

Gustave Courbet : « L'origine du monde », 1866 Balthus : « Monte Calvello », 1975

Texte de Jacques Biolley in « Dans la rue de Balthus », p 414 - 417, Biro Editeur, 2008, Paris.

Sofia et Guido savaient l'importance des premiers instants d'une découverte. Aussi écoutèrent-ils attentivement Francis lorsqu'il se mit à évoquer les peintres que Balthus considérait comme ses « frères » : Piero della Francesca surtout, et Courbet. Ce dernier avait peint le « médusant » d'une manière très novatrice et, dès que son tableau, intitulé *L'origine du monde*, fut montré, l'œuvre avait stupéfié. On l'avait décrétée réaliste à l'excès et impudique : comment Courbet avait-il osé peindre cette intimité sans visage, le sexe féminin occupant l'essentiel du tableau ?

En apparence, il y avait un gouffre entre la représentation de Courbet et celle de Balthus : d'un côté le réalisme, de l'autre une évocation décalée au travers de falaises. Francis, s'appuyant sur la passion de Balthus pour Courbet, chercha à repérer ce qui leur était commun. À cet égard, l'apparition du « médusant » chez chacun d'eux constituait une première parenté, et non des moindres. Selon Francis, Balthus avait dû être frappé par sa présence si explicite dans l'œuvre de Courbet. Interpellé par une telle audace, il avait tenté, au moins une fois dans sa carrière, de relever le défi en dessinant au crayon, en 1963, un « fascinant » cadré en partie comme celui de Courbet. Mais un contraste extrême se manifestait entre le « médusant » à tonalité plantureuse peint par Courbet et celui, diaphane, esquissé par Balthus. Dans ce dessin délicat, la forme persistante du blanc s'était imposée, donnant une tonalité juvénile à la représentation. À Monte Calvello, la blancheur des falaises resplendissantes avait dû toucher Balthus, attiré par ce qui allait permettre la bascule vers le « crac ».

Courbet avait métamorphosé un détail du corps féminin en véritable paysage alors que Balthus avait agi en sens inverse, le paysage devenant chair.

Sofia interrompit Francis pour faire remarquer que les deux peintres avaient en commun de n'avoir montré *que* le « médusant ». Dans le *Paysage de Monte Calvello* comme dans *L'origine du monde*, il n'y avait ni visage, ni regard, ni mains. Francis fit remarquer une différence fondamentale entre Balthus et Courbet : Balthus « ignorait » ce qu'il peignait, Courbet le savait. Ou peut-être croyait-il le savoir car l'intimité qu'il avait montrée de manière si réaliste s'était transformée, par la magie de la peinture, en un univers dépassant les limites du petit format choisi par l'artiste. Voilà peut-être pourquoi, lorsque le tableau fut achevé, Courbet éprouva le besoin de lui donner un titre grandiose *ô L'origine du monde* *ô* qui se justifiait pour une *ô* œuvre confondant, comme chez Balthus, le petit et le géant, le paysage et le corps.

Ceci acquis, Francis décida de revenir à son premier réflexe : savoir *où* se situait, au propre et au figuré, l'auteur d'un dessin, d'une parole ou d'une œuvre quelconque. En ce qui concernait *L'origine du monde*, Courbet s'était mis *ô* et nous mettait *ô* en face d'un « médusant » parfaitement visible. Le peintre était *ô* et nous étions *ô* la tête entre les jambes féminines, le regard rivé à ce paysage en bataille, et maintenu dans l'impossibilité de capter un autre « visage » que celui-là.

À l'évidence, le motif de Monte Calvello différait de celui peint par Courbet du fait de la distance mise entre le regardant et le « médusant ». Francis, afin d'obtenir un effet de dévoilement tel que savait le susciter Balthus, suggéra de projeter plusieurs versions de Monte Calvello. Guido se mit à l'œuvre et, après quelques préparatifs, il projeta une succession de ces paysages. Cela permit de déceler que, dans l'une des versions, la présence de deux petits personnages, au bas du tableau, accentuait un effet particulièrement difficile à cerner. C'est pourquoi Francis demanda à Guido de maintenir plus longtemps cette version contre le mur afin de s'en imprégner. Assis dans le grand fauteuil de l'atelier, Francis tentait d'oublier le motif à regarder pour se mettre « physiquement » à la place du « regardant ». Ainsi espérait-il s'approcher de l'enfant-témoin confronté au « médusant ».

Francis commença par capter une impression banale due au fait que Balthus avait contemplé le paysage à partir de la fenêtre de son atelier, lequel était situé dans une haute tour du château de Monte Calvello. Pour cette raison, le spectateur du tableau était situé très au-dessus des deux personnages. Il était en quelque sorte « dans les airs », sans qu'on voie sur quoi il était juché pour surplomber la scène. D'où cette impression qu'il flottait, comme si, mis brutalement en face d'un « médusant », il avait craint cette proximité et s'était élevé ou même *volatilisé* pour y échapper. Cette manière de « prendre de l'altitude » avait fait du « médusant » un objet irréel reposant là-bas, dans le lointain des brumes. Était-ce, pour l'enfant-témoin, un soulagement ou un ravissement de pouvoir le considérer de si haut ? Grâce aux deux petites silhouettes situées à l'extrême coin du tableau et donc à distance maximale du « médusant » et la démesure du motif se voyait encore accentuée.

Sofia posa alors la question à laquelle Francis s'attendait : ce tableau avait-il pour origine une forme de souvenir projeté dans une figuration ? Non, répondit-il, il ne s'agissait pas de souvenir. On se trouvait dans un autre registre, celui de la *sensation* : un jour, la vision des falaises de Monte Calvello avait suscité ce que l'on pouvait appeler une sensation. Et Balthus en avait simplement retenu que ce paysage serait un motif à utiliser.

Questionné, pour les besoins d'un film, par sa fille Harumi et qui s'étonnait de constater que, dans toutes les versions de ce paysage peintes par son père, l'angle de vision était le même et, Balthus avait répondu en toute simplicité : « Sous un autre angle, je ne parviens pas à construire le tableau. » Et pour cause. Ce n'était que sous un angle bien particulier que les falaises basculaient vers une autre réalité.

Pourtant, Balthus n'était pas en mesure d'identifier la nature de sa première sensation. Elle lui échappait lorsqu'il peignait. L'enfant-témoin allait néanmoins pouvoir « s'élever dans les airs » et prendre de la distance tout en préservant la fascination d'être proche du « médusant ». Il s'en éloignerait en savourant la jouissance d'avoir pu s'extirper de son magnétisme. Enfin, il éprouverait le soulagement de maîtriser ses propres émotions et la fierté de n'avoir pas basculé du côté du monde des adultes avec leurs provocations, leurs excès, leurs obscénités.

Le puissant spectacle du « médusant », tel que l'avait montré Courbet, avait pris chez Balthus une forme inattendue : celle de falaises. La transposition et involontaire et avait été si réussie que l'on pouvait contempler ce beau paysage étrusque sans jamais se douter de sa portée.



