



Balthus : « La rue », 1933

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

1. p. 79 ó 90

Malgré quelques visiteurs devant le tableau, Sofia remarqua que le sol de *La Rue* était d'un gris rose très différent des couleurs des reproductions. On aurait dit une nouvelle version, plus claire, révélée en primeur au public vénitien.

Peu auparavant, *Le Passage du Commerce* l'avait mise en présence de personnages presque terrifiants. Elle avait reculé, elle avait titubé sans savoir que c'était une entrée en matière idéale avant *La Rue*. La peur de mal regarder le tableau avait pu s'estomper. Elle était prête à capter sereinement ce qui viendrait à elle : la simple teinte rosée du sol ou tout autre élément d'apparence mineure.

Les personnages du *Passage du Commerce* avaient initié Sofia à une forme de sagesse : il fallait faire confiance au tableau quoiqu'il arrivât. Elle redoutait pourtant cette surabondance rencontrée au rez-de-chaussée et voulut commencer par regarder la

toile d'une manière distraite, comme pour éviter la confrontation. Elle savait que certains fauves ne toléraient pas d'être regardés dans les yeux. Ils le prenaient comme un défi. Il fallait s'en méfier. À mi-chemin entre distance et proximité s'offrait un lent contact, un effleurement permettant de demander au tableau d'être accepté en face de lui.

En tendant le bras, Sofia aurait pu toucher le personnage dont la grâce lunaire dominait au premier plan. Le « poète » incitait à agir comme lui : regarder devant soi et s'étonner sans fin. Mais *sans scruter*. Telle aurait pu être la devise des premiers instants. On s'apercevait, à ce stade-là, que le tableau avait la faculté de s'ouvrir et de se fermer. En permanence, un sortilège semblait agir, rendant tour à tour le tableau familier puis soudain hermétique, comme s'il avait le pouvoir de dire : je suis ouvert. Puis, quelques instants plus tard : me voilà fermé.

Sofia cherchait intuitivement à calmer le jeu en restant près du fauve sans chercher à l'affronter. Elle en avait capté la première ruse : dès que l'on commençait à voir, il y avait une volte-face. De nombreux textes évoquaient une coexistence entre étrangeté et quotidienneté. Un savant jeu d'alternance existait bel et bien entre les deux aspects, l'un protégeant l'autre dès qu'il était menacé. Ainsi le tableau ne laissait-il jamais le temps au regard d'approfondir le familier ou l'étrange. Il obligeait à d'incessants changements de registre.

En face de Sofia, le poète semblait jouer double jeu. Il avait cet air éveillé que l'on observe dans les portraits de mystiques orientaux. Par ailleurs, c'était une sorte de somnambule marchant droit devant lui. Tel était le spectateur : tantôt en éveil, puis hypnotisé s'il osait un décryptage.

Le poète marchait vers le spectateur et il semblait indiquer que le chemin inverse, c'est-à-dire du spectateur vers le tableau, était libre de tout obstacle. Cette invitation, Sofia la ressentait avec intensité. Tel était le piège de la familiarité et il fallait s'en préserver. Se lancer tête baissée dans ce réseau d'énigmes aurait été voué à l'échec. Mieux valait prendre le tableau de biais pour ne pas se faire croquer. Son espace intime se situait en marge du monde habituel. Il avait pour origine un univers enfantin. Tout adulte propulsé avec ses seules références s'y serait perdu.

Sofia se souvint des récits mythologiques où le héros, avant d'accéder à l'énigme ultime, devait triompher d'une suite d'épreuves.

Elle aurait pu en rester là pour une première rencontre. Elle n'avait rien repéré, rien décelé, mais telle était la prouesse : elle n'avait mis son pied dans aucun piège.

Des visiteurs vinrent se placer entre elle et le tableau. Comment le regardaient-ils ? Il était évident que le tableau était *plus fort* qu'eux. L'expression paraissait rudimentaire, mais c'était celle qui venait à l'esprit. Oui, le tableau était *plus fort*. Il disposait de moyens impressionnants pour égarer le spectateur. Voilà ce qui frappait Sofia depuis le début : cette capacité du tableau à déjouer le regard au point de pouvoir susciter un nouveau titre : *La Ruse*.

Des visiteurs affluaient. Ils s'arrêtaient devant le tableau puis repartaient. Un face à face de quelques secondes avait eu lieu. *La Rue* en sortait vainqueur par abandon du spectateur. Certains d'entre eux restaient plus longtemps et le tableau déployait alors d'autres pièges, plus élaborés. On aurait pu le comparer à une forteresse disposant de multiples moyens pour vaincre. Le premier était de hautes fortifications, mais il y avait plus subtil. La citadelle pouvait figer l'agresseur et lui dérober une part de ses moyens. Elle savait aussi ouvrir une porte, laisser entrer l'envahisseur et l'enfermer. Elle pouvait se jouer de lui sans attendre ou choisir d'ouvrir une seconde porte et même une troisième. À chaque instant, la forteresse semblait garder la maîtrise du visiteur, *a fortiori* s'il avait pénétré au cœur des lieux. Puisqu'il devenait dangereux, des épreuves plus ardues l'attendaient.

Sofia comprit qu'il fallait ruser. Passer devant la forteresse sans faire mine d'y entrer. Apercevoir une porte entrouverte mais ne pas s'y précipiter. Attendre. Découvrir un autre accès. En somme, au lieu de partir à la conquête de l'énigme, mieux valait ne pas s'y confronter directement et dire au tableau : ton secret ne m'intéresse pas, je ne vais pas tenter de te l'arracher.

Dans sa pratique de pédiatre, Sofia savait qu'on ne soutirait pas les confidences d'un enfant. Il fallait l'écouter. Ensuite, une vive attention aux signes émanant de lui où les paroles n'en constituant qu'un aspect où offrait quelque chance de succès.

Au cours des années, elle avait appris à entrevoir, dès le premier contact, ce qui se passait d'important pour un enfant. À charge pour elle de modifier sa perception au cours de la consultation et de l'affiner dans le sens qu'elle avait deviné. Chaque geste, chaque mouvement, chaque parole était signe. Le scénario répétitif de la consultation où le déshabillage du torse, la pesée, la prise de température, l'auscultation où servait autant à observer l'enfant qu'à collecter des données médicales.

Or il se trouvait que le tableau, malgré ses pièges, malgré sa complexité, *voulait* dire quelque chose. Confronté au désintéret feint de Sofia, le tableau allait se mettre, d'une manière quasi pathétique, à ouvrir une porte puis une deuxième. À l'extrême, ce serait peut-être tout le tableau qui finirait par abandonner ses défenses.

À n'en pas douter, il était trop tôt pour s'attaquer à chacun des personnages. Ils semblaient magistralement positionnés dans leur rôle et il se dégageait de l'ensemble une impression d'harmonie savamment construite : équilibre des formes, réseau complexe de rapports, imbrication de multiples motifs. Là où il pouvait se satisfaire de voyager à l'infini dans ce chef-d'œuvre. C'était pour Sofia un premier palier à respecter : s'interdire toute interprétation et goûter au joyeux oubli de soi.

Elle allait s'éloigner, fascinée par l'équilibre formel du tableau, quand celui-ci eut une réaction et secréta comme une évidence : « Chaque parcelle peinte est à sa place. Rien n'est fortuit. »

Le constat vibrat à l'unisson de tous les éléments. Même le store blanc et rouge situé sur la droite du tableau le répétait. Il se dégageait une impression d'hermétisme effrayant.

Sous le choc de cet axiome lancé comme un coup de poing, Sofia se sentit violemment mise à distance. Expulsée. En animal menacé, le tableau avait réagi, lui opposant sa splendide carapace. Il s'était recroquevillé derrière ce que Sofia avait naïvement appelé « l'unité ». Où était passé l'animal ? Il avait disparu. Peu après avoir asséné une image d'hermétisme, il avait disparu. Sofia ne distinguait plus rien, si ce n'était cette ordonnance des formes, cette harmonieuse distribution des espaces. Mais le tableau lui-même s'était évaporé. Envolé l'espace poétique. Oubliée l'enfance. Il ne restait qu'une peinture froide, des personnages-mannequins, des automates, des présences absurdes.

Sofia s'évertuait à revenir tant bien que mal vers ce tableau qui tenait de l'animal à apprivoiser. Elle se souvint du cheval blanc du croquis préparatoire qui, dans la version finale du tableau, avait disparu.

Son regard, un instant distrait, revint vers le motif qui l'avait impressionnée dès le premier instant : le « violeur » et la jeune fille.

Un élément insistait, mobilisant son attention. C'était un immense triangle qui englobait trois personnages. Son sommet était situé tout à gauche, sur la tête du « violeur ». Le deuxième angle touchait le pied droit de la jeune fille. L'ultime pointe du triangle était placée sur la boule rouge du gnome.

Le « violeur », la jeune fille et le gnome : tous trois tenaient dans ce triangle. Leur mouvement et leurs regards convergeaient vers la balle. Les jambes de la jeune fille et celles du gnome étaient placées avec le même écartement. Seule la taille des jambes différait.

Sofia ne chercha pas à en savoir davantage. Tout était là, montré et visible. Visible et trop apparente et cette tête du gnome. Visibles, ses jambes sans chevilles. Visible, l'immense espace entre chaque pied. Pourquoi Sofia songea-t-elle un instant au paysage de *Larchant* et à l'église Saint-Mathurin, lieu jadis d'un pèlerinage pour la guérison des fous ? Elle chassa cette pensée. Il lui fallait maintenant observer le gnome en toute simplicité. Repérer une à une les difformités et les aberrations. Les noter.

Première disproportion : la taille de la tête. Deuxième constat : les âges s'enchevêtrant dans ce personnage monstrueux : une taille d'enfant, les jambes d'une poupée massive, un air prématurément vieillot. Balthus avait affirmé avoir peint un enfant. Or ce n'était ni un enfant ni un adulte nain. C'était un cas, une aberration.

Balthus avait écrit que la plupart des acteurs de cette scène étaient des enfants. Le terme « acteurs » intriguait Sofia. Acteurs d'une mise en scène ? Acteurs d'une dramaturgie ? « Le groupe érotique dans le coin à gauche n'a vraiment rien d'obscène. » Non, rien d'obscène. L'oiseau est pris au piège, le « violeur » tient sa proie. De la main gauche, il s'empare du bras de la fillette.

Une nouvelle disproportion frappa Sofia : le bras vêtu de rouge de la fillette était trop long. Pas l'avant-bras lui-même, bien proportionné, mais tout le bras de la jeune fille, de telle sorte que ce membre captif semblait ne plus lui appartenir. Le bras se détachait d'elle. L'impression naissait peut-être d'une forme de cò ur apparaissant en

rouge sur ce même bras ó l'extrémité du coude constituant la pointe inférieure du coude.

Avant que le tableau ne fût retouché, la main droite semblait de l'entrejambe de la fillette tandis que la main gauche prenait possession symboliquement de ce coude. Le « violeur » tenait sa victime. Le destin de la fillette semblait scellé. Son visage était grave. En dépit de son tablier décoloré, elle quittait le pays d'enfance et basculait en terres inconnues, au royaume de la force et du désir, dans l'état du corps promis à la maturité, à l'enfantement, enfin à la mort. Malgré ses bras en quête de liberté, le piège se refermait. Les jambes sautillantes de l'enfant seraient bientôt convoitées comme celles d'une femme. Les petites socquettes blanches laisseraient place aux bas.

Quelle alternative au destin tracé ? Jouer à la balle et rester une enfant ? À ne pas douter, la solution s'avèrerait tragique : elle générerait un être monstrueux pareil à ce gnome mal grandi surmonté d'une tête d'adulte.

Sofia regarda de plus près. Le jeune homme n'avait pas le visage d'un « violeur ». Il était impavide. Il n'accomplissait pas une agression, il se livrait à un cérémonial et paraissait implacable, soumettant sa proie aux lois naturelles induisant des passages obligés d'un état à un autre. Comment allait être vécue la métamorphose de la virginité à la génitalité ? Serait-ce une évolution effrayante repoussée jusqu'à l'absurde ? Un passage abrupt sous forme de viol ? Un bouleversement prématuré dévastant l'enfance ? Une transition faussée par un abuseur blessant la personne initiée ?

Sofia se distança du tableau. Elle en observa le cadre, de teinte claire, et vit soudain la fillette de tout à l'heure marchant au milieu de ses parents, l'air rassuré.

Inquiète de sa verve interprétatrice, Sofia aspirait à s'éloigner. Elle regarda sa montre et s'aperçut que Guido devait l'attendre depuis au moins une heure.

*

Alors qu'elle descendait l'escalier, Sofia décida de faire demi-tour afin de revoir *La Rue*.

À l'heure du repas, la grande salle d'exposition était vide et Sofia entra avec le sentiment d'un privilège. Je frappe à la porte de l'atelier, se dit-elle. La toile est sur le chevalet. Le peintre est sorti. Il n'y a personne. Je suis entrée. Le tableau est seul. Presque délaissé.

Rendue prudente par ce qu'elle venait de vivre, elle s'approcha lentement. Sans savoir pourquoi, elle se mit en face du « violeur » et resta immobile, comme une page blanche, un réceptacle, un végétal face au soleil. Par intermittence, elle fermait les yeux. Le motif peint s'inscrivait alors en teintes inversées sur ses paupières, le rouge devenant vert. Ce jeu coloré fit dériver son imagination vers une chorégraphie de Pina Bausch pour *Le Sacre du Printemps* ó dont elle savait que la légende s'appelait initialement *Le Sacrifice du Printemps* : pour que la saison des bourgeons pût renaître,

il fallait qu'une jeune fille fût sacrifiée. Dans ce ballet, la victime désignée portait une robe écarlate. Condamnée, elle se révoltait contre ce verdict rouge sang. Elle malmenait son vêtement, tentait en vain de s'en séparer. À la fin du ballet, le tissu déchiré, la poitrine nue, elle dansait en titubant, exténuée, la chevelure défaite, les bras épuisés, la robe collée sur la peau en sueur. Autour d'elle les danseuses, toutes vêtues de blanc, s'étaient mises en cercle, debout, immobiles. Désespérée, la sacrifiée allait de l'une à l'autre. Sublime astre rouge promis à la mort, suppliante et condamnée, la danseuse étoile tombait puis se relevait, le corps secoué par le rythme de la musique. Elle prenait une des mains immobiles alentour et la soulevait, mais la main retombait.

Elle se retrouvait seule au milieu du cercle, épuisant ses dernières énergies à lutter contre la musique. Elle finissait par s'effondrer puis se relevait, animée par les derniers accords de musique. Enfin on la voyait retomber, vaincue. Virginité sacrifiée ceinte d'un habit rouge en lambeaux.

Sofia sortit une feuille de son cartable. La plume toucha le papier et le premier mot s'écrivit : « Rouges ». Elle poursuivit sans réfléchir « Rouges, les joues de la sacrifiée. Vierge du pas de deux. Temps noir endeuillé. Danse de l'instrument. »

À ce dernier mot, le regard de Sofia se fixa sur le « violeur ». Un élément caché semblait en passe de se manifester, comme un objet aux contours non dessinés. Elle sentit que la fillette entravée était autre chose qu'une personne dans les mains du jeune garçon. Un simple *instrument*, répétait Sofia, comme si ce mot qualifiant son impression pouvait la conduire à une découverte.

Elle se demanda où se dirigeait instinctivement son regard. La réponse était évidente : vers la fillette. Vers son mouvement de fuite, vers les jambes nues, vers son visage, vers son habit rouge, vers ses socquettes blanches. Il fallait essayer de faire abstraction de la présence sautillante de la fillette. L'oublier.

Alors elle vit ! Elle vit presque en souriant. Elle vit en une douce jubilation.

Elle était parvenue à « gommer » la fillette et il subsistait le garçon. En particulier son visage et ses deux mains. Crucial, le mot « instrument » s'imposait. Le mot « objet » aussi. Jusqu'à révéler que le jeune homme ceinturant la fillette avait exactement la posture d'un musicien tenant une guitare. Une simple guitare. Il en jouait et avait appuyé l'instrument sur son genou droit. Sofia se plaisait à observer que le jeune homme tenait alternativement une guitare invisible ó mais suggérée ó puis une fillette. Puis à nouveau une guitare, puis une fillette, dans une métamorphose continue qui réduisait la jeune fille à l'état d'objet et rendait toute fuite dérisoire. Un objet ne s'enfuit pas. Il appartient à son propriétaire. C'est lui qui le manipule. Le guitariste a tous les droits. Ses deux mains sont des virtuoses entraînés à la parfaite maîtrise de l'instrument. Le musicien tient la guitare contre lui. Il fait corps avec elle. Les yeux mi-clos, il se délecte des sons qu'il en tire. Il la tient. Il en joue. Même si l'instrument prend l'allure d'une fillette, il en joue. Il se joue d'elle. Il l'utilise pour sa propre délectation sans même la regarder. Les dix doigts dansent sur l'objet qui s'anime. Il est à l'écoute des vibrations. Calmement. Sûr de sa force. Certain de sa toute-puissance.

Sofia comprit pourquoi le soi-disant viol lui avait semblé si tranquille. Mieux qu'une lutte, c'était une prise de possession. Une utilisation. Une instrumentalisation. Un calme abus de pouvoir : « Je te tiens et ne te lâcherai pas. Le pouvoir est de mon côté. Je t'écouterai vibrer sous mes doigts. »

Sofia recula de deux pas. Son regard se porta sur le « violeur »-guitariste. Puis sur le poète et le plâtrier. Elle eut l'impression d'un secret, sans pouvoir en dire davantage. Elle regarda furtivement le cuisinier à la haute toque. Un secret affleurait également. Lequel ? Un secret lié à la fillette. Tout était visible, mais impossible à nommer. Elle découvrirait plus tard, se disait-elle. Sans chercher.

Sofia revint vers la fillette. La partie supérieure du vêtement était rouge. Noirs étaient le ventre et la taille, le même noir que celui du guitariste-abuseur. Plus bas, un jupon blanc et deux socquettes blanches accentuaient l'apparence enfantine.

Il fallait s'en aller. Rejoindre Guido qui s'impatientait peut-être. Mais Sofia était en proie à une forme de compassion pour la fillette dont la taille, presque comparable à la sienne, ravivait l'impression d'une présence grandeur nature et d'un drame à portée de main.

Émue, elle considéra à nouveau le grand triangle contenant les trois personnages de gauche. Le point magnétique de cette forme était constitué par la balle rouge désignée par l'index du gnome dont le geste induisait un lien manifeste avec la balle. On aurait pu en rester à cette évidence et conclure à une scène de jeu. Mais cette corrélation mobilisant exagérément le regard semblait trompeuse. Sofia en était certaine.

Elle élargit son angle de vision. Le gnome se situait *entre* la fillette et la balle. Il faisait obstruction et empêchait de considérer la fillette regardant la balle. En fin de compte, c'était elle, peut-être, qui tentait de s'en approcher : son regard et sa bouche avaient un aspect volontaire comme s'il s'agissait de prendre possession des jeux de l'enfance. La balle était d'ailleurs de même teinte que son buste. Elle n'avait rien du rose sale de l'habit du gnome. Elle était rouge et semblait en vibration avec l'habit écarlate de la fillette.

Sofia était tentée d'écrire quelques mots supplémentaires, mais trop d'émotions affluaient. Elle s'approcha le plus possible du visage du guitariste pour mieux laisser agir le tableau. L'impression de violence n'était pas exclusive. Certes, le personnage était un être pulsionnel, il s'emparait de la fillette. Mais, par ailleurs, il avait l'apparence d'une entité calme. Une instance impersonnelle. « Il n'a pas de sentiments. Ou plutôt : il ne fait pas de sentiments. Il est pareil au temps qui passe » pensa Sofia.

Oui, c'était cela. Le temps qui passe. Il agit sans violence, Saturne, maître du temps. Saturne, dieu tout-puissant. Il scande les rythmes. Il impose un ordre biologique. Saturne, oui. Saturne qui emmène la fillette vers un nouveau corps forcé de naître. Du sang serait versé. Un nouvel être apparaîtrait.

Cette impression ne gommait pas pour autant le sentiment précédent, celui du guitariste aux mains expertes. Ainsi, la même figure masculine réunissait-elle, à ses yeux, trois entités : le « violeur », le guitariste et le dieu saturnien. Confrontée à ce

visage qu'elle s'obligea à regarder longuement, Sofia ressentit une satisfaction qu'elle connaissait bien : celle de la pédiatre captant un sens nouveau.

2. p.123 ó 132.

En contemplation devant *La Rue*, Sofia gardait à l'esprit la fillette dénudée de *La Leçon de guitare* et son visage implorant. Cet air-là ne se retrouvait pas dans *La Rue*. L'atmosphère était froide. Le trouble qui s'en dégageait était d'autant plus déstabilisant qu'on n'en décelait pas l'origine. La pensée s'enlisait dans une chorégraphie ordonnée où chacun allait son chemin. Voilà ce qu'elle ressentait pour l'instant, prisonnière à nouveau de cette impression banale de scène figée. Elle avait décelé la dramaturgie du guitariste tenant la fillette captive, mais là n'était pas la porte d'entrée royale dans le tableau.

Lorsqu'elle évoqua sa perplexité au sujet du plâtrier, Guido se tourna vers elle plus rapidement que d'habitude. Qu'avait-elle pressenti ?

Guido était entré dans *La Rue* par paliers, avide de décrypter cette énigme pour essayer de porter un regard éclairant sur l'œuvre de Balthus. Mais, sans cesse, de nouvelles interrogations avaient surgi, au grand bonheur de l'imagination qui raffolait de voyager dans un chef-d'œuvre aux multiples itinéraires. La voir s'enliser pour cause de certitude était en fin de compte une défaite. Mieux valait un parcours nouveau, un regard vierge. Ainsi enviait-il Sofia et, plus que jamais, était-il décidé à ne pas divulguer ses propres découvertes ni les limites qu'il avait rencontrées. Il aurait compromis une seconde aventure.

La figure du plâtrier, très tôt, l'avait intrigué, comme si le sens partait de là, comme s'il était à portée de main, et pourtant inaccessible, s'effaçant pour peu qu'on crût le saisir. Comment agirait Sofia ? Découvrirait-elle un sens nouveau ou le même, par d'autres voies ? À la satisfaction d'avoir résolu une énigme, il préférerait le sentiment de s'en approcher.

*

Sofia s'interrogeait à propos de la blancheur du plâtrier. Symbole de pureté ? Non, certainement pas. De virginité ? Encore moins. Telle une ombre en négatif, sa silhouette se dérobait.

Le cuisinier était lui aussi ó partiellement ó vêtu de blanc. Certains le considéraient comme une enseigne. Sofia, qui s'était placée juste en face du personnage, le vit comme un cuisinier « en chair et en os ». Pourtant, son attitude figée lui donna l'idée de s'imposer un contraste en se dirigeant à nouveau vers la scène plus sensuelle de *La Leçon de guitare*. Ainsi s'imprégna-t-elle de la maîtresse jouant sur le corps de la

fillette, avant de revenir vers le guitariste de *La Rue* qui, lui aussi, s'empare d'une fillette.

À la faveur de ce contraste, elle comprit qu'il fallait à tout prix libérer son regard de la mise en scène qui étouffait le *drame de la chair* dont parlait Balthus. Certes celui-ci existait, mais il s'éclipsait au profit d'une mise en scène laissant chaque personnage soliloquer un rôle opaque.

Derrière elle, *La Leçon de guitare* ravivait ce drame qui n'était perceptible que de manière estompée dans *La Rue* : drame muet, drame sourd, drame indicible qui s'était immiscé, à l'insu de Balthus, comme la mort dans un paysage.

Balthus avait commencé par peindre *La Rue*. Et, un peu plus tard, *La Leçon de guitare*. Guido insistait sur cet ordre, comme si le deuxième tableau *découlait* du premier :

ô Avec *La Rue*, fit-il, Balthus a le sentiment d'un tableau abouti. Il pense avoir tout dit, tout révélé. Ce n'est pas ordinaire, comme affirmation.

ô Et qu'a-t-il révélé ?

ô Tout, selon lui. Mais sans en connaître le contenu.

ô Tout ?

ô Le premier enjeu est de « tout » montrer afin d'avoir ce « tout » sous les yeux. A disposition immédiate. Pour le mettre en dehors de son esprit et obtenir une sorte d'allégement. Ensuite se situe un deuxième enjeu à peine formulé : l'espoir qu'un autre que soi, *verra*. Et peut-être que pourra s'instaurer une parole qui pourrait « nommer ». Ce serait la fin d'une solitude autour de la chose jamais dite.

ô Balthus a connu ce soulagement ?

ô En partie. Grâce à la mise en scène de ce « tout ». C'est pour cela qu'il parle de sa joie de s'être exprimé. Il ressent une première libération. En revanche, il ne connaîtra pas cette forme de pacification née de l'échange avec un tiers.

ô Pourquoi ?

Guido esquiva. S'il n'y avait pas eu de véritable dialogue à propos du tableau, c'était à cause de son hermétisme que personne, sur le moment, ne parvint à déjouer. Balthus lui-même montait la garde en décourageant, comme il se devait, toute forme d'interprétation, répétant à qui voulait l'entendre, et en parfaite sincérité, que les personnages étaient de simples éléments de composition.

Une fois *La Rue* achevée, Balthus se sent heureux, rappela Guido. Il dit qu'il a réalisé pour la première fois une œuvre personnelle. Il l'écrivit à son père, mais le malaise va renaître rapidement car le « mystère » dont il ne sait rien de précis conserve son intensité. Les autres ? Ils ne l'ont pas vu, le redoutable mystère. Ils n'ont rien vu et Balthus ajoute dans une de ses lettres : « Les amis n'ont pas compris ce que je voulais dire ! »

Des gens éminents découvrent le tableau dans son atelier. Que disent-ils ? « Énigmatique, étrange, impressionnant. » Picasso en fait l'éloge devant un groupe de gens. Le Ministre de l'Intérieur, qui se déplace en personne, est conquis. Il avoue que le tableau lui a fait oublier un moment l'affaire Stavisky. C'est « l'aurore de la gloire », écrit Balthus qui termine sa lettre par ces mots : « Malgré tous ces succès, je

suis d'une tristesse noireí Je ne sais pas quelle affreuse angoisse m'entreint depuis quelque temps. »

Aux yeux de Guido, cette « affreuse angoisse » était consécutive à l'achèvement de *La Rue*. Après un premier sentiment de satisfaction, Balthus se retrouvait seul face à ce qu'il avait montré. Le tableau n'était pas dans une galerie, mais chez lui. Balthus vivait désormais en présence d'une scène qui hantait à la fois son esprit et son espace. Il fallait réagir, écrire à Antoinette, lui parler de cette affreuse angoisse. Néanmoins, pour elle comme pour les autres ó et *a fortiori* pour Balthus ó il était malaisé d'agir contre un fantôme impossible à situer.

Alors Balthus va se remettre à la tâche et peindre un tableau plus violent. Tant pis pour le scandale ou plutôt tant mieux : il va se faire un nom. Fini la magnificence feutrée de *La Rue*. Il va oser davantage avec *La Leçon de guitare*. Mais l'audace s'accompagnera rapidement d'une forme d'esquive puisqu'il relativisera avec conviction la portée du tableau.

*

Il pouvait sembler absurde de s'arrêter à la cafétéria alors qu'à deux pas se trouvaient des chefs-d'œuvre. Mais, tranquillement assis à une table, il n'était pas nécessaire de chuchoter comme des conspirateurs.

Sofia ouvrit la luxueuse monographie qu'elle venait d'acheter. Guido apprécia le contraste avec son exemplaire couvert d'annotations. Sofia déplaça les cafés qui venaient d'être servis et feuilleta l'ouvrage jusqu'à mettre le doigt sur la page 233, celle de *La Rue*. La reproduction, très sombre, avait le mérite de mettre en évidence la silhouette immaculée du plâtrier.

Sofia restait silencieuse, les yeux magnétisés par ce personnage sans tête visible.

ô Qu'observes-tu ? anticipa Guido qui voulait éviter d'être interpellé frontalement sur le sujet.

ô Ce que j'observe ?

ô Le plâtrier, que fait-il, à ton avis ?

ô Il porte une planche, il marche, il traverse la rue, fit-elle en se doutant de ne parler que d'apparences.

ô Que fait-il ? répéta-t-il sans nuances.

Fallait-il, pour répondre à cette question abrupte, imaginer un « après » à la scène figée du tableau ? Son hésitation dissipée, Sofia décida de faire confiance à ses impressions et se laissa aller à énumérer ce qui lui venait à l'esprit.

ô Il marche. Il a un mouvement. Un pas décidé. Un pas très décidé. Il travaille, il avance. Un pas masculin. Un pas très mâlé

À l'écoute de ces derniers mots, Guido se sentit frissonner : Sofia se trouvait à deux doigts d'une intuition importante. Il resta silencieux, la laissant poursuivre. Elle

reprit d'un ton perplexe : « Il cache son visage. Non, ce n'est pas ça. Il se voile la face. Il ne cache pas son visage : il se voile la face ! »

À l'évidence, elle n'approfondissait pas l'intuition précédente. Le tableau avait l'air d'annuler le sens dès qu'il apparaissait. Sofia poursuivit dans une direction, qui, pourtant, n'était pas sans intérêt aux yeux de Guido : « Oui, c'est ça : il a décidé de ne pas voir, ajouta-t-elle. Ni vu ni connu, je passe. Un drame de la chair ? Je ne suis pas concerné, blanc comme neige. Je pourrais porter ma planche différemment mais, placée de cette manière sur l'épaule, elle est utile. Un écran parfait devant ce qu'il ne faut pas voir. »

Guido ne considérait pas le plâtrier de cette manière. Mais il se laissait porter par les mots de Sofia, en proie à une foule d'impressions.

« Regarde, fit-elle. Le cuisinier aussi, il se défile. Même s'il ose regarder, il reste statufié. Il ne bouge pas. Il ne lève pas le petit doigt. Il a les mains dans les poches. Oui, c'est ça : les mains dans les poches. Il a l'air minuscule. Il se fait petit, presque invisible. Comme un voyeur. Discret, immobile. Ce qui lui convient, c'est de regarder sans rien dire et sans rien faire. Témoin et immobile. »

Guido se contentait d'écouter.

« Voyeur et non coupable, lâcha-t-elle. Tu te rappelles ? Balthus avait écrit: « Mort aux hypocrites ! Mort, peut-être, à ceux qui passent sans rien voir ? »

Elle s'étonnait du silence de Guido qui lui laissait le champ libre. Elle revint au cuisinier. L'impression d'hypocrisie se confirmait. Ou plutôt le sentiment de lâcheté : un drame avait lieu et plusieurs personnages s'en lavaient les mains, jouaient les aveugles. Tous se défilèrent.

Peu sensible à cette thématique de la lâcheté, Guido n'en était que plus intéressé.

« Regarde un détail lié aux nombres, reprit-elle. Deux, c'est le nombre duel : l'agresseur et l'agressé. L'abuseur et l'abusé. L'espoir, c'est de sortir du face à face. Sortir de l'abus. Pour cela, il faut que surgisse un troisième élément. Par exemple, un témoin. Ou une parole qui agirait en tiers salvateur. »

« On en a parlé. »

« C'est vrai. Mais regarde un détail. »

« Lequel ? »

« Le motif des barreaux, derrière la planche du plâtrier, insista Sofia. »

« Devant les quatre fenêtres ? »

« Oui, un détail qui est peut-être fortuit. Première fenêtre : deux barreaux. Deuxième fenêtre : deux barreaux. Troisième fenêtre : deux barreaux. Mais, à la quatrième fenêtre, trois barreaux sont peints. »

« Un hasard. »

« C'est toi qui dis ça ? Tu métonnes. D'autant plus qu'au-dessus de cette quatrième fenêtre, se trouve un panneau rouge. Regarde, il dépasse de la façade. Il n'est pas bien aligné. Il fait tache. »

« Qu'en penses-tu ? »

« Je n'en pense rien et je suis certaine, comme tu l'affirmes, que Balthus n'a rien voulu signifier. Mais j'avoue que je ressens comme une mise en garde : »

« Attention ! Panneau rouge ! Un événement survient et chacun se tait, fait l'aveugle et passe son chemin. » Le tableau lui-même est peut-être une sorte de panneau rouge qui attire le regard sur une certaine vérité.

ô Et le poète ? demanda Guido.

ô Il y a quelque chose d'étrange.

ô *Étrange*. Le mot fourre-tout.

ô Je parle d'un détail surprenant.

ô La main sur le cou ?

ô Non, la tache blanche sur le haut de la poitrine. J'ai remarqué, devant l'original, que c'était ni un col ni un plastron. C'est vraiment une tache. Comme une désignation. Une tache qui semble donner une indication. Peut-être celle que le poète appartient au trio des personnages en blanc, le trio des témoins qui passent sans rien dire. Leur signe distinctif serait le blanc. La blancheur immaculée.

ô Le blanc ? fit-il, captivé.

ô Le blanc, oui le blanc. C'est important, à tes yeux ?

ô Capital ! ne put s'empêcher de dire Guido. Parce que le blanc est une forme persistante en lui-même, ajouta-t-il. Les objets, les situations, les personnages qui sont marqués par la blancheur possèdent certains aspects en commun.

ô Mais alors, le plâtrier, il *est* blanc. Il n'est *que* blanc.

ô Envahi par le blanc, confirma Guido pour qui la blancheur du plâtrier ou la tache sur l'habit du poète étaient déterminantes.

ô Regarde ! fit-elle en rapprochant le livre. Le cuisinier, le plâtrier et le poète forment peut-être une trilogie. Et si chacun d'eux représentait une forme de lâcheté en face du drame ? Le cuisinier regarde sans bouger. Le plâtrier se voile la face avec sa planche. Le poète passe sans s'arrêter. Il a vu, il a trop bien vu, alors il se sauve ó dans les deux sens du terme ó en regardant fixement devant lui. Regarde ses mains ! On dirait les gestes du voleur à la tire : rien dans les mains, rien dans les poches. Je suis innocent et je m'éloigne.

ô Cela pourrait se tenir, fit Guido qui hésitait à se positionner et ajouta en guise de défi : Et le gnome enfantin, au premier plan ?

ô C'est peut-être le personnage qui absorbe le plus de rôles.

ô Lesquels ?

Sofia répondit par une moue dubitative. Elle se fiait, comme dans son métier, aux impressions nées du sujet. Aussi la piste de la lâcheté avait-elle sa préférence. Aux yeux de Guido pourtant, elle ne constituait qu'une étape. C'est pourquoi il envisagea d'attirer l'attention de Sofia sur certains éléments qu'il jugeait décisifs.

Tout à leur conversation dans la cafétéria, ils ne pouvaient deviner que les salles d'exposition s'étaient vidées de leurs visiteurs. Quand ils se levèrent et longèrent l'étroit couloir débouchant sur la galerie centrale du premier étage, ils virent si peu de monde qu'ils décidèrent de s'offrir le plaisir de traverser à nouveau les salles désertées qui menaient à *La Rue*.

Ils découvrirent le tableau adouci par les teintes rosées du crépuscule et s'arrêtèrent en silence devant lui. Aujourd'hui, leurs regards seraient les derniers à se poser sur ces personnages prêts à entrer dans la nuit.

*

La librairie du palais proposait nombre d'ouvrages et de reproductions consacrés à Balthus. Sofia hésita devant la *Correspondance* puisque Guido en avait un exemplaire. Elle lâcha tout de même, pour le plaisir de pages vierges d'annotations.

Avant de quitter les lieux, elle se rendit aux toilettes et confia ses affaires à Guido qui s'assit près de la librairie. Il ouvrit le livre neuf et le feuilleta à la recherche du passage qui, à propos du plâtrier, pouvait servir à raviver la piste que Sofia avait effleurée. Ces lignes devaient se trouver dans une lettre de 1933 ou 1934, la période de *La Rue*. Il y était question des hommes. Un passage violent qui, dans son exemplaire à lui, aurait été vite retrouvé.

Il repéra la lettre et, lorsque Sofia revint, il lut la phrase qu'il voulait mettre en relation avec la figure du plâtrier : « Il faut que je m'affirme avec violence, que je hurle ma puissance aux hommes, et me voilà un monstre de haine et de rancune, assoiffé de vengeance et chargé de dynamite à faire sauter les montagnes. »

Sofia relut, consciente de l'importance que Guido attribuait à ces lignes. Elle replia le coin de la page et se leva. Elle n'ajouta rien, montrant qu'elle pouvait accueillir des indices sans succomber à la tentation des questions.

3. p. 183 ó 196

Guido se rapprocha de la table et s'assit. Ils se retrouvèrent face à face.

ô Il y a ces fameuses lignes écrites par Balthus. Elles peuvent paraître anodines, fit Guido. Mais dès le début, j'ai senti qu'elles donnaient des clés. Tu les connais ? « Le groupe érotique dans le coin à gauche (le garçon qui cherche à violer la petite fille) n'a vraiment rien d'obscène. Songe à l'idiote petite fille qui a crié : « Bonjour petit chat ! » devant le pathétique accouplement de chats. »

Guido eut de la peine à articuler jusqu'au terme. Sa bouche semblait crispée. Une émotion traversait ses yeux, sa voix. Pour la première fois peut-être, il allait parler de *La Rue* sans retenue. C'était un homme pudique. Il n'avait pas prévu cette espèce de trac. Il ravala son émotion et reprit.

ô Balthus est

L'émotion redoubla. Il ne put poursuivre. Ce qu'il avait à dire prendrait du temps. Comment y parvenir s'il fallait s'interrompre après deux mots ? Mais les deux mots qu'il venait de prononcer n'étaient pas n'importe lesquels.

« Balthus est » c'était entrer d'un coup dans le destin d'un homme qu'il admirait et dont il se sentait soudain le porte-parole involontaire. À nouveau, il ne put

contenir cette injonction intérieure : il fallait se taire, garder pour soi ce que *La Rue* pouvait révéler et préserver Balthus de ce qu'il avait affronté. La perspective d'en dire trop resurgissait. Guido resta immobile, assis devant la table, tête baissée.

Balthus s'était livré. Non par goût de la confiance, mais par nécessité de faire face à une réalité dont il ne savait rien, sinon la lutte à mener afin de garder le cap, vivre, avancer, rester debout. *La Rue* était le vestige du combat qui avait eu lieu dans les premiers mois de l'année 1933.

À cette date, un revenant tenace, lâffroi nu et silencieux, s'était servi des circonstances offertes pour frapper un grand coup. Depuis l'été 1932, cette sorte de fantôme intérieur avait eu le champ libre pour revenir sans cesse à la charge et porter à son paroxysme le sentiment originel d'humiliation que vivait Balthus, désormais supplanté par un rival inconnu. Ces circonstances étaient celles qu'il fallait à cette ombre tapie au cø ur de l'enfance pour oser son retour avec fracas et donner le coup de grâce. Voilà ce qui dominait alors : le sentiment de faiblesse en face d'un rival de dix ans son aîné, une impression de petitesse et d'impuissance devant une démonstration de puissance masculine.

Le spectre s'était servi de ces circonstances favorables ; il s'en était emparé et gavé jusqu'à devenir monstrueux. Il allait presque réussir, quelques mois plus tard, à venir à bout de Balthus qui tenterait de mettre fin à ses jours.

« Balthus estí » répéta Guido. Mais la conscience de la lutte qu'avait menée Balthus le rendait muet. Il fit un effort et réussit à murmurer, d'une voix monocorde et très lente : « Balthus enfantí estí ». Il s'interrompit. Puis compléta : « Quatre fois dans *La Rue* ».

Suivit un long silence. Sofia n'eut pas le cø ur de relancer Guido, envahi par une émotion inattendue. Il percevait le pathétique d'un destin dont il avait entrevu la face inconnue. Il mesurait le fossé entre sa recherche et le fait d'en parler.

Balthus enfant estí quatre fois dans *La Rue*. La phrase résonnait dans la chambre d'hôtel. C'était tout ce qu'avait pu dire Guido.

Sofia prit le catalogue de l'exposition et détacha la jaquette qui représentait *La Rue*. Sans un mot, elle la mit devant Guido et répéta : « Quatre fois ? »

Il fit oui de la tête.

ô Où ? demanda-t-elle.

Comme Guido demeurait muet, Sofia eut l'idée de passer en revue les personnages du tableau. Elle commença par la gauche et posa le doigt sur le guitariste. Elle leva les yeux vers Guido. Il fit non de la tête.

Ensuite, elle posa le doigt sur la fillette qui tentait de s'échapper. Guido fit non également.

Puis elle désigna la figure longiligne du cuisinier. Pour la première fois, Guido fit oui de la tête. Et Sofia vit ses lèvres trembler.

Elle posa ensuite l'index sur le gnome au corps difforme. Ce fut d'un mouvement très lent que Guido fit oui. Un acquiescement que Sofia sentit des plus graves.

Elle allait déplacer son doigt vers le centre du tableau. Mais, avant même qu'elle ne le posât sur le plâtrier, Guido avait fait non de la tête. Un non frappé d'évidence, comme s'il fallait éviter le personnage.

Elle poursuivit. Le poète à la main sur le cò ur ? Ce fut oui. La silhouette noire de dos ? Non. La nourrice ? Non également. Elle termina par le petit matelot au pompon rouge. Ce fut oui pour la quatrième fois.

Guido aurait préféré être en train de se promener dans les rues de Venise, le cò ur léger. Il s'en voulut d'avoir accepté ce voyage, maintenant qu'il était confronté plus que jamais à l'envie de se taire, comme lorsqu'il s'était débarrassé du manuscrit.

Il venait de sauter dans le vide. Plus de dérobade possible : Sofia allait probablement le questionner et le côté grotesque de la situation lui apparaissait brutalement.

Balthus est quatre fois dans *La Rue*. C'était une affirmation laconique, mais il fallait maintenant entrer dans le vif du sujet et développer la réalité de chacun des personnages. Peut-être faudrait-il en arriver à parler de la grande sculpture en marbre qui attendait dans l'atelier, couverte de tissus

Guido se sentait comme pris au piège. Son regard passait d'un personnage à l'autre. Il ne parlait pas, saisi d'un extrême désir de retenue envers le monde de Balthus et jugeant indélicat d'imposer une vision. Par-dessus tout, il considérait avec un respect infini le courage de tout enfant confronté à ses spectres.

Il releva les yeux, croisa le regard de Sofia et repensa à ses gestes affairés et à son envie redoublée de lui confier une part de ce qu'il avait cru découvrir.

En cet instant précis, il se sentit pourtant incapable de parler des quatre figures enfantines de *La Rue*. Impossible pour le moment. Il se résolut donc à commencer par le couple guitariste-fillette sur lequel il posa le doigt. Avec des phrases très courtes, il expliqua que, pour accéder au sens profond du tableau, il fallait oublier ce duo. C'était une sorte d'adjonction faisant diversion par rapport à l'essentiel. Bien sûr, le mouvement si frappant des deux personnages captivait le regard qui se montrait trop heureux d'échapper à la scène principale. Mais le duo était presque hors sujet. Absent, d'ailleurs, du croquis, puis, ensuite, de la première version de *La Rue*. Néanmoins, il avait un rôle à jouer dans le tableau, et même un double rôle. Tout d'abord, ce couple fonctionnait comme un leurre détournant le regard. Ensuite, il apportait la bouffée d'air frais d'une sensualité ludique aux abords d'une scène ayant presque statufié chacune des quatre figures enfantines.

Sofia l'écoutait avec attention et il ne lui serait pas venu à l'esprit de l'interrompre, même si, à propos du duo de gauche, elle repensait au mouvement du guitariste et à ce lien plus que formel découvert avec *La Leçon de guitare*. Elle considérait que cela appartenait au tableau comme une de ses nombreuses virtualités. Ce qui l'impatientait maintenant, c'était d'aborder chacun des personnages.

Guido, les yeux presque fermés, s'était tu. Il se sentait confronté à la même difficulté que lors de la rédaction de son manuscrit : comment parvenir au cò ur de la scène capitale sans susciter stupeur, voire rejet ? Il décida de commencer par aborder

un antagonisme central dans le tableau, celui opposant l'enfant et le monde des adultes.

En faisant abstraction du duo peint à gauche, sept personnages étaient présents : quatre figures d'enfants et trois d'adultes. Le terme « figure » semblait d'ailleurs mal choisi en ce qui concernait les adultes puisque ceux-ci avaient en commun un aspect frappant : on ne voyait pas leur visage. Et pour cause ! C'était de leur monde que provenait la scène effrayante. C'était eux qu'il fallait tenir à distance. À tel point que la vue de leur visage avait valeur de tabou.

Ces adultes, il fallait pourtant bien se résoudre à les « figurer » dans cette titanesque synthèse. Mais de la manière la plus supportable possible, c'est-à-dire de dos ou la face cachée. Montrer leur visage ? Impossible, car s'infliger l'intolérable une nouvelle fois eût été absurde.

Guido s'interrompit. Après un temps de réflexion, il décida de se limiter à parler du positionnement des quatre figures enfantines par rapport aux trois adultes. Rien de plus, pour l'instant.

ô Aucun des enfants ne peut se risquer à croiser le regard de l'adulte, commença-t-il à montrer. Chacun d'eux est confronté, d'une manière différente, à cette proximité effrayante. Et chacun s'en détourne comme il peut. Seul le petit matelot est en contact corporel avec un adulte. C'est un danger. Il s'écarte, il manque de tomber, mais on remarque que le bras de la nourrice le tient. Pas de possibilité de fuite. Il faut rester là, tout en maintenant une distance maximale. Il faut aussi s'inventer un refuge. Lequel ? La lecture, la lecture acharnée, la lecture en toutes circonstances, la lecture qui finit bizarrement par faire de l'enfant un adulte prématuré. C'est le paradoxe : à force de lecture-refuge, on prend le risque d'entrer dans le monde qu'on fuyait, celui des hypocrites, celui des lâches, celui des menteurs, bref, celui des adultes qui sont au centre de cette scène qui a permis de les « confondre » ó dans les deux sens du terme.

Tentée de le questionner sur cette formule, Sofia préféra le laisser poursuivre.

Guido hésita, passa la main dans ses cheveux et reprit :

ô Le petit matelot lit, mais il semble se méfier de sa lecture : il la tient à distance. Il regarde du coin de l'œil il, presque en cachette de la nourrice. Et ce sera peut-être pour figurer un refuge plus calme que Balthus peindra, deux ans plus tard, un personnage semblable, en train de lire un journal, mais assis sur une table très haute qui l'isole des autres personnages du tableau. Pour Balthus, le thème des enfants lisant deviendra l'emblème de tout ce qui permet d'échapper à la puissante nourrice : retrouver la féerie des premiers contes, faire bande à part, dessiner, s'inventer des accès vers les pays merveilleux, se plonger, *quel que soit l'âge*, dans les livres pour enfants, peindre des scènes qui décontenaient les adultes. Le petit matelot de *La Rue* est encore loin d'avoir conquis cette liberté. Sa lecture est une première tentative d'évasion. Le moyen d'un décalage avec la nourrice. Regarde comme il s'abstient de croiser son regard ! D'ailleurs, la nourrice a fort heureusement été peinte dans une attitude atténuant la confrontation : il

semblerait qu'elle ne se soucie pas trop de l'enfant. Mais sa posture et son pas volontaire restent inquiétants : comme si cette femme, depuis longtemps, avait fait de l'enfant sa « chose ». C'est ce que suggère son mouvement du bras qui induit une attitude d'emprise que l'on retrouve à l'autre bout du tableau, dans cette gestuelle captatrice du guitariste », insista-t-il par souci de donner une place aux intuitions de Sofia.

Celle-ci s'était assise à ses côtés pour voir le tableau dans le même sens que lui. Guido faisait souvent de même au restaurant, quittant le face à face pour vivre le repas épaule contre épaule. Il se délectait de cette manière d'être assis côte à côte. Elle lui rappelait les bancs d'école, l'adolescence, les amitiés sacrées.

Le doigt de Sofia se posa sur un nouveau personnage : « Et le poète ? »

La question fut trop directe. Sofia s'en aperçut et décida, pour les autres personnages, de simplement les désigner de l'index.

À propos du poète, il y avait beaucoup à dire. Avec le gnome, il était un des personnages les plus abordés dans le manuscrit. Guido aurait pu parler avec précision de la tache blanche près du col et du nez particulier. Il aurait pu dire le pourquoi de cette bouche plus pulpeuse que celle du *Théophile* dont Balthus s'était peut-être inspiré. Il aurait pu parler de la forme des yeux ou de la gestuelle. Il aurait pu montrer ce que nul ne voyait à propos du pantalon et qui semblait pourtant manifeste. Aussi manifeste que le pantalon baissé chez Piero della Francesca.

Guido se contenta, ainsi qu'il venait de le faire pour le matelot, de parler de la *position* du personnage.

ô Le poète est à égale distance de deux adultes, l'un en blanc, l'autre en noir. Il n'est pas imaginable pour lui de les regarder. Toute son attention se porte sur un acte difficile à réussir : ne pas regarder. Il voit. Il n'est pas aveugle. Mais il sait que, coûte que coûte, il ne faut pas regarder. Il sait aussi que les yeux ont tôt fait de se diriger là où il ne faudrait pas. Il s'est donc concentré sur la nécessité absolue de ne regarder ni le personnage en noir ni celui en blanc. En plus de cela, une deuxième nécessité s'impose.

ô Laquelle ?

ô Ne pas être vu. De ce côté-là, le danger principal vient du personnage en noir, c'est-à-dire de la gouvernante.

ô Cette grande masse noire ?

ô Oui. À son sujet, une intuition s'est imposée. Comment dire ? Quelque chose induit en elle une forme de masculinité, même si je l'appelle la gouvernante.

ô Masculinité ?

ô Rappelle-toi : on retrouve la même silhouette, de dos, dans *La Caserne*, mais en tant que soldat. Si la gouvernante se décidait à le regarder, le poète se retrouverait littéralement mis à nu. Regarde ! L'air de rien, on dirait qu'il est occupé à tenir sa veste et son pantalon. Et qu'il vérifie que rien n'a bougé. Il est capital pour lui de demeurer à l'abri du regard de la gouvernante.

ô Et comment ? Puisqu'elle est à deux pas ?

ô Regarde la tête de la gouvernante.

- ô Elle est orientée vers la droite.
- ô Tu as raison. Mais dans ce cas, on devrait voir son visage. Or les cheveux le cachent. En tout cas, c'est ce qu'on suppose. En réalité, un moyen visuellement puissant a été utilisé pour parvenir à *tourner* la tête vers la droite.
- ô Lequel ?
- ô La croix écarlate sur le chapeau. La position de ce motif a pour effet d'orienter la tête vers la droite. Si bien que le regard de la gouvernante part dans cette direction. Donc le poète est sauvé. On constate que ce n'est pas la tête de la gouvernante, mais bien ce chapeau et son motif rouge qui dirigent le personnage vers la droite. Il était capital d'indiquer cette orientation où qui se voit encore accentuée par le mouvement de la jambe et du bras.
- ô C'est vrai, tout part vers la droite. Mais, dans ce cas, quelqu'un d'autre est menacé par le regard de la gouvernante.
- ô Oui, le matelot. Il se trouve dans la ligne de mire de la gouvernante. Il a réussi à se dégager de sa nourrice. Il a trouvé une issue dans la lecture, et voilà qu'une géante arrive, escalade le trottoir et s'avance avec une main équivoque. Elle a presque l'allure d'un ecclésiastique, avec son habit sombre. Moins féminine qu'elle ne le montre, elle s'apprête, dirait-on, à porter la main sur la nourrice qui avance sans trop oser se retourner.
- ô Et le matelot ?
- ô Il est dans la position ambiguë des enfants témoins de ce qu'ils ne sont pas censés voir. Il est parfaitement positionné pour apercevoir tout ce qui se passe, mais il s'arrange pour regarder ailleurs. En l'occurrence, vers ce papier qu'il tient et que l'on peut considérer comme une sorte d'écran. Un objet qu'il observe en coin. Regarde les deux petites billes noires de ses yeux, peintes à l'extrémité des paupières. Le matelot regarde ostensiblement le papier comme si son geste quelque peu démonstratif avait valeur de message à l'intention des adultes : « Je suis au milieu de vous, très bien placé pour tout voir, mais je vais faire croire que je n'ai rien vu, que je ne regarde que mon papier et que je ne m'intéresse qu'à mon univers et à mes dessins. » Que mettra-t-il en scène, ce petit matelot ? En priorité ses sensations d'enfant. Hélas, quelques grands intrus s'imposeront. Il faudra bien se résoudre à les figurer, d'une manière ou d'une autre. Alors, ils auront le visage caché. On les verra de dos.

*

Sofia, qui posa le doigt sur le gnome du premier plan, eut la présence d'esprit de ne rien demander à propos de l'effroi. La réponse viendrait plus tard de Guido, sans même la solliciter.

- ô Le gnome est pareil à un entonnoir, lança-t-il. Tout s'engouffre en lui. Les rôles, les peurs.

Il s'interrompit. L'image du jeune Balthus lui revenait à l'esprit. Celle, aussi, de l'homme âgé. Comment évoquer dignement, pensa-t-il ?

Dans *La Rue*, un gnome difforme balbutiait une courageuse posture face à l'effrayant. Plus jeune personnage de la scène, il émanait d'un âge précoce qui avait vu la scène capitale prendre consistance au cøur de l'imaginaire.

À nouveau, Guido hésitait à poursuivre et se taisait. Le gnome était le personnage pathétique par excellence, désespérément démuné en face de ce qui l'avait submergé.

Sofia prit le risque d'interrompre le silence.

ô Tu as dití « un personnage entonnoir » ?

ô Il faudrait parler de la force destructrice de la scène capitale.

ô Destructrice ?

ô Ce n'est pas le bon terme. Disonsí déstabilisante(j'ai un doute : un e suivi de deux consonnes est sans accent, me semble-t-il. Je peux me tromper). La scène possède de quoi obstruer la pensée. Elle génère des sortes de bulles mentales hermétiques. Peut-être que tu te demandes s'il s'agit d'un viol, d'actes violents ou abominables ? Pas du tout. Cela relève de ce qui a été vu. Simplement vu.

Guido revint au gnome en se contentant de parler du jeu subtil des regards et des proximités :

ô Le gnome est en première ligne. Il se situe encore dans le flou des représentations infantiles. Il construit des images fragiles, il les transforme, les réinvente. Il y croit. Il a pris de plein fouet le choc. Et le petit monde de ses représentations a été balayé. Dans le tableau, le gnome ne pouvait se retrouver qu'à proximité immédiate de l'effroi. Par conséquent, c'est lui qui est le plus rapproché du plâtrier. Bien sûr, il détourne le visage. Car il est impossible de regarder vers ce qu'il faut de toute urgence ne plus voir.

Sofia l'écoutait en ne quittant pas des yeux *La Rue*. Guido poursuivit :

ô La confrontation entre plâtrier et gnome ramène au cøur de la scène capitale : l'enfant a vu ce qui a semblé effarant. Mais sans rien mémoriser. Car aussitôt est survenu le déni de la chose vue et son rejet dans les régions les plus inaccessibles de l'esprit. La scène est à jamais perdue pour la mémoire. Il ne sera jamais possible d'en parler. Parfois elle émergera dans un tableau ou un rêve. Toujours à l'insu de leur auteur, ex-gnome parvenu héroïquement à grandir, à vivre, à devenir adulte. Mais un adulte d'un genre exceptionnel.

ô Tu veux dire queí

ô À l'image des quatre enfants de *La Rue*, Balthus saura échapper à la figure taboue du plâtrier.

ô En se protégeant.

ô En se sauvant.

Ils se regardèrent un instant. Guido reprit : « Le gnome se trouve face au plâtrier. Avec, heureusement, un petit décalage. Parce qu'il n'est pas possible de les faire se toucher. En observant le gnome, on constate que les jambes, le torse, les bras, la têteí tout le corps se détourne du plâtrier. Aucun tableau ne pourrait figurer

l'instant précis du face à face. Il n'est pas représentable. Le tableau ne peut montrer que ce qui découle du choc. »

Sofia concentrait son attention sur le gnome.

ô Je me suis parfois interrogée sur cette main qui effleurait la chaussure du plâtrier.

ô Elle est peinte de manière à ne pas toucher le plâtrier. Ce serait intolérable. Une grande proximité existe à cet endroit, mais pas un contact. C'est frappant. En s'approchant du tableau, on constate un repentir à l'avant du pantalon qui a été corrigé afin d'éviter tout contact. La main du gnome vient s'insérer exactement dans l'espace libéré.

*

Il était bientôt midi mais il n'était pas question de s'arrêter pour manger.

Sofia, le regard captivé, posa le doigt sur la silhouette filiforme du cuisinier.

Guido se taisant, elle osa une interrogation.

ô Tu es certain que ce n'est pas un adulte ?

ô Non.

ô Et cette toque de cuisinier ?

ô Une manière de se grandir un peu. Les trois adultes sont d'une stature très imposante. Lui, c'est tout le contraire. Il ne fait pas le poids.

ô J'avais imaginé une forme de lâcheté chez ce personnage. Une manière de rester passif.

ô Je pense que cette hypothèse ne mène pas loin. Elle est relative au couple « violeur »-fillette sur lequel tu as commencé par te focaliser. Tu y as vu une agression avec, à proximité, un témoin qui reste les mains dans les poches.

ô Cela ressemble vraiment à une agression.

ô Une pseudo-agression qui tient davantage du jeu. L'idée d'un garçon-guitariste qui se sert de la fillette comme d'un « instrument » est d'une grande justesse. J'admire ta perspicacité. Mais cela demeure un jeu entre deux personnes qui ne sont pas concernées par ce qui se passe au centre de *La Rue*. Par conséquent, ce duo ne peut pas être intégré dans une vision globale.

ô Une vision globale ? C'est un critère absolu ?

ô Au début, je me suis focalisé, moi aussi, sur ce couple. J'avais l'impression qu'une dynamique partait de là et j'ai essayé de mettre en relation ce duo avec l'autre duo du tableau, le petit matelot retenu par la nourrice, tout à l'opposé. Je me suis aussi intéressé à la main du guitariste que Balthus avait accepté de déplacer pour Soby, le collectionneur américain. Tout cela ne mène à rien. Cette scène a son importance, mais il ne faut pas l'associer à une idée de violence ou d'agression. Souviens-toi de ce que dit Balthus à Antoinette : « Le groupe érotique dans le coin à gauche (í) n'a vraiment rien d'obscène. » Balthus parle du « garçon » et de la « petite fille ». Ils sont plus âgés que les autres et sont parvenus à une claire différenciation : l'un

est un garçon, l'autre est une fille. Il est intéressant de remarquer que Balthus ne parle jamais des autres personnages. Il ne peut rien en dire. Il ajoute simplement que plane sur ce tableau un *redoutable mystère*. Qui se situe autour des autres personnages. Balthus est en mesure de parler du couple de gauche parce que, somme toute, il est secondaire.

ô Secondaire ?

Sofia eut une moue dubitative qui incita Guido à préciser sa pensée :

ô La fillette a aguiché le garçon. Il s'empare d'elle, mais plutôt pour la retenir que pour en abuser. C'est un jeu. Un pas de deux avec une part de complicité. Chacun est le complément de l'autre. Dans la première version de *La Rue*, en 1929, ils ne sont pas présents. Ils apparaissent en 1933. C'est un élément tonique dans un huis clos angoissant. Sans ce duo, la scène tournerait en rond comme un manège dont le centre serait le plâtrier. Ce couple offre une esquive, un peu de vie qui pétille.

ô La main droite de la fillette m'a toujours frappée par sa légèreté, ajouta Sofia.

ô Oui, légèreté ! En faisant abstraction un instant de la silhouette du garçon, on voit se dessiner l'attitude pleine de fraîcheur de la fillette. Comme les petites Italiennes sautillantes des places de Toscane. C'est d'ailleurs peut-être à partir de ces anciens croquis que l'attitude a été dessinée. Même son habit pourrait évoquer l'Italie. Selon Jean Clair, son visage serait emprunté à un personnage de Piero della Francesca : l'une des accompagnantes de la Reine de Saba. Il ne faut pas oublier qu'en 1933, Balthus ne peint pas encore les jeunes filles qui deviendront son sujet de prédilection. La fillette qui est intégrée dans ce tableau préfigure ce thème. Elle est présentée dans une attitude particulière. Elle cherche à se dégager d'une emprise. Un an auparavant, Balthus a réalisé une étude pour illustrer un épisode des *Hauts de Hurlevent*. C'est Cathy qui voudrait s'échapper et qui rêve de « se retrouver petite fille dans la bruyère sur les collines. » C'est dans le même état d'esprit que bondit la fillette de *La Rue*.

Malgré cette argumentation, Sofia éprouvait quelque réticence à abandonner l'idée d'agression, induite par le terme « violeur » qu'avait utilisé Balthus. Mais soudain, une réflexion s'imposa à elle : Balthus n'aurait pas figuré un viol *de cette manière*. La posture de ces deux jeunes personnes était fort éloignée d'une scène de ce genre. Ils semblaient en effet agir tous deux avec une certaine complicité. Sur ce même thème, il existait un autre tableau, peint en 1936, qui montrait les jeux de deux adolescents se retenant l'un l'autre, la jeune fille se trouvant cette fois derrière le garçon qu'elle ceinturait fermement. Un érotisme primesautier proche de l'enfantillage était mis en scène et l'on se trouvait fort éloigné de la seule scène de viol existant dans l'œuvre de Balthus : un petit croquis, dans les années quarante, très explicite, et qui n'avait jamais été repris pour un tableau.

Guido se leva pour se dégourdir les jambes. Après quelques pas, il se laissa tomber sur le grand lit défait, comme étonné d'être là, à Venise, avec Sofia, dans une

chambre d'hôtel qui semblait dédiée à Balthus. L'instant parut irréel pour lui qui avait voyagé si longtemps seul dans cette œuvre.

Comme un chat, il s'écarta en espérant que Sofia le rejoignît.

ô À propos du couple de gauche, reprit-il néanmoins, tu te souviens de la réaction de Balthus quand Soby lui demande de modifier la main du jeune homme ? Il accepte sans problème. La main qui saisissait l'entrejambe est retouchée et déplacée vers la taille. Dans une lettre à Soby, Balthus dit qu'il accepte d'effectuer le changement parce qu'il n'avait jamais pensé que l'intérêt du tableau résidait dans cette main, peinte dans un désir de provoquer. Je reviens maintenant à ce que je disais, c'est-à-dire au cuisinier et à ses mains dans les poches.

ô Longue digression.

ô Très nécessaire pour ne pas considérer le petit cuisinier comme témoin d'un viol. En réalité, ce personnage est confronté au même effroi que le gnome, le poète et le matelot. Comme eux, il doit regarder *ailleurs* et rester figé.

ô Avec son aspect pétrifié, on dirait une enseigne peinte.

ô Il se situe à un endroit périlleux d'où il pourrait voir le visage du plâtrier. La confrontation effrayante par excellence. Le cuisinier se trouve juste sur la droite du plâtrier. Et celui-ci *avance*. Encore deux pas et il sera exactement devant le cuisinier. Impossible de fuir. Il est trop tard. Le petit n'a pas le choix : il s'immobilise. Il devient un personnage-queue. Il se fait oublier. Il se fond dans le décor. Il ressemble à un panneau pour menus. Il fait le mort. Il continue de regarder droit devant lui avec une telle fixité qu'il ne voit rien du plâtrier. D'ailleurs, comment pourrait-il apercevoir quelque chose ? Le matelot, le poète, le gnome et lui-même sont quatre figurations du même enfant qui est à jamais tenu, pour rester psychiquement vivant, d'évacuer de sa conscience toute trace d'une scène taboue.

4. p. 233 ó 245.

Guido s'interrompit quelques instants, apparemment affecté par cette tête qu'on jugeait la plupart du temps mal proportionnée. Il reprit en mains la photocopie qui réunissait le gnome et le plâtrier.

ô Regarde les pieds ! Cet écart immense qu'il faut faire pour tenir en équilibre face à une réalité bouleversante.

ô Tu parles deí

ô í de la duplicité des adultes. De la contradiction terrible entre leur apparence et leurs actes. Ce sont des êtres doubles, des pantins. Balthus emploie ces termes quand il écrit à Antoinette. La méfiance s'impose. La révolte aussi. Le gnome va se montrer héroïque en prenant un risque bien précis. Mais avant d'oser cette audace, il accuse le coup. Il est sous le choc, amoindri. Presque miniaturisé par ce qui lui arrive. Face aux entités blanches qui s'activent devant lui, il pressent qu'il n'est pas de taille. Il ne fait pas le poids. Il n'y a rien de stable. Tout devient flou en ce qui le concerne. Il en résulte cette image du gnome qui ne se sent plus

« présentable » en tant qu'être masculin. Plus *représentable* non plus. Regarde ses habits féminins qui lui vont mal. Comment s'habiller ? Comment se montrer ? Comment être ? Le gnome ne peut trouver refuge que dans un statut hybride. Mi-enfant, mi-adulte. Ni masculin, ni féminin. Parce qu'il se sent anéanti. Par qui ? Aussi bien par un plâtrier sans visage, avec sa planche levée, que par un fougueux animal qui rue.

Ô Tu dis « anéanti ». Anéanti par quoi ?

Ô Le gnome est confronté à une réalité qui induit, semble-t-il, de fortes instances masculines. En face d'elles, toute comparaison, toute identification est devenue impossible. Le gnome en est là. Il tente de réagir.

Guido approcha la feuille qu'il avait devant lui et attira l'attention de Sofia sur la main droite du gnome :

Ô Il désigne la boule qui est par terre, mais là n'est pas le plus important, dit-il. Il faudrait également considérer le chemin inverse : la boule conduit vers la main du gnome et vers son ventre. Dans un rêve, une expression consacrée peut se matérialiser parfois au pied de la lettre par une image précise. On pourrait penser ici à l'expression « la boule à l'estomac ».

ô Ou « perdre la boule ».

ô Pourquoi pas ? Ce qui me semble beaucoup plus important, c'est l'action de la main gauche. On se trouve là au cœur du tableau. À tel point qu'il existe un dispositif efficace pour détourner notre attention de cette main gauche : premièrement la boule rouge attire notre regard. Deuxièmement, l'index tendu accentue cette diversion. Et enfin, le regard du gnome est dirigé vers la boule. Tout cela limite l'attention portée à ce que fait la main gauche.

Guido se leva et tendit la feuille à Sofia. Puis, la tête basse, il se dirigea vers la fenêtre en cherchant ses mots.

Il revint vers Sofia, regarda la reproduction qu'elle venait de déposer devant elle, et mit son doigt sur le bras gauche du gnome :

ô Il existe beaucoup d'indices à observer, dit-il en espérant une intuition nouvelle de Sofia. L'ustensile bleu ne sert pas à jouer avec une balle. Si c'était le cas, un cordage aurait été peint. Or il n'y a pas de cordage. Ce n'est donc pas une raquette.

ô C'est également mon avis.

ô Je te rappelle la forme persistante qui est sous-jacente. Celle du miroir, bien sûr. Forme qui « persiste » énormément chez Balthus.

Sofia ne quittait pas des yeux la reproduction :

ô Tu penses vraiment à un miroir ? lança-t-elle, dubitative.

ô Tu as raison de te montrer prudente. Il vaudrait mieux dire que le gnome tient un objet atypique qui n'est pas un miroir et pas une raquette. Il est hybride. Balthus n'a peint ni un miroir ni une raquette. Il a peint ça, résuma-t-il.

Guido fit à nouveau quelques pas vers la fenêtre, l'air songeur :

- ô Balthus a peint ça. Il n'en sait rien de plus. Et il ne faudrait pas lui demander de préciser son intention. Car il prouve une fois encore qu'il se met au service de ce qui doit advenir sur la toile. Il est fidèle à ce qui doit s'y manifester et il ne lui vient pas à l'esprit de clarifier cette apparition. En l'occurrence, il ne va pas décider de faire de cet objet « un vrai miroir » ou « une vraie raquette ». Il a le mérite de ne rien gâcher par souci de réalisme. Il respecte ce qui survient. C'est une forme d'intégrité très rare. Voilà, entre autres, pourquoi j'admire Balthus. Il ne triche pas. Au risque d'être mal considéré, il peint en se soumettant à ce qui doit apparaître sur la toile. À nous d'y entrer avec prudence. Mais sans demander des comptes au peintre comme s'il avait commis un crime. Grâce à sa rigueur artistique, un objet atypique surgit, un objet brut, un objet préservé de toute retouche destinée à déterminer ce qu'il est. Rien n'est clarifié, heureusement. En voyant cette raquette-miroir intacte, j'éprouve le sentiment d'un privilège. Celui d'avoir devant les yeux une réalité qui n'a pas été peinte pour intriguer. Et qui n'a pas été modifiée dans un but ou un autre. Elle est apparue telle quelle. C'est une gourmandise pour l'esprit. Cela donne une furieuse envie d'entrer dans une énigme qui n'a pas été peinte en tant qu'énigme. L'objet est *apparu* dans la main du gnome. Le peintre n'a rien à en dire. S'il en parlait, il le banaliserait. Il dirait probablement qu'il ne faut pas chercher midi à quatorze heures et qu'il s'agit d'un jouet pour enfant. Je me répète : il est parfaitement sincère. Il s'est soucié uniquement de ce qui pouvait servir à faire *basculer* le tableau vers le « crac », c'est-à-dire qu'il a cherché à s'approcher
- ô í de l'idée de miroir ?
- ô C'est plus tard que cette forme persistante émergera avec clarté dans la peinture de Balthus. Ici, elle apparaît d'une manière lacunaire.
- ô Et l'idée du jeu, tu l'abandonnes ?
- ô Je crois que Balthus a peint un gnome qui tend un objet indéfini vers l'avant. C'est cela, le cœur du motif.
- ô Et la balle ?
- ô Balthus l'a ajoutée dans un deuxième temps parce qu'il lui a semblé naturel de donner quelque consistance à ce qui ressemblait à une raquette.
- ô Il se trompait en voyant une raquette ?
- ô Il ne se trompait pas. Comme tout le monde, il a vu un enfant avec une raquette. Si tu regardes le croquis où apparaît pour la première fois le gnome, tu constateras qu'il n'y a pas de balle. Elle a été peinte *ensuite*, comme un élément ajouté. Hélas, elle nous distrait de ce que fait réellement le gnome.
- ô Une ruse de Balthus ? peut-on penser.
- ô Cela n'est pas une ruse. Il n'y a aucun désir de ruser. Balthus a simplement peint la balle *après coup* pour accentuer l'impression de jeu. Mais qu'arrive-t-il ? Ou si tu préfères í quelle est la conséquence de cette balle ? Sans le vouloir, Balthus éloigne son regard ó et le nôtre ó de ce que fait réellement le gnome.
- ô Alors selon toi, Balthus serait, lui aussi, sur une fausse piste ?

- ô Il est le premier à avoir vu le gnome tenant son bizarre objet bleu. Et il s'est laissé entraîner vers la piste du jeu. Pour preuve : il a ajouté une balle.
- ô Tu es certain qu'elle a été ajoutée ?
- ô Plusieurs éléments m'amènent à le penser. Le premier, je l'ai déjà cité : la balle ne figure pas dans le croquis du début. Ensuite, observe la main droite du gnome, celle qui montre la balle. Elle a été retouchée : la preuve en est donnée par la couleur rose qui a changé d'intensité autour d'elle. Elle est plus claire, après la retouche. Cette main a été modifiée à cause de la balle rouge.
- ô Pourquoi ?
- ô Dans un premier temps, une balle a été ajoutée en faveur de l'idée de jeu. Mais cela n'a pas suffi. La main droite a ensuite été retouchée afin de désigner la balle. Et cela a permis d'accentuer l'importance de la balle. Et du jeu.
- ô Il est vrai que Balthus ne dissimule pas beaucoup les repentirs.
- ô Je vois un troisième argument. C'est le pompon rouge du moussaillon, à l'autre extrémité du tableau. Au début, le moussaillon portait un chapeau verdâtre qui était pareil à celui du gnome : il a été supprimé, mais on en distingue encore la trace si l'on regarde le tableau de très près. Là aussi, il y a eu un repentir, on le voit bien. Je pense que le pompon rouge du moussaillon a été ajouté à la suite de l'arrivée de la balle rouge devant le gnome. Comme pour introduire un rappel de cet objet, nouveau pour Balthus, et ainsi mieux l'intégrer.

Guido s'assit aux côtés de Sofia qui ne voyait pas le temps passer, malgré un creux à l'estomac :

- ô Rouge. C'est frappant, ces objets rouges !
- ô Tu as raison, fit Guido. C'est souvent la couleur de ce qui est ajouté. La couleur de ce que l'on est censé voir si l'on regarde dans la même direction que Balthus.
- ô Mais alors, s'il ne joue pas à la balle, que fait le gnome ?
- ô En laissant de côté la balle, on perçoit mieux le mouvement particulier du gnome vers l'avant. Cette posture est plus qu'inhabituelle avec un miroir en mains. Et cela, on finit par l'oublier. Or il y a contradiction ou discontinuité entre le mouvement du gnome et le miroir. Balthus l'a perçu. C'est pour cela qu'il a peint la balle. Grâce à cette balle, plus rien ne cloche. Le tour est joué. On voit un enfant qui joue à la balle. Comme Balthus voudrait le voir.
- ô Balthus part sur la fausse piste du jeu et il la renforce, répéta-t-elle, étonnée.
- ô Il ne sait pas que c'est une fausse piste. Il agit en peintre. Il doit organiser ce qui arrive sur la toile. Je vais essayer de retrouver un passage d'une de ses lettres, fit-il en s'emparant de son exemplaire de la *Correspondance*. Je crois que je l'avais recopié à l'intérieur de la couverture. Oui, c'est ici : « Et du plus profond de moi-même, des images, des œuvres nombreuses viennent s'imposer à mon cerveau et me demandent à grands cris leur naissance !
Comment organiser tout cela ? »

Guido referma le livre :

- ô Il s'agit d'un surgissement que Balthus essaye de mettre en forme ou d'organiser. Revenons au gnome. Il s'élança vers l'avant en brandissant un miroir. Une situation qui n'est pas ordinaire, tu l'avoueras.
- ô Avec le miroir tenu de cette manière, le gnome ne risque pas d'apercevoir son reflet.

Sofia venait de relever une réalité élémentaire : qui serait parvenu à se mirer dans ce miroir ? On pouvait mettre en relation cet objet avec un thème soulevé par Jean Clair, à savoir celle de l'identité fluctuante à laquelle le gnome était confronté. Dans ces circonstances, se regarder dans un miroir relevait-il de l'impossible exploit ? Le gnome cherchait-il à éloigner un objet susceptible de renvoyer une image douloureuse ?

Ce n'était là qu'un premier questionnement. Il ne fallait pas s'y attarder.

- ô Et s'il se servait tout de même du miroir pour jouer ? insista Sofia ó qui rappelait ainsi combien la balle ajoutée par Balthus jouait son rôle avec efficacité.
- ô Le gnome ne joue pas à la balle. Regarde son visage mélancolique. Avec son miroir, il cherche à regarder *autre chose*. Une observation très simple me semble décisive : le gnome veut tellement tendre le miroir vers l'avant que l'objet se voit affublé d'un manche à rallonge ! Afin d'atteindre un endroit précis. Alors on peut se demander vers quoi il le dirige, ce miroir à rallonge.
- ô Vers le plâtrier.
- ô Quoi du plâtrier ? insista Guido.
- ô Son visage ?
- ô On ne peut pas dire qu'il en prenne la direction.

Guido eut soudain l'esprit assailli par sa sculpture jamais montrée. Sans rien dire de son trouble, il se ressaisit et poursuivit :

- ô Regarde où se situe le miroir !
- ô Un mètre devant le visage du gnome.

Ces tâtonnements lui rappelaient à quel point fonctionnaient les dispositifs qui réussissaient à balader le regard, à se jouer de lui tout en ne cachant jamais rien.

- ô D'accord : le miroir est à l'avant du gnome, reprit-il. Mais par rapport au plâtrier, où se situe-t-il ?
- ô Graphiquement, on pourrait dire qu'il aboutit entre ses jambes, lâcha-t-elle.
- ô Tu l'as dit !í Tu l'as dit, et tu l'as vu. Entre les jambes du plâtrierí
- ô Pas vraiment. En fait, il se situe *devant* le plâtrier, nuança-t-elle.
- ô Dans un espace à trois dimensions, tu aurais raison de rectifier : le miroir n'est pas vraiment *sous* les jambes du plâtrier.
- ô Exactement.
- ô Mais ici, il ne s'agit pas d'un espace à trois dimensions. Il s'agit d'une peinture. Alors, dans cet espace qui est pictural, le miroir à rallonge se situe avec précision *entre les jambes* du plâtrier !
- ô Un peu tiré par les cheveux, je trouveí
- ô Je me suis fait la même réflexion. Puis j'ai observé à quel point le positionnement de cet ustensile semblait précis.
- ô Tout est précis dans ce tableau.

- ô La position du miroir aussi. Tout porte à croire que l'ustensile avait sa place exactement ici et pas ailleurs. Bien sûr, on peut argumenter qu'il n'a pas été peint à proprement parler *sous* le plâtrier, mais au premier plan. Je l'admets. Pourtant, à mes yeux, il fonctionne réellement comme étant lié à l'entrejambe du plâtrier.
- ô C'est discutable.
- ô Il aurait été impossible de peindre, d'une manière réaliste, un miroir véritablement sous les jambes du plâtrier. Cela aurait été visible et caricatural. Et très éloigné de l'esprit du tableau pour lequel la plupart des éléments se voient atténués ou en décalage. Tel qu'il est figuré, le miroir est tout à fait dans l'esprit de l'œuvre. Il est décalé ! Aux deux sens du terme.
- ô Selon toi, le miroir serait amené avec précision entre les jambes du plâtrier en tant qu'ustensile d'observation ?
- ô Oui. Et sans que le peintre ait agi avec cette intention.

Sofia leva le visage, l'air intrigué.

- ô Entre les jambes ! murmura-t-elle à plusieurs reprises.
- ô C'est effectivement là que le miroir à rallonge se dirige : entre les jambes du plâtrier. Si c'était une femme, on dirait *sous ses jupons*. Piero della Francesca avait été plus direct puisqu'il avait descendu le pantalon d'un personnage. Ailleurs, il avait même peint des testicules visibles. Chez Balthus, la stratégie du dévoilement est plus sophistiquée. Elle s'est servie d'un miroir dirigé au bon endroit. Le lieu d'une réalité primordiale.
- ô Primordiale, en effet.
- ô Ce que l'on a entre les jambes ! fit crûment Guido. Réalité familière pour un adulte, mais qui peut devenir objet de stupeur pour un enfant. Le miroir qui se rallonge est un objet clé. Il détonne. Il fait tache. Même sa teinte bleu ciel est en discontinuité avec le reste : il n'y a rien de cette couleur dans le tableau.

Guido revint vers la table et s'y appuya :

- ô Le miroir deviendra plus tard un leitmotiv. Qui confirme que l'essentiel se joue autour du regard. D'où la piste d'une scène *vue* par un jeune témoin sidéré.
- ô Sidéré ! J'ai quelque chose à dire à ce sujet.
- ô N'oublies pas d'y revenir, fit-il.
- ô Tu as évoqué le courage du gnome, tu te souviens ?
- ô Oui. Il tente l'impossible. Il avance *vers* le plâtrier ! Une main pour distraire avec la balle, et l'autre pour diriger vers l'avant un objet qui permet de voir. Ou de revoir. Le gnome a le courage d'affronter ce qui l'a plongé dans la plus grande des solitudes. Tu retrouves cette forme de bravoure chez les deux enfants-soldats de *La Caserne*. L'un d'eux lève les bras. Il s'oppose héroïquement à l'animal. Quant à l'autre petit soldat, il a un geste qui rappelle celui du gnome.
- ô Tu veux parler du soldat très penché vers l'avant et qui tient la lanière ?
- ô Oui. Il a une gestuelle particulière.
- ô Comment la comprends-tu ? demanda Sofia.
- ô Je dois t'avouer que j'hésite.

Guido ne rajouta rien. Il demeurait sur la réserve à propos de ce soldat au pas de patineur qui tentait apparemment de mettre un harnais au cheval blanc. Une signification affleurerait mais persistait à lui échapper. Cet exemple, comme tant d'autres, lui avait montré que le foisonnement du sens était tel, dans certaines œuvres, que l'aventure de la découverte ne se terminait jamais.

- ô Je voudrais revenir sur cette parenté entre le soldat au harnais et le gnome, reprit-il. Comme le gnome, il a le bras gauche tendu en direction ce qui effraie. Mais lui, il tient une lanière. Tous deux ont en mains la même figure persistante qui se termine par une sorte de boucle.
- ô Je vois.
- ô Reviens maintenant à *La Rue*. Tu observes la même audace chez le gnome, le même courage pour s'approcher de la forme taboue. Pour regarder « par en-dessous », comme on le fait quand on est petit.
- ô Et il verra ?
- ô Je ne répondrais pas qu'il verra ou ne verra pas. Je dirais qu'il continuera à porter son regard dans cette direction.
- ô Une scène de découverte de la réalité masculine ?
- ô Le plâtrier et le cheval de *La Caserne* le laissent penser. *La Correspondance* le confirme.
- ô Tu en dis trop ou pas assez.
- ô On en dira toujours trop ou pas assez sur ce sujet délicat. Les indices que l'on peut rassembler conduisent à cette option.
- ô Qu'a-t-il vu ? Les ébats d'un couple ? lança Sofia de manière volontairement abrupte.
- ô Contexte difficile à préciser. Dans *La Rue*, Balthus peint des enfants. Il le dit. Il est toujours question d'enfance. La permanence de cet univers-là à travers une vie d'adulte et une œuvre me fait pencher pour l'hypothèse qu'il ne s'agit pas seulement de la représentation d'archétypes communs à l'humanité ou de fantasmes. Je crois qu'un événement majeur, une sorte de cataclysme intérieur a eu lieu. C'était mon hypothèse de départ.
- ô Essaie de préciser le plus possible !
- ô Je m'en tiens à ce que montrent le plâtrier et le cheval de *La Caserne*. Quelque chose surgit et effraie les petits pantins qui sont présents. C'est le premier impact. Il implique une confrontation avec un élément tout de puissance.
- ô Tu ne dis pas tout.
- ô À l'instant, tu parlais des ébats possibles d'un couple peut-être vus par un enfant. Voilà beaucoup de peut-être ! Il est vrai que cela pourrait expliquer ce type de choc. D'autres situations pourraient, elles aussi, constituer le contexte de cette scène.
- ô Lesquelles ?
- ô Je vais te surprendre. As-tu déjà vu la saillie d'un étalon ? As-tu déjà assisté à la scène d'une jument montée par un mâle ?
- ô Oui.

- Ô Impressionnant, tu en conviens ! C'est une scène très emblématique.
 Ô De quoi ?
 Ô De la stupeur suscitée une forme anatomique tellement hors norme qu'on la croit irréaliste. Ne faisant pas partie du corps normal.
 Ô Et le ruí et *La Rue* dans tout ça ?
 Ô Tu as failli commettre le lapsus. Et si tu te mets, comme Balthus, à passer du féminin au masculin, tu diras « le rut » au lieu de « la rue ».
 Ô Tu insinues ?
 Ô Non. Mais souviens-toi de la lettre à propos de *La Rue* : « L'idiote petite fille devant le pathétique accouplement de chats. » Ce n'est pas moi, mais Balthus qui a parlé de « idiotie » et de « pathétique » accouplement.
 Ô Il parlait de chats, fit Sofia.
 Ô Il ne s'agit pas de préciser le détail d'une scène, mais sa teneur et ses conséquences.
 Ô Alors, parlons de la « teneur » !
 Ô Il y a, premièrement, ce que j'ai abrégé par « effroi ph ».
 Ô Tu voulais dire « effroi phallique » ?
 Ô J'admets que la formule est des plus lourdes. Je n'ai pas trouvé mieux.
 Ô C'est une abréviation ?
 Ô Deuxième aspect : l'impact sur l'enfant.
 Ô Précise !
 Ô L'enfant se sent écrasé par ce qu'il découvre. Intérieurement mis à l'écart de la réalité mâle. Et par conséquent, de la réalité adulte. Il n'y a pas sa place. Il n'est plus en mesure de se figurer en tant que mâle. La tentation d'une identité composite, en partie féminine, s'imposera comme identité de secours.
 C'était au tour de Sofia, l'air absorbé, de se lever pour se dégourdir les jambes.
 Ô Une identité de secours ? reprit-elle.
 Ô Qui intègre à la fois du féminin et du masculin. C'est un des grands thèmes de l'œuvre.
 Sofia s'assit aux côtés de Guido qui évoqua à nouveau le miroir à rallonge :
 Ô L'objet sert à refléter ou à explorer. C'est certain. Mais sa forme en fait également l'emblème de la réunion du masculin et du féminin. En effet, impossible d'imaginer une forme qui réussisse une meilleure synthèse entre une forme masculine et une forme féminine.
 Ô Tu aurais prodigieusement irrité Balthus !
 Ô Peut-être. Mais tu verras que je vais rejoindre ce que lui-même peut dire de sa peinture.
 Sofia ne prêta pas attention à ce qui venait d'être avancé. Guido s'en aperçut et poursuivit :
 Ô Observe le miroir à rallonge. Je suis persuadé que les miroirs peints ultérieurement par Balthus en sont imprégnés. La forme persistante du

miroir a été renforcée par une utilisation fréquente qui a permis d'en considérer plusieurs facettes. Il ne s'agit pas d'une répétition, mais d'une exploration. C'est ce qui rend l'œuvre de Balthus passionnante : au-delà des éléments de base se décide une conquête, une aventure.

- Ô Pourquoi avoir laissé tomber la tienne ?
- Ô Mieux vaut en parler un peu plus tard, fit-il, absorbé par ce qu'il avait à dire. Je voudrais te donner un exemple relatif au miroir. Dans un premier temps, il a émergé d'une manière surprenante *sous* les jambes d'un personnage masculin. Par la suite, il sera dirigé vers une réalité très différente : le visage d'une fillette. Dans les grandes œuvres, toute réalité a son double. Initialement, le miroir à rallonge est l'objet permettant la confrontation avec une réalité mâle. Mais par sa forme, il induit également une allusion flagrante à la réalité féminine.
- Ô Une allusion au sexe féminin ?
- Ô Présentons cela avec davantage de nuances. Première stupeur : la réalité masculine adulte surpasse toute forme connue. D'autre part, il faut bien constater que la forme du miroir à rallonge n'est pas carrée, ni ronde. Elle est ovale. Et même s'il y a un petit reflet, on dirait que la forme est ouverte. Ce miroir à rallonge est un prodigieux objet qui parvient à être à la fois un miroir ó grâce au petit reflet ó et un espace ouvert contre lequel on ne bute pas.
- Ô Le gnome tiendrait, au bout de son manche, une métaphore hasardeuse de l'intimité féminine ?
- Ô Une métaphore involontaire. Parce que Balthus est à mille lieues de déceler ce qui se glisse dans son tableau. Il poursuit l'exploration en accueillant les interrogations oubliées.

Sofia demeura perplexe. Guido poursuivit, désireux de susciter une réaction :

- ô La première stupeur est évoquée à travers le plâtrier et le cheval qui rue. Deuxième effarement : la réalité masculine, pourtant impressionnante, peut être engloutie par une forme féminine résumée par la forme du miroir. Par conséquent, l'étonnement premier se double d'une seconde fascination : l'anatomie féminine, dont il n'était pas question jusque là, devient un sujet de curiosité et d'admiration. Son pouvoir englobant dépasse peut-être la puissance mâle. L'attitude du gnome est ainsi à double registre : avec son bizarre ustensile bleu, il affronte la forme masculine et, simultanément, il la confronte à une forme féminine.

Décontenancée par les hypothèses de Guido, Sofia ressentit le besoin d'un temps d'arrêt :

- Ô Je commande quelque chose à boire ?
- Ô Bonne idée ! répondit Guido en ouvrant un des livres posés sur la table. Je pourrais te montrer, tableau après tableau, comment Balthus, sans jamais le conscientiser, répète le geste du gnome : oser se mettre face à la forme masculineí

Ô í et affronter la forme féminine.

Guido se passa la main dans les cheveux en jetant un regard circulaire sur la chambre :

ô Tu comprends pourquoi je suis fatigué d'entendre parler d'érotisme à propos de l'œuvre de Balthus. À quelques exceptions près, il ne s'agit pas d'érotisme, mais du regard d'un enfant sur une réalité qui le dépasse.

Sofia décrocha le téléphone pour appeler la réception.

ô Que veux-tu boire ?

ô Un café. Et commande aussi de l'eau minérale. J'ai soif

ô Moi aussi

Ô Le gnome a la force de ne pas fuir, ajouta-t-il. Il a le cran de revenir sur ce qui a été choquant. Regarde sa tête. Aussi émouvante que le pauvre miroir à rallonge. Un objet un peu dérisoire, un jouet apparemment absurde tendu vers ce qui a été blessant.

5. p. 259.

Pour ne pas risquer une perte qu'il présentait fatale, Balthus avait imaginé un pacte avec l'enfance : si je parcours tes effrois, tu me promets ta lumière.

Dans le silence de la toile blanche, l'enfance de Balthus avait répondu oui. Oui, mais à condition de sceller le pacte par une œuvre sublime, un tableau à nul autre pareil qui laisserait le champ libre aux fantômes les plus oubliés.

Balthus allait relever le défi au printemps 1933, entre un amour fulgurant et le spectre d'un rival, c'est-à-dire face à la même dualité qu'en pays d'enfance : d'un côté la toute-puissance de l'imagination, de l'autre le sentiment d'être menacé par le monde adulte.

Alors affairé par l'illustration des *Hauts de Hurlevent*, comment Balthus allait-il agir ? Il monta tout d'abord une toile d'un format impressionnant. Lorsque celle-ci, immaculée, se dressa devant lui tel un champ de bataille, il battit le rappel des troupes et ne garda à ses côtés que des compagnons à toute épreuve. Piero della Francesca bien sûr, comme chef suprême et guide spirituel. Ensuite, une escouade de peintres qu'il avait copiés en Italie. Pour éclaireurs, il prit Courbet et Poussin, renforcés par quelques ordonnances comme Joseph Reinhardt, le peintre de costumes folkloriques. Enfin, il ne pouvait y avoir de joute sans une belle : Antoinette de Watteville serait sa princesse et Paris le lieu du tournoi héroïque.

Mais contre qui se battrait Balthus ? Tout d'abord contre l'irrépressible pulsion de l'enfance à rester tapie, cachée. Muette dans les limbes du passé. Pour l'en déloger, il fallait un coup de génie. Quel fut-il ? Alors qu'il s'agissait de peindre un espace intime, Balthus fit le choix de l'espace public : une rue. Option inattendue qui déjoua d'entrée les interdits.

Une rue. C'est l'endroit par excellence où l'intime est censé ne pas se dévoiler. Le lieu de la convenance, de l'apparence et du costume. Balthus portera son choix sur ce décor. Il sera favorisé, il est vrai, par ce qui était dans l'air du temps, à savoir la

prise de conscience que l'homme dit civilisé ne constituait qu'une infime strate visible. Qui plus est, trompeuse. Sa vraie nature étant constituée de gouffres insondables.

*



Balthus : Nature morte, 1937

Texte de Jacques Biolley in « Dans la rue de Balthus », chap. 36 : « La rue sur table », p 334 - 340, Biro Editeur, 2008, Paris.

36

La Rue sur table

Sofia contemplait Hathor et Horemheb, émanations lapidaires d'entités religieuses. Son regard tomba ensuite sur le verre d'eau présent dans la nature morte

de Balthus peinte en 1937. Substance de l'art égyptien, le sacré semblait avoir sa place dans cette eau.

Sophia observa l'un après l'autre les éléments de cette composition. Certains d'entre eux avaient sur elle l'impact de la raquette du gnome : ils possédaient deux identités juxtaposées qui s'additionnaient au lieu de se contredire. Ainsi, tout à gauche, une fourchette était-elle plantée dans un aliment que Sofia vit spontanément comme étant une pomme de terre. En lisant la notice écrite par Jean Clair à ce sujet, elle constata qu'il pensait voir là « une tranche de pain bis ». Après une minutieuse observation, Sofia estima que la position de la fourchette ainsi que la manière d'être plantée évoquait davantage la pomme de terre.

Le même genre de doute surgissait à propos de l'aliment transpercé par le couteau. De prime abord, puisqu'il était dans une corbeille à pain, on pouvait penser à du pain. Ce n'était pas l'avis de Jean Clair qui y voyait « un jambon, planté d'un grand couteau de boucher ».

Au lieu d'opter pour un choix, Sofia préférait accepter l'ambivalence de cet élément. Sans doute, Balthus avait-il pensé tout d'abord à peindre du pain dans la corbeille à pain. Mais un élan inattendu ó et qu'il n'avait pas réfréné ó avait donné à cet élément l'aspect d'une viande. Aspect aussitôt renforcé par le couteau de boucher qui allait se planter dans ce « pain ó jambon » afin de guider le tableau vers le « terrible » dont le « crac » était friand. Il n'en demeurerait pas moins que jambon, placé de cette manière dans une petite corbeille à pain en osier, l'aurait fait « basculer ». Voilà pourquoi Sofia préféra parler de miche de pain ó l'idée initiale ó au lieu du jambon ó l'idée invitée ó même si la présence de la viande « contaminait » la corbeille à pain et en augmentait la charge, au propre et au figuré.

Sofia se réjouissait d'être en contact avec ces objets qui, tout en ayant une apparence réelle, étaient de pures entités picturales que Balthus avait su accueillir en respectant leurs ambivalences et même leurs incohérences. Ainsi cette nature morte semblait-elle en dire davantage qu'elles n'en montrait. Mais que disait-elle ? Jean Clair parlait d'un événement quasi insaisissable : « L'immobilité et le silence baignent la représentation d'un événement dont on ne comprend ni la cause, ni ce qui en découlera. »

À travers certaines métaphores, des réalités archaïques avaient pris chair dans l'art de Balthus. Une âme d'enfant avait donné corps et impulsion à une òuvre tournée vers des questionnements essentiels : qu'est-ce qu'un homme ? Qu'est-ce qu'une femme ? Qu'est-ce qu'une étreinte ? Quelle en est la part de violence, la part d'amour, de désir ou d'animalité ? Que devient un regard posé sur une étreinte ? Comment un couteau peut-il entrer dans une miche de pain ? Comment une fourchette s'enfonce-t-elle dans une pomme de terre ? Un corps est-il clos sur lui-même ou ouvert ? Un corps est-il pénétrable comme le gouffre sombre d'une étoffe sur une chaise ? Un corps, telle une carafe, peut-il se fragmenter en morceaux ? Que contient-il ? L'eau coule-t-elle lorsqu'une carafe se brise ? Peut-on réagir face à une fourchette qui cherche à percer une pomme de terre ? Peut-on devenir couteau soi-même et glisser, pointe vers l'avant, dans une tendre miche de pain ? Peut-on, telle la carafe intacte, rester une femme préservée, remplie et ronde ? Peut-on, à la manière d'un verre bien droit, devenir garçon échappant tour à tour au couteau, à la fourchette, au marteau et à la peur ?

Sofia voyageait librement dans cette nature morte, persuadé qu'une dramaturgie ordonnée la scène et que les objets avaient valeur de personnages. Leur positionnement sur la toile l'incita à penser que cette œuvre pouvait être un avatar de La Rue. Mais ici, les acteurs avaient l'apparence d'objets et ils évoluaient sur une table. Et peut-être que la Nature morte en disait autant que La Rue et peut-être même davantage car, avec de simples objets comme protagonistes, le risque d'impudeur se voyait atténué.

Dès le premier abord, il lui apparut que des entités masculines et féminines se partageaient cet espace restreint. Le marteau, la fourchette et le couteau évoquaient de façon manifeste une force mâle, agissante et pénétrante. Les rondes partenaires menacées de subir cette force étaient également au nombre de trois : la pomme de terre, la carafe pleine et la miche de pain. Sofia remarqua que l'action de la fourchette et du couteau avait pour cadre une assiette et un panier qui, tous deux, mobilisaient une forme persistante présente dès qu'une force mâle entrait en jeu : la couleur blanche. Quant au marteau et avec sa position centrale, son manche en bois et son inclinaison on ne pouvait s'empêcher de songer à quelque analogie avec la planche du plâtrier.

Les deux carafes de forme différente intriguaient Sofia. Celle de gauche, pleine et au goulot tout en rondeur, relevait plutôt du féminin. L'autre et avec son long goulot aux accents masculins n'avait probablement pas été brisée par hasard, mais du fait de cette tendance lancinante à s'attaquer au masculin. Il avait maintenant piètre allure, ce goulot écourté et pointé vers le bas ! À la manière d'un gnome de verre, il se retrouvait devant une « planche de plâtrier » qui, dans cette nature morte, offrait une variante plus qu'étonnante : le long manche d'un marteau.

En poussant le parallèle avec le gnome, on pouvait considérer le duo de carafes comme représentatif des aspects masculin et féminin d'un même personnage. Le pôle masculin avait été brisé par le marteau. Il ne s'en était pas relevé et gisait au milieu des débris. Pour ceux-ci, il ne subsistait qu'une issue : la forme féminine. Autrement dit, il leur fallait tenter une identification forcée vers le féminin, seul refuge, seule manière d'être, seul statut digne.

En se forçant à ne considérer que les deux carafes face au marteau, Sofia se sentait transportée au cœur de La Rue, en pleine confrontation entre gnome et plâtrier. Les débris sur la table représentaient bien plus que du verre brisé. D'un garçon, c'était l'enfance émietlée. D'un corps, c'était l'éparpillement né de la quasi-impossibilité à s'identifier à ceux de son sexe.

Sofia était consciente que ce tableau ne se limitait pas à ce face à face hérité de La Rue. Pour en saisir l'entière portée, il suffisait d'en considérer la date : 1937. On était loin de la mortifiante année 1933, loin du suicide raté de 1934.

1937, c'était, depuis deux ans, la victoire sur le rival et une vie heureuse avec Antoinette. Certes, au cœur de la nature morte, la dramaturgie présente en 1933 dans La Rue resurgissait, mais dans un contexte si différent qu'il avait fallu changer radicalement de représentation en passant d'une rue à une table. Mais pourquoi se replonger dans ce qui semblait appartenir au passé ? La réponse s'imposait. Trop intériorisés pour être caduques, les démons perduraient. Comme ils ne cessaient d'être

agissants en coulisses, peut-être fallait-il s'octroyer une revanche en affirmant le pouvoir nouveau de celui qui, désormais, était un Roi avec sa Reine. Le contexte de 1937 était donc celui d'une restauration et d'une maîtrise magnifiques. Cela, peut-être, transparaissait dans le tableau qui, à travers la liberté de peindre de telles métaphores d'accouplement, diffusait un sentiment de victoire.

À regarder ces motifs suggestifs, on pensait à Max Ernst ou mieux encore, à Dali ó pourtant peu estimé par Balthus ó qui aurait apprécié de peindre cette fourchette transperçant une pomme de terre ou ce couteau planté dans une miche de pain couchée dans une sorte de lit nuptial aux apparences de corbeille en voile de mariée. Une autre lecture de ces étreintes métaphoriques semblait envisageable aux yeux de Sofia : on pouvait considérer que la partie gauche du tableau, avec ses tons sombres, s'offrait à la thématique de La Rue. Dans cette hypothèse, pomme de terre et fourchette auraient joué le rôle du duo « abuseur-fillette ». En prolongeant le parallèle, le verre au second plan aurait été investi de l'attitude du petit cuisinier, immobile et les mains dans les poches. Quant à la partie droite du tableau, elle était d'une teneur différente. Une lumière blonde l'enveloppait. Le pain avait des reflets chatoyants absents du reste de la composition. Il en allait de même pour le fond du tableau, beaucoup plus clair à cet endroit.

Sofia espérait éclairer certaines òuvres en les confrontant à ce qui avait été découvert grâce à La Rue. Ainsi une des constantes indéniables ó la défaite du masculin ó se retrouvait-elle dans La Nature morte de 1937. Premier épisode : deux carafes sont côte à côte. Deuxième étape : la carafe à connotation mâle est malmenée. Elle tombe, elle se brise. Elle s'incline. C'est la défaite, l'humiliation. Ensuite, l'histoire connaissait un troisième épisode aussi captivant qu'inattendu. Un des débris de la carafe « mâle » ó le plus grand, situé à droite du marteau ó se retrouvait, après sa chute, constitué d'une forme ronde, ouverte et d'aspect féminin. Comme si une forme masculine brisée pouvait, en adoptant une forme féminine ó comme le gnome ó se découvrir une deuxième vie.

La scène s'achevait par un quatrième et dernier épisode : le rapprochement prometteur de ce débris arrondi avec le bouchon intact et vigoureux de la carafe ó situé juste à ses côtés.

Le verre d'eau placé derrière le marteau attirait le regard de Sofia. Élégant et droit, il accueillait une eau manifestement plus limpide que celle de la grande carafe. Tenant le rôle du petit cuisinier timoré dans l'analogie avec La Rue, ce verre semblait avoir conquis un statut plus reluisant. Cette hypothèse était confirmée par l'évolution du gnome : tout d'abord évincé de la forme masculine ó la carafe mâle brisée ó puis empêtré dans une forme féminine encombrante, il avait franchi un obstacle et réussi à conquérir un statut au-delà du marteau-obstacle.

Il fallait observer la position du verre par rapport aux objets proches : elle était prééminente. Le verre présidait. Ce rôle majeur était pourtant contredit par la petitesse de son socle, que Sofia rapprocha des minuscules chaussures de certains personnages.

Sofia se leva et se servit un grand verre d'eau dans une cuisine encore en plein désordre, avec des casseroles empilées les unes sur les autres et des ustensiles jonchant la table. Lorsqu'elle reprit place au salon, une évidence apparut. S'il y avait un

vainqueur dans ce tableau, ce n'était ni le couteau, ni la fourchette et encore moins le marteau. Le vainqueur était ce verre bien droit. Rempli d'une eau pure, il faisait face au marteau. Qui plus est, les deux formes en partie symétriques se trouvant sur sa droite et sa gauche ó le pain et l'étoffe ó marquaient symboliquement le passage d'une époque à une autre. À gauche ó espace métaphorique du passé ó se trouvait une étoffe dont les plis et les ouvertures dessinaient un triangle sombre. De l'autre côté, le contraste était frappant. La forme constituée par le pain avait perdu tout caractère inquiétant. Une lumière chaude enveloppait miche de pain et couteau réunis comme deux amants dans la même lumière que celle de La Montagne, l'immense toile peinte simultanément pour célébrer la conquête d'Antoinette ó que Balthus épousa au cours de la même année, en 1937.