mathématiques ». Et son impatience à l'égard du cubisme « non pas révolution, mais coup d'état » vient de ce qu'il discerne dans l'espace cubiste un avatar de l'espace cubique des Renaissants. En quoi il rejoint Robert Delaunay « en réaction contre toutes les *cérébralités* incohérentes des cubistes, futuristes, etc. ».

Le ton polémique du *Musée inimaginable* peut donner à croire que l'œuvre de G. Duthuit est essentiellement critique. En fait elle est essentiellement positive. Elle est toute de dévoilement. Il était spontanément phénoménologue. Ce qui veut dire que le procès de ce dévoilement n'a d'autre confirmation que la manifestation des œuvres elles-mêmes.

Dans l'art la manifestation est tout. Une œuvre d'art ne signifie qu'à apparaître. Et de même qu'en se signifiant elle signifie le monde où elle a sens, en apparaissant elle fait apparaître le monde où ce sens a *lieu*. Son apparition dans l'espace est un apparaître de

l'espace. « Dans le lieu ainsi ouvert à l'image, elle ne se détache que pour se mêler aux alentours. » G. Duthuit parle ici de l'espace des églises byzantines dans un accord marqué avec O. Demus, dont les précises analyses convergent dans cette évidence : « la construction des formes byzantines dans l'espace implique qu'elles doivent être prises telles qu'elles apparaissent ». Tout d'elles est phénomène, c'est-à-dire au sens strict manifestation dans la lumière (*phainomenon*) ; et pourtant tout d'elles est mystère... en pleine lumière. Ce paradoxe signifie que « de prime abord les phénomènes *ne sont pas donnés* », du moins pour nous dont l'accueil n'est pas désarmé et qui apportons avec nous nos propres mesures.

Pour entendre le logos de cette manifestation nous avons besoin d'une phénoménologie. À cet égard Heidegger nous met en garde. « L'idée d'une saisie et d'une explicitation "originelles" et "intuitives" des phénomènes est tout le contraire d'une naïveté qui consisterait à en invoquer une hasardeuse "vision" "immédiate" et "irréfléchie" ». Si G. Duthuit a été le phénoménologue sans égal de cet art de la lumière, c'est en raison de l'acuité de sa vision dont la capacité de discernement était extrême. Discernement – non pas entendement formel – dont l'intelligence s'entendait aux œuvres à même l'acte de leur donation. Son voir était originairement contemporain de leur moment apparitionnel. C'est ce que van Gogh espérait de ses témoins futurs : « Je voudrais faire des portraits qui un siècle plus tard, aux gens d'alors, apparussent comme des apparitions ». Tout grand art façonne le regard et le rend capable de son don en articulant l'espace de la vision selon lui-même. Les formes n'y ont d'autres coordonnées que les tenseurs issus de leur propre genèse. Leur chorégraphie tisse les fibres de l'espace-temps rythmique où la motricité du spectateur (mot ici dérisoire) participe – dans le monde – à un tout autre régime du cycle perception-mouvement. Il ne se meut qu'en esquisse et tension, mais cette tension l'ouvre au monde selon des voies inédites de son pouvoir-être.

L'acte donateur originaire d'une œuvre d'art implique une sorte de passivité intelligente, un *noûs pathetikos* – et son épreuve est, dit G. Duthuit, « l'émotion première et comme inconsciente ». Il ne s'agit pas d'un état d'âme pathétique s'émouvant de sa propre félicité qui le ferait « pleurer de tendresse », mais du moment pathique de l'expérience, dont l'épreuve n'a lieu qu'en présence de ces tableaux qui sont « soulèvement de l'âme avant même qu'on en connaisse le sujet ». L'âme ainsi soulevée est en prise sur une nouvelle possibilité d'être au monde... ouvert à travers chaque chose.

Mais comment le dire ? Et sans métaphore ? à une époque où l'homme occidental entend ne se soutenir que de son activité métaphorique. G. Duthuit le dit en indiquant le nœud réel où l'art nous lie. Pas de discours à propos de... Mais en deux phrase l'articulation de la réalité. « Le peintre n'aura cessé de nous reconduire à ce carrefour où bifurquent notre perception des choses singularisées et notre soif de cette même vision généralisatrice qui l'a poussé à en simplifier – à en clarifier – les caractères distinctifs. Dans un détachement et une adhésion tour à tour nécessaires nous partageons l'intuition d'une puissance illimitée, inopinément resserrée en un foyer originel jamais antérieur à la succession imprévue des formes qu'il paraît engendrer. » Que d'expériences condensées dans ces quelques lignes !

Dans le système des pulsions, adhésion et détachement sont les deux moments antagonistes de la première dimension du contact, où le monde n'a pas encore cristallisé en objets. L'ambiguïté de cet enveloppement-détachement détermine une quête sans fin. La puissance illimitée est celle de l'englobant inégalable, dont l'énergie vitale anime tout, et que l'homme hante de toute sa vie en s'y accrochant du souffle, avant toute reconnaissance distincte. Le moment du détachement est celui où l'homme est au monde

à partir d'un foyer soudain surgi et *élu*, et en ce nœud l'article – premier degré d'une existence responsable.

Par là G. Duthuit rejoint les deux premiers principes de la peinture selon Sie-Ho : la vibration du souffle donne le rythme, le geste du pinceau l'article. Diagenèse du rythme : l'articulation est la mutation du souffle, le souffle est l'unité de l'articulation. D'où ce carrefour où « bifurquent notre perception des choses singularisées et notre soif d'une vision généralisatrice » que G. Duthuit déclare être une clarification intuitive, *immanente* aux caractères distinctifs. Ainsi brûle sans les consumer le feu des signes. Or cette situation est propre à une grande aire linguistique : la chinoise, justement. Le logos de l'art tel que l'entend G. Duthuit est tout différent de la lexis des langues indo-européennes, dans lesquelles l'opération généralisatrice d'*entendement* se poursuit en dehors de l'opération particularisatrice de discernement pour engendrer morphèmes et relations syntaxiques. Ce que G. Duthuit refuse dans les arts de la structure, c'est la formalisation du réel, la constitution d'un univers formel, vide de toute matière signifiante et ne se soutenant que de sa légalité syntaxique.

Une idéation de structure avec ses grilles et ses systèmes y commande a priori l'entrée en présence de l'étant, et la relation syntaxique entre éléments réduits au commun dénominateur d'un type formel y supplante la détermination réciproque des choses dans le monde auquel nous sommes présents, et que leur coordination dans une œuvre élève à un nouveau degré de plénitude.

Quant à ce foyer pourtant originel qui n'est pas antérieur aux formes qu'il suscite, son paradoxe est celui de toute présence qui n'est là qu'outrepassée. « Le corps qui vient à nous, dit G. Duthuit, ne se dresse-t-il pas en avant de la foulée ou de la main offerte ? », dans une dimension éprouvée qui diffère de celle où nous tendons à l'inscrire lorsque nous nous contentons de marquer les distances. Le paradoxe est celui de toute forme qui n'existe qu'à frayer sa voie, *y compris son propre départ*. Sa genèse n'est pas un tracé, fût-il dynamique, à partir d'un point fixe. Car la forme ne cesse de se redéfinir, de se reformer, à chaque seuil « agonique », dans un nouveau bond dont l'advenir renouvelle son devenir jusques et y compris son propre départ. Sa temporalité n'est pas vectorielle mais rythmique.

Quelle est donc l'origine de l'œuvre ? G. Duthuit répond dans *L'Image à venir* : aujourd'hui c'est le *rien*. « C'est à partir du rien qu'il faut œuvrer. Les prestiges d'une matière participant d'elle-même au mystère substantiel, l'or, les gemmes et l'appui d'une matière humble et robuste, le bois, la pierre, qui faisaient la force et l'assurance de l'artisan, tout cela s'est évanoui. Ce dont l'artiste dispose aujourd'hui dans cet état de dénuement et de dispersion, c'est l'intelligence de sa perception, ce qui n'est pas rien. »

À cette perception-carrefour où se nouent la puissance illimitée du « fond des mondes ouverts » et la singularité de chaque foyer d'expérience, l'artiste ne peut répondre d'abord que par un cri inarticulé – comme celui que Robert Delaunay perçoit dans le *Pimandre*. « Bientôt descendirent des ténèbres... et il en sortit un cri inarticulé qui semblait la voix de la lumière. »

Voix et lumière sont deux manifestations semblables. Avant toute parole distincte l'homme entend sa voix au sortir de l'inouï, de l'inédite origine ; et la lumière sortant du fond des mondes est l'homologue, dans la première création, comme l'appelle Schelling, de ce qui dans la seconde, est la liberté de l'homme. Et Robert Delaunay ajoute : « Quand la lumière s'exprime librement tout se colore. La peinture est une langue lumineuse ». La voix de la lumière interpelle l'homme au sein de la plénitude. Et l'artiste d'hier et d'aujourd'hui est celui qui répond en cherchant, dit G. Duthuit, « le nœud de l'infini, de la lumière, de l'espace ». Quand il s'explique avec l'art de Byzance, G. Duthuit cite ces textes

de Plotin sur la lumière et sur la voix : dans la vision, « il n'y a pas un point où l'on puisse fixer ses propres limites de manière à dire : jusque là c'est moi ». Et quand nous voyons les images nous accédons, dit-il, à ce lieu de la communauté indéfini où, selon Plotin, « des phrases prononcées à voix basse ont une action lointaine et se font entendre à des distances immenses ».

La « volonté d'art » de Robert Delaunay atteste la perpétuité de ces vues de l'espace à travers une histoire qui en est l'oubli. « Je ne parle pas de mouvement mécanique mais *harmonique* puisqu'il y a *simultanéité c'est-à-dire profondeur*. Nous voyons jusqu'aux étoiles. Cette unité n'est pas divisible... Et je dis que vous avez tort en parlant des formes. C'est un mot préhistorique, scolaire... cela rejoint la géométrie qui est une invention de professeur. Toutes ces sciences finies n'ont rien à voir avec mon métier vers la lumière « qui, seule, donne "le sens de la profondeur" ». C'est cette profondeur *sans mesure* que G. Duthuit ne cesse d'affirmer contre l'inanité « d'une réalité mesurable de la lumière dans les mêmes termes que les autres corps ». « La lumière qui se mesure ne se laisse pas traverser. »

La profondeur en effet n'est pas une distance. Elle s'ouvre à nous et nous sommes en elle sous l'horizon de notre ici. Heidegger l'a dit d'un mot : *durchstehen* (être debout à travers). G. Duthuit l'exprime dans une sorte de langage inverse dont il confie le mot final à Plotin. « Voici derechef qu'émerge d'une façon qui eut déconcerté les lointains ascendants du chercheur affranchi de tout contrat, ce *sommet unique* où se terminent les multiples faces du dehors : nous nous retrouvons alors dans la profondeur de ce monde où, selon Plotin, nous sommes *suspendus* ».

« Sommet unique. » « Suspendus. » L'origine est partout. Le peintre de la lumière ne peut « s'appuyer sur la connaissance du point où elle était située pour dire d'où elle vient et où elle est ». Et Cézanne « se devait de peindre ensoleillé », de se comporter comme si « le soleil, au lieu d'être un corps, était une puissance séparée du corps et produisait ainsi sa lumière, lumière qui n'aurait point de départ ». Il faut qu'il en soit ainsi pour que dans le libre mouvement du « milieu qui crée l'objet », du milieu éclairant, s'affirme cet art que nous avons pu dire de présence, d'altérité ».

Il n'y a pas de pré-visible. À ces apparitions que sont les œuvres d'exister le fond sans fond sans lequel elles ne seraient pas ! La simultanéité en profondeur de l'espace-temps n'est ni une synchronie ni une diachronie historique ; c'est une diachronie aspectuelle, celle de l'*Aiôn*. Mais il y faut l'à propos d'un *kairos*, d'un instant décisif où un artiste mortel lui fait le don de son événement. « Cette beauté neuve et imprévisible témoigne d'une même fidélité à l'instant déterminant où l'être sans fond, surgi de la tangence des pulsions passagères, prend visage. »

De ce grand découvreur d'œuvres qu'a été G. Duthuit l'œuvre reste à découvrir. Et son visage comme sa voix n'est pas de ceux et de celles qu'on puisse voir ou entendre sans éprouver cette résistance qui, sous le *bien entendu* du discours qui nous identifie, nous confronte à l'inouï de notre altérité.