



Balthus : « La leçon de guitare », 1934

Deux textes de Jacques Biolley in « Dans la rue de Balthus », Biro Editeur, 2008, Paris.

1. p. 93 - 101

- ô *La Leçon de guitare*. Le tableau a été peint à la même époque que *La Rue*. Ils ont été exposés ensemble, en 1934. Tu connais le tableau. Une petite

guitare est à terre et une fillette dévêtue se trouve sur les genoux d'une femme.

ô Le tableau est dans la même salle. En face de *La Rue*, lança-t-elle.

Guido ouvrit le catalogue de l'exposition. Une grande rubrique accompagnait *La Leçon de guitare*.

ô Balthus a parlé de ce tableau dans une lettre à Antoinette. C'est ici : « Je prépare une nouvelle toile. Une toile plutôt féroce. Dois-je oser t'en parler ? Si je ne peux pas t'en parler à toi ô c'est une scène érotique. Mais comprends bien, cela n'a rien de rigolo, rien de ces petites infamies sensuelles que l'on se montre clandestinement en se poussant du coude. Non, je veux déclamer au grand jour, avec sincérité et émotion, tout le tragique palpant d'un drame de la chair. »

Sofia lui demanda de répéter la dernière phrase. Puis elle la prononça lentement, comme pour s'en imprégner : « Je veux déclamer au grand jour, avec sincérité et émotion, tout le tragique ! »

Guido l'interrompit pour poursuivre sa lecture : « Mort aux hypocrites ! Ce tableau représente une leçon de guitare (d'ailleurs Robi en a vu le dessin), une jeune femme a donné une leçon de guitare à une petite fille, après quoi elle continue à jouer de la guitare sur la petite fille. Après avoir fait vibrer les cordes de l'instrument, elle fait vibrer son corps. »

ô Comme dans *La Rue*, reprit-elle. Après la guitare, c'est le corps de la fillette qui sert d'instrument.

ô Balthus a ajouté, entre deux parenthèses, des vers de Baudelaire :

« *Car Lesbos entre tous m'a choisi sur la terre*

Pour chanter le secret de ses vierges en fleurs. » Balthus avait mal cité Baudelaire. Bravo de l'avoir remarqué !

Dans le contexte de cette lettre, c'est une citation frappante. Tu entends ?

« *Il a choisi entre tous par Lesbos pour chanter le secret des vierges en fleurs.* »

ô Ce qui est frappant, ajouta-t-elle, c'est cette expression : « Je veux déclamer au grand jour. » Cela suppose que quelque chose est resté caché et qu'il va le révéler. Ensuite, il écrit : « avec sincérité et émotion ». C'est la preuve qu'il n'a pas réalisé ce tableau avec pour seul projet de choquer. Je crois qu'il l'a peint, comme il le dit lui-même, « avec sincérité et émotion ». C'est par la suite qu'il a été confronté à l'aspect scandaleux du tableau. Il a préféré en atténuer la portée en répétant qu'il avait délibérément cherché à faire sensation.

ô Il peint une femme à l'air féroce qui abuse d'une fillette. À ton avis, pourquoi parle-t-il de sincérité ? demanda Guido.

ô Là est la question : en quoi cette scène est-elle « sincère » et « émouvante » ?

ô Est-ce que tu sais que Fox Weber a supposé, avec d'autres, que *La Leçon de guitare* était une sorte d'autoportrait transposé du peintre ? interrogea-t-il.

ô En qui le peintre se serait-il transposé ? En maîtresse de musique ou en fillette sadisée ? Très juste !

- ô Ta question mœtonne. En maîtresse de guitare, bien sûr.
- ô Je crois que ce cher biographe se trompe, affirma-t-elle.
- ô Il a des arguments.
- ô Il se trompe. Souviens-toi des mots que tu viens de citer. Balthus veut dire au grand jour la vérité. Et avec sincérité. Et que peint-il ? Une femme qui abuse, insista Sofia.
- ô Cœst ce que suggère un autre auteur, Sabine Rewald. Je vais te lire ce qui est écrit dans le catalogue de Venise : « Dans son article, Sabine Rewald a reproduit un tableau dœEugen Spiroí »
- ô Qui est Eugen Spiro ?
- ô Cœst lœoncle de Balthus, le frère de Baladine. Il était peintre lui aussi, comme sa sœur. Je poursuis : « Sabine Rewald a reproduit un tableau dœEugen Spiro représentant une maîtresse dœcole austère sous les traits de sa sœur, Baladine Klossowska, et proposé une lecture freudienne de *La Leçon de guitare*. Le professeur serait en réalité Baladine offrant à son fils une expérience sexuelle ò dipienne à travers des personnages transposés. »
- ô Une mère et son fils ? Une scène ò dipienne ? Je nœy crois pas ! sœxclama Sofia.
- ô Parce que tu constates que cœst une fillette qui est abusée, et pas un garçon ? reprit-il.
- ô Cœst une première raison. Quoique. Le peintre aurait très bien pu, comme nous le faisons dans les rêves, transformer la réalité pour la rendre « représentable », et peindre une mère et sa fille plutôt quœune mère et son fils. Malgré cela, je pense quœil est faux de penser que cœst une scène ò dipienne.
- ô Pourquoi, interrogea-t-il ?
- ô Plusieurs éléments. Le premier, cœst le lieu.
- ô À cause du lieu, ce ne serait pas une scène ò dipienne ? sœétonna Guido.
- ô Le lieu donne une indication. Il ne sœagit pas dœun cadre familial. Lœenfant nœest pas à la maison avec sa mère. Cela se passe *ailleurs*. La fillette est chez une femme. Elle lui enseigne une certaine matière. Lœélève est en confiance. Elle a pris avec elle son instrument, mais la leçon a basculé. La fillette en est toute « retournée ». Cela devait être une leçon de guitare et rien dœautre. Dœailleurs, le tableau conserve cette appellation : *La Leçon de guitare*, comme si ce titre, en rappelant le cadre initial, insistait sur lœécart entre ce qui était prévu et ce qui sœest passé. La fillette éprouve du respect pour la maîtresse de guitare qui est un personnage investi dœune autorité. Une enfant ne songerait pas à la contester. Cœst ainsi que se passent les abus. Lœenfant nœa pas les ressources intérieures pour faire face et sœopposer. Regarde le bras droit à lœabandon. Elle ne peut pas résister.
- ô Et la main gauche ? Elle est active, elle résiste, rétorqua Guido.
- ô Elle ne résiste pas. Elle « révèle au grand jour », comme le dit Balthus.
- ô Elle révèle quoi ?
- ô Que cœst une femme qui abuse. Regarde le geste de lœenfant pour dévoiler le sein. Il peut sœadresser à un éventuel témoin, cœst-à-dire à nous. Lœenfant

nous regarde. Comme s'il disait : « Je vais vous révéler la vérité : regardez le sein. »

- ô Il est vrai que la main dénude le sein sans violence. Comme pour le faire voir.
- ô Un des enjeux du tableau, c'est peut-être de dire à un tiers qu'une femme abuse de l'enfant.
- ô Balthus a probablement regretté d'être allé si loin puisqu'il a interdit, après coup, d'exposer ce tableau.
- ô Qui en disait trop.
- ô Ici sans imaginer une seconde ce qu'il disait. Et le deuxième élément qui montre que ce n'est pas une scène d'opérette ?
- ô Le nud dans les cheveux.
- ô Le nud ? s'étonna Guido.
- ô Le nud dans les cheveux et le nud sur le col. L'enfant a été coiffée et s'est préparée. Elle est sortie bien habillée pour aller chez la maîtresse de guitare qui donne des leçons *chez elle*. Tu as remarqué les pantoufles de l'enfant qui contrastent avec ses habits de sortie ?
- ô Tu as raison : elle n'est pas allée en pantoufles chez sa maîtresse de guitare.
- ô C'est la maîtresse de guitare qui lui a fait mettre ces pantoufles, à son arrivée. Peut-être à cause du beau parquet.
- ô Tu ne crois pas que tu vas trop loin avec des suppositions aussi précises ?
- ô Comprends-moi, fit-elle. Rien de tout cela ne s'est passé dans la réalité. Mais ce qui est inscrit sur le tableau restitue un état intérieur que j'essaie de retrouver. Je perçois un contraste entre l'habit de sortie et les pantoufles. Cela me frappe. Je mets l'hypothèse que les pantoufles appartiennent au monde de la maîtresse de guitare et qu'il se passe peut-être quelque chose de particulier pour la fillette qui enfle des pantoufles qui ne sont pas à elle. Premièrement, elle obéit à la maîtresse. C'est un premier signe de soumission. Ensuite, la maîtresse induit une sorte d'engrenage pervers.
- ô Pervers ?
- ô La fillette est tenue de chauffer ce qui ne lui appartient pas. Même si elle le fait à l'instigation de la maîtresse, elle a le sentiment diffus d'usurper un objet personnel et même intime. Le malaise s'accroît quand elle s'aperçoit que les pantoufles lui vont et que d'autres élèves les ont peut-être portées. Et qu'en plus, elles sont confortables, fit-elle avec les yeux dans le vague. Lorsque l'adulte osera un premier geste inconvenant, la fillette aura le sentiment qu'il n'est que la réponse à sa propre audace, puisqu'elle a mis aux pieds des pantoufles qui n'étaient pas les siennes. Les pantoufles prêtées sont peut-être une transposition, en langage pictural, de la première phase d'un échange abusif. L'intrusion est rendue possible. La limite entre le permis et l'interdit devient floue. Et surtout, l'abusée est mise dans la position de celle qui aurait abusé.
- ô Comment inventer une telle histoire à partir d'une paire de pantoufles ?
- ô Je ne prétends pas que cette anecdote se soit passée de cette manière. J'essaie de saisir une atmosphère. Je tente de donner une cohérence à des éléments contradictoires.

- ô Tu vas un peu loin avec ce genre d'hypothèse.
- ô Je ne pense pas que Balthus raconte l'histoire concrète d'une fillette qui va chez sa maîtresse de musique. Il cherche à peindre un tableau scandaleux, et il peint ça. Et qu'est-ce que c'est, ça ? Une enfant
- ô Une fillette.
- ô Je préfère dire une enfant. Elle est basculée vers l'arrière. La main droite de l'adulte la maîtrise, l'autre main est caressante. J'essaie d'entrer dans la sensation corporelle de l'enfant. À moitié dénudée, elle se laisse faire. On dirait qu'elle pose pour une sculpture. Elle tient la pose, même si son corps est sous emprise. Elle garde ses pantoufles. Son bras tombe. Elle a l'attitude d'un modèle. Mais il y a un élément dissonant qui, lui, est actif. La main gauche qui dénude le sein de l'adulte.

Face au développement de Sofia, Guido hésitait à exprimer son désaccord. Il était tenté de montrer qu'en faisant abstraction de sa chevelure, la maîtresse de guitare apparaissait avec un visage à allure masculine rappelant l'homme dépité de *La Toilette de Cathy*. Il se serait embarqué dans un vaste thème, à savoir la coexistence de caractères masculins et féminins chez un même personnage. Il préféra laisser Sofia aller au bout de son idée et relança :

- ô Le but de ce geste serait de révéler que l'adulte abuseur est une femme ?
- ô Oui.
- ô Une femme qui abuse d'une fillette ?
- ô Pas si simple. Une femme abuse d'un enfant. C'est le premier point.
- ô Deuxième certitude, l'enfant est une fillette, insista Guido de manière provocatrice.
- ô Cela semble irréfutable puisque l'on voit une fillette et que Balthus parle de Lesbos. Mais je crois que c'est plus subtil. Tout d'abord, la référence à Lesbos induit que l'adulte abuseur est réellement attirée par le sexe féminin.

Sofia s'interrompit. Elle venait d'avoir une intuition. Guido vit une lueur dans son regard. Elle hésita, ne trouvant pas les mots :

- ô Sur ses genoux, il y a le corps d'une fillette. Mais ça pourrait être le corps d'un garçon., lança-t-elle.
- ô Un garçon ?
- ô Dénudé et désiré non pas pour ce qu'il a de masculin, mais pour ce qu'il a de jeune et féminin. Et qui pourrait attirer une « femme de Lesbos ».
- ô Tu veux dire
- ô í que sous l'aspect visible d'une fillette, se trouve peut-être la réalité d'un garçon désiré par une femme de Lesbos.
- ô Un garçon initié par une femme ?
- ô Une femme dont le désir se porte en priorité sur ce qu'un corps a de féminin. Le visage de la maîtresse a ce côté autoritaire propre à une attitude perverse : « Tu es un garçon, mais je te désire au féminin. » Elle semble irritée, contrariée. Parce qu'elle ne sait pas que faire de son désir qui, pour une fois, s'est porté sur un jeune garçon.

- ô Quel méli-mélo ! fit Guido d'un ton faussement détaché, sachant que Sofia touchait ce thème si présent chez Balthus, à savoir le jeu de cache-cache entre masculin et féminin. Si je te comprends bien, reprit-il, ce serait une maîtresse qui enseigne à un jeune garçon.
- ô Elle enseigne une matière. Qui est d'ordre artistique. Voilà le point de départ. Ensuite s'impose une dérive. Un basculement, au propre et au figuré. L'enfant était en confiance ! Comment dire ?
- ô Les pantoufles ?
- ô Oui, les pantoufles indiquent une confiance initiale. Le garçon servait peut-être de modèle. Il a posé pour elle.
- ô Un garçon comme modèle ?
- ô Oui. La femme est artiste. D'ordinaire attirée par le sexe féminin, elle voit son désir se porter de manière inattendue sur un garçon. Celui-ci est désorienté, il ne sait pas ce qui lui arrive. Il se sent garçon. Pas fille. La femme est excédée, surprise par ce corps qui la trouble. Une main s'approche du sexe. Observe les doigts ! Ils hésitent, ils s'emmêlent. L'autre main traduit la même irritation que le visage : cette manière de tirer les cheveux, c'est peut-être la tentation d'atteindre par la douleur ce qui n'est pas accessible dans la douceur. Quant au garçon, il est confronté à un désir adulte déconcertant. Mais regarde encore une fois ce geste saisissant : en dévoilant le sein, il apporte la preuve qu'il s'agit d'une femme. Il se raccroche, en dernier recours, à un élément irréfutable. Décontenancé car convoité en tant qu'objet féminin, il s'en tient à ce qu'il sait avec certitude : en face de lui, une femme agit.

Sofia avait les yeux rivés sur la reproduction. Guido, qui préférait plus que jamais la laisser développer son idée, prit la parole uniquement pour la relancer :

- ô Dans la plupart des cas, les adultes qui abusent d'un enfant sont des proches. Ils parviennent à imposer le silence !
- ô Durant leur enfance, les victimes gardent le secret. Les pantoufles, c'est mettre le pied dans un piège feutré, le piège du silence, dit-elle en regardant la reproduction. L'image est riche en indices. Sans le vouloir, Balthus laisse apparaître davantage qu'il n'en a jamais montré.
- ô Balthus peint une maîtresse de musique, ajouta Guido en espérant qu'elle aille plus loin.
- ô C'est quelqu'un qui enseigne un art. Elle initie. Un détail indique qu'elle n'enseigne pas la musique. Observe les touches du piano ! Elles sont factices. C'est un leurre. Regarde la disposition des noires et des blanches. Ce piano n'a jamais produit une note. La femme enseigne autre chose que la musique.
- ô Quoi ?
- ô Cela n'est pas montré. Une matière artistique. Sofia leva les yeux, puis reprit la parole. Il est révélateur que Balthus, pour réaliser son projet de tableau scandaleux, peigne *cette scène-là* et pas une autre. Il existe mille manières de choquer. Balthus choisit cette dramaturgie. Ou plutôt, il « tombe » sur

cette scène. Il faut croire qu'elle contient ce qui, pour lui, est choquant par excellence.

- ô Tu imagines une part de vécu ?
- ô Comment savoir ? Il est vrai qu'il écrit à Antoinette qu'il veut dire les choses « au grand jour ».
- ô Ce qui ne veut pas dire qu'il les ait connues.
- ô Cela signifie une réalité bien plus puissante : cette scène est née de son univers intérieur.
- ô Pour quelle raison, selon toi ? ajouta-t-il.
- ô Dans une scène d'abus, il y a trois personnages : l'abuseur, l'abusé et éventuellement un témoin. Celui qui a connu l'un des trois rôles a la tentation de se projeter dans une des deux autres postures. C'est bien connu.
- ô Et Balthus ?
- ô Il a sans cesse parlé d'anges. Il a sublimé la figure de l'être jeune, lumineux.
- ô Ici, l'ange est bafoué.
- ô Oui, c'est une scène violente. Elle sera peut-être à l'origine de ces êtres jeunes qu'il peindra tels des anges.
- ô Je veux bien. Mais où se situe Balthus dans le tableau ? fit-il.
- ô Je vois deux possibilités. La première est indiquée par Balthus. Rappelle-toi ce qu'il écrit : « Lesbos entre tous m'a choisi sur la terre pour chanter le secret des vierges en fleurs. » C'est la posture du témoin.
- ô Et la deuxième possibilité ? Est-ce que tu imagines Balthus dans la posture de l'abuseur ou de l'abusé ?
- ô La réponse me semble évidente. Regarde les tableaux. Balthus est du côté de l'enfant. Il lui offre une rédemption. Quand il peint l'abuseur et l'abusée, il s'identifie à l'abusée.
- ô Mais l'abusée est une fille. Il est donc possible qu'il ne s'identifie pas à la victime, mais à l'abuseur en face de la victime, dit-il d'une manière provocatrice.
- ô Non. Radicalement non.
- ô Pourquoi ?
- ô Celui qui abuse ne remet pas en scène l'abus lui-même. Le secret est sa règle. À l'inverse, la victime se sent écrasée par le silence imposé. Le secret la torture. La honte suinte de partout. La victime aspire à une forme de libération qui passe par la vérité et les mots. Balthus est de ce côté-là : il veut « dire au grand jour » la vérité. C'est une pulsion salvatrice qui appartient à la victime.
- ô La victime ? Un tableau de Balthus s'intitule de cette manière. C'est une femme. C'est toujours un personnage féminin, comme dans *La Leçon de guitare*. Pourquoi ?
- ô Balthus dit que Lesbos

Guido ne l'accompagna pas devant *La Rue* mais s'arrêta près de *La Leçon de guitare* qu'il se mit à regarder avec ses yeux de sculpteur. Le corps arqué de la fillette rappelait la position de certaines *Pietà*, notamment la célèbre *Pietà d'Avignon* peinte au XV^e siècle. Ce grand tableau se trouvait au Louvre depuis l'année 1905. Balthus était souvent venu l'admirer. La position de la fillette dans *La Leçon de guitare* en apportait la preuve. Pour sa part, Guido aimait tant la *Pietà d'Avignon* qu'il en avait une reproduction de la taille d'une carte postale dans son portefeuille. Elle avoisinait deux autres images : *La Descente de croix* de Rogier Van der Weyden et *Colette de profil*, de Balthus.

Seul devant le tableau, Guido repensait à la conversation de tout à l'heure. Il avait à l'esprit Sofia argumentant avec la finesse d'esprit qu'il appréciait. Elle était maintenant devant *La Rue* et il imaginait qu'elle allait percevoir des éléments qui auraient le mérite de semer le doute dans son esprit à lui.

Il fit un effort pour l'oublier, elle pourtant si proche. Il voulait se plonger dans *La Leçon de guitare* ó une òuvre rarement présentée au public ó dont il se remémora ce qu'en avait dit Balthus dans une de ses lettres : « Une jeune fille a donné une leçon de guitare à une petite fille, après quoi elle continue à jouer de la guitare sur la petite fille. Après avoir fait vibrer les cordes de l'instrument, elle fait vibrer son corps. »

Les yeux de Guido se portaient sur la main de la maîtresse de guitare, posée aux abords du pubis de la fillette. Les doigts étaient étonnants de raffinement. Sachant que Balthus avait été, dès sa jeunesse, un admirateur de la *Pietà d'Avignon*, Guido avait pris jadis beaucoup de soin à observer ce chef-d'œuvre des temps anciens. Il avait la conviction que certains éléments formels avaient pu agir comme une matrice stimulant certaines virtualités propres à Balthus. C'était le cas pour la main de saint Jean, pareille à celle, audacieuse, de la maîtresse de guitare. Vu la perspicacité de Sofia au sujet de ce tableau, il décida de lui soumettre cette parenté souvent évoquée dans les livres consacrés à Balthus. Il tâtonna le haut de sa veste. Hélas son portefeuille ne s'y trouvait pas. Il l'avait laissé dans son manteau, au vestiaire. En prenant garde à ne pas lever les yeux sur *La Rue* ó par crainte d'un regard *pour rien* ó il rejoignit Sofia, lui demanda le jeton de consigne, puis descendit au rez-de-chaussée.

Sofia resta devant *La Rue*, les bras croisés. Elle s'intéressait aux éventuels repentirs. Balthus avait diminué la taille de la toque du cuisinier. Diminué aussi le haut de la tête de la jeune fille de gauche.

De retour du vestiaire, muni du portefeuille, Guido put observer saint Jean situé aux abords du visage du Christ. La main gauche soutenait la tête du crucifié qui était sublimée par de fines lignes lumineuses, symboles de divinité. Comme s'il jouait sur les cordes d'un luth, saint Jean les effleurait avec raffinement. Guido rejoignit *La Leçon de guitare* et Sofia s'approcha de lui. Il lui fit voir la parenté entre les deux tableaux : « C'est le même dessin. La même position. »

ô Que veux-tu dire exactement ?

ô C'est la même main chez Balthus et pour le saint Jean de la *Pietà*. L'image est inversée, comme dans un miroir. Mais le positionnement des doigts est le même.

Par contraste, les autres mains peintes dans le tableau de Balthus n'avaient pas cette finesse. Sofia en admit l'évidence.

Ils traversèrent la salle pour observer le mouvement du jeune homme guitariste de *La Rue*. Puis ils revinrent à *La Leçon de guitare* et constatèrent que, là aussi, une main enserrait alors que l'autre avait un geste plus délicat.

Guido avait acquis la conviction que la clé de *La Rue* ne se situait pas dans le duo jeune garçon-fillette. Ces personnages ne figuraient pas dans le premier croquis ni dans la première version de 1929. Le « drame » ó comme l'avait écrit Balthus ó se nouait ailleurs. De proche en proche, un impact initial courait d'un personnage à l'autre. Le premier touché était le gnome enfantin. Puis les autres protagonistes se voyaient affectés selon des modalités précises qui avaient fini par effrayer Guido.

Sofia se trouvait devant *La Leçon de guitare*. Elle regardait la bouche entrouverte de la jeune élève dénudée qui semblait résignée, sans mouvement de fuite. Ne parvenant pas à nommer son impression, Sofia adopta la même attitude que pour l'église de Larchant : vers quoi se portait le regard ? La réponse fusa, évidente : vers la maîtresse de guitare et plus particulièrement vers cette main pareille à celle du joueur de luth. Et aussi vers son sein dénudé et son visage volontaire. Somme toute, l'attention se portait sur l'action de la maîtresse et, en second lieu, sur la soumission de la fillette. On omettait, par conséquent, de considérer l'attitude *active* de la petite victime. Oui, que faisait-elle, au juste ? Sofia répéta le questionnement jusqu'à percevoir une sorte d'imploration. La fillette implorait. Pas la maîtresse de guitare, mais quelqu'un d'autre puisqu'elle tournait le visage vers le spectateur. Elle implorait un témoin. Oui, c'est ça, se répétait Sofia, un témoin.

La fillette suppliait qu'un tiers la sortît de ce huis clos démentiel, comme si un regard extérieur pouvait l'extirper d'une scène menant à un état second. Au moment du basculement, la fillette avait la présence d'esprit de *dévoiler*, au propre et au figuré, *qui* était l'adulte abuseur. Situation éminemment pathétique puisque le spectateur était impuissant à y répondre, la scène étant refermée sur elle-même. Révéler « au grand jour » ce que Balthus avait appelé « le tragique palpitant d'un drame de la chair » s'avérait complexe et périlleux. Courageuse, la fillette avait ce geste discret, presque dénué d'espoir.

Sofia, concentrée sur le tableau, fut rejointe par Guido qui se demanda une nouvelle fois pourquoi elle mettait tant d'ardeur à la tâche. Âme généreuse, elle faisait preuve d'une abnégation que Guido attribuait au sang slave qui coulait dans ses veines. Il aurait aimé en savoir davantage sur son histoire passée. Elle restait discrète, avouant parfois vouloir se rendre à Saint-Petersbourg où Dimitri, son père, avait vécu enfant. Guido aurait aimé l'accompagner tandis qu'elle chassait de son esprit l'idée de ce voyage, craignant de ne rencontrer là-bas que du néant.

Sofia regarda Guido dans les yeux et sourit. Elle aimait son courage. Elle admirait ses grandes mains qui évoquaient le plaisir et le pain.

De nouveaux visiteurs arrivaient. Ils marquaient une pause de quelques secondes devant *La Rue*, puis repartaient. Une halte de convenance, peut-être due à la présence du tableau sur l'affiche de l'exposition.

Après ce qui avait été dit de *La Leçon de guitare*, Guido ne pouvait s'empêcher de penser à Margrit Bay, l'artiste qui avait enseigné à Balthus la peinture et la sculpture à partir de ses douze ans. Margrit Bay, elle, avait alors une trentaine d'années. Avec son amie Dora Timm, artiste elle aussi, elles occupaient le même atelier dans la campagne bernoise, à Beatenberg, où Baladine et ses deux fils revenaient chaque année, à la belle saison, pour plusieurs mois. Balthus allait éprouver, sa vie durant, un amour indéfectible pour les paysages alpestres, et en particulier pour ceux de l'Oberland Bernois, cette région proche du *Pays-d'Enhaut* où il s'installa plus tard avec Setsuko, sa seconde épouse.

La mère de Balthus louait pour l'été un petit chalet dans le village de Beatenberg. Balthus, jeune adolescent, y venait peu. Il avait pour habitude de rester jour et nuit en compagnie de Margrit et Dora. La correspondance entre Baladine et Rilke en attestait. Guido hésitait à en parler de manière explicite. D'été en été, le jeune Balthus avait vécu aux côtés de Margrit et Dora. Quelle place avait-il trouvé au milieu d'elles ? Quel impact le jeune adolescent avait-il eu sur les deux femmes ?

Sans doute, Balthus était-il ravi d'être traité d'égal à égal par deux artistes adultes, Margrit et Dora, séduites par la précocité intellectuelle et artistique de leur ami. Il existait des photos de l'adolescent-artiste, en pantalons trois-quarts, aux côtés de l'une ou l'autre des deux femmes. Sur ces clichés, l'enfance et la maturité naissante de Balthus se mêlaient. Le visage, les jambes nues, évoquaient l'époque intermédiaire où les caractères masculin et féminin coexistent avant de s'affirmer. Or cette période de métamorphose avait été marquée par la présence de ces deux femmes, émerveillées par le charme du jeune garçon qui réussissait à créer une ambiance enjouée et ludique. Poésie inégalable de l'enfance qui avait fasciné le grand Rilke quand il fit la connaissance de Balthus.

Grâce à Margrit et Dora, Balthus était entré de plain-pied dans une « vie d'artiste », concevant des projets de peinture murale, s'initiant au modelage, à la littérature et à l'art chinois.

Guido s'était penché sur cette époque charnière pour le jeune Balthus, forcé, dès l'âge de neuf ans, d'évoluer sans la présence de son père, puis confronté à la passion Rilke-Baladine et, enfin, témoin d'une mère envahie par un amour foudroyant et vivant dans l'attente d'une rencontre avec son célèbre amant.

Très tôt, Balthus avait bénéficié d'une liberté hors du commun pour son âge. Le caractère fantasque de Baladine, mère attentionnée et affectueuse, en frappait plus d'un. Dans une de ses lettres à Rilke, elle avait écrit « nous, les trois enfants » en évoquant la vie avec ses deux fils. Dans un autre courrier, elle avait raconté une anecdote révélatrice : un soir, n'arrivant pas à s'endormir, Baladine avait pris de la morphine en trop forte dose. Revenu tard à la maison, Balthus, croyant que sa mère s'était empoisonnée, avait connu une grande frayeur. Dans l'appartement-culte dédié à Rilke, le voilà qui imagine le pire : sa mère mourante, sa mère à jamais emportée par sa passion amoureuse ! Il tente de la secourir, s'affole. Mais Baladine relatait cet

épisode à peine inquiète de la peur causée à son fils, « ce pauvre chéri qui courait, allumait les lampes ». Ce pauvre chéri qui n'était pas venu se coucher « parce qu'il faisait la cour aux bonnes. » Ce qui, au passage, révélait que la précocité de Balthus n'était pas qu'artistique.

Dans la famille Klossowski, une anecdote demeurait dans les mémoires : alors que Balthus, âgé de dix-sept ans, accompagnait sa mère chez un médecin, ce dernier l'avait pris pour le jeune amant de Baladine.

Rilke, assumant son rôle de protecteur auprès des deux fils Klossowski, ne fut pas inattentif à leur situation particulière. Il s'opposa par exemple au projet de Baladine, passionnément amoureuse, d'éloigner Balthus et son frère Pierre en les plaçant en Allemagne, chez sa belle-sœur.

À une époque où il était d'usage de peu valoriser la parole d'un enfant, Balthus, doté d'un talent indéniable et fils d'une mère très jeune, était considéré avec des égards particuliers par celle-ci. Relation hors norme qui avait frappé Cocteau qui, à Paris, fit connaissance avec l'ambiance unique du petit appartement de Baladine. Il en avait conçu un projet de pièce de théâtre qu'il pensait intituler *Les Mères folles*. Projet qui, finalement, inspirera le début d'une autre œuvre : *Les Enfants terribles*.

Une mère avec laquelle la différence de génération n'était pas très marquée ainsi qu'un père soudain éloigné, voilà qui constituait un espace familial souple et désormais enclin à être « recomposé » autour de l'adolescent Balthus. Le rôle de Rilke allait s'inscrire dans ce contexte. La relation avec Margrit et Dora également. Guido en était arrivé à imaginer un milieu familial quasi modulable. Dès les neuf ans de Balthus, des personnages pouvaient apparaître, s'effacer ou être « remplacés ». Et surtout : confronté à ces bouleversements, il fallait être capable de composer avec virtuosité.

Pierre Jean Jouve, grand ami du peintre dès ses débuts, avait parlé de la personnalité « mimétique » de Balthus. Il évoquait sa tendance à s'appuyer sur un personnage-modèle ó Heathcliff, Lord Byron, Piero della Francesca, Antonin Artaud ó pour se façonner une identité, au risque d'en devenir le double. Dans l'espace de la peinture, cette faculté n'allait rencontrer aucune limite. La capacité presque innée à jongler avec de multiples projections de soi deviendrait une seconde nature. À tel point que, dans le même tableau, et sans jamais le revendiquer, Balthus allait être présent à travers plusieurs personnages, ceux-ci pouvant être actifs ou passifs, masculins ou féminins, animaux ou humains, oppresseurs ou opprimés.

Une des activités favorites de Margrit et Dora était justement le théâtre. Ensemble, parfois secondées par Balthus, elles montaient des pièces, préparaient décors et costumes, sollicitaient dans le village d'autres comédiens afin de proposer aux gens du lieu quelques représentations. La tendance mimétique dont Jouve parlera plus tard se trouva très tôt stimulée par un environnement à la fois artistique et ludique. Souvent, en raison de moyens limités ou par manque de comédiens, un rôle féminin devait être tenu par un jeune homme et inversement. Avec Margrit et Dora, Balthus se trouvait dans l'antichambre de son art, dans un espace imaginaire permettant d'investir diverses identités et de se glisser dans la peau de personnages antagonistes. Les planches des parquets, présentes dans nombre de tableaux majeurs, ne rappelaient-elles pas une scène de théâtre ?

À Beatenberg, Balthus fut initié au jeu des identités plurielles. Plus tard, si sa peinture allait décourager les analystes, ce serait peut-être à cause de l'incessant jeu de cache-cache théâtral dont Balthus était familier, capable d'être un chat, d'être un gnome écartant un rideau, d'être une victime gisant près d'un couteau, d'être une fillette vivant sans fin l'effacement ou la gloire de son corps d'enfant. Parvenant même, grâce à un *crac* réussi, à se sentir intimement présent dans un paysage tel que celui de Larchant.

Comment, dès lors, décrypter une « pièce de théâtre » dont chacun des rôles serait tenu par un personnage unique aguerri à toutes les métamorphoses ?