**Paysage russe et amour de la nature**

Essai de Hubert Vincent, rédigé en résindence à Polenovo en 2015

 

 

On a beaucoup dit que le paysage russe fut pour une grande part inventé ou qu’il résulta d’un certain mouvement de pensée associé traditionnellement aux mouvements romantiques du 19ième siècle. Ainsi Georges Nivat écrit-il :

Si le romantisme a fait naître un sentiment de la nature, dont un épisode remarquable est, par exemple, l'émergence des montagnes dans la conscience de l'Européen, comme un lieu de beauté propre, c'est le sentiment national naissant, en liaison avec la naissance de l'historiographie des nations qui a accouché du sentiment d'un espace national spécifique, d'un rapport particulier d'un peuple à une terre et à un espace. Une des caractéristiques les plus constantes de l'identité russe depuis qu'elle a pris sa forme moderne, au début du 19e siècle, c'est le culte de l'espace russe, moins le paysage que précisément *l'espace.* Ce culte est lié à celui du *mot* russe, et à celui de la *chanson* russe. Il suffit de relire les *Âmes mortes* de Nicolas Gogol, un des livres fondateurs du mythe de l'espace russe pour se rendre compte de l'étonnante soudure entre ces trois composantes essentielles du sentiment de l'identité nationale russela chanson, le « mot russe » et l'espace russe.

La peinture fut, bien entendu, appelée à cristalliser ce sentiment d'espace, de vide encore non modelé, d'inachèvement prometteur, bref de gisement de spiritualité sous la surface désolée, ce paradoxe de la « pauvreté riche » si étonnamment omniprésent chez Gogol, et chez ses amis slavophiles : plus tard la peinture paysagiste des Ambulants créa visuellement et popularisa le mythe du paysage russe. Un mythe encore actif aujourd'hui, il suffit d'aller dans des musées comme la Galerie Tretiakov ou le Musée Russe, ou encore de feuilleter une revue à grand tirage comme *Ogoniok*: lespaysages russes y sont constamment célébrés, le plus souvent par l'intermédiaire d'articles précisément sur la peinture des Ambulants.

Il semble ainsi qu’en très peu de mots, tout soit dit, et en particulier le cœur même de ce paysage russe, à savoir cette « pauvreté riche », ou encore « ce sentiment d’espace encore non modelé, d’inachèvement prometteur, bref ce gisement de spiritualité sous la surface désolée ». C’est d’une telle thèse dont je voudrais partir pour, à travers elle, examiner ce que l’on peut entendre et voir, sans doute aussi apprécier, sous ce terme de « paysage russe ». Mais cette enquête n’aura pas simplement pour but de tenter d’approcher ce que fut ce paysage au 19ième siècle, mais ce qu’il en est aujourd’hui, pour « nous », d’une telle notion, d’une telle façon de voir, ou si nous avons encore besoin de la notion d’espace ou de paysage russe pour nous rapporter à la nature aujourd’hui. Les temps ne sont plus les mêmes et si, comme le souligne ce texte, le paysage russe ou ce qu’il appelle le mythe du paysage russe a encore des résonnances, la question est de savoir si ce mythe est un fantôme du passé qui nous domine encore ou bien s’il a aujourd’hui quelque titre à compter pour nous.

I - Il me faut faire deux remarques introductives par rapport au texte avant de commencer l’examen de sa thèse.

*La littérature formatrice*

La première tient à la place de la littérature dans cette invention du paysage russe. Le texte souligne cette importance et reprend ainsi un acquis de la tradition russe elle-même qui semble bien solide.

En effet, c’est Vladimir Stassov, - grand critique et intellectuel russe qui accompagna et contribua à promouvoir, tant en peinture, littérature et musique le mouvement de retour au national dans les arts et les idées - qui, à propos d’une exposition des Ambulants, - ce groupe de jeunes peintres qui se révoltèrent contre la discipline académique et souhaitèrent conquérir un public plus large, loin des élites trop européanisées- écrivit ceci :

Cervantes fut le précurseur des peintres réalistes espagnols tout comme Gogol fut celui de nos peintres russes. Les courants artistiques authentiquement nationaux suivent toujours la littérature à la trace, laquelle est plus mature et ouvre la voie.

La littérature a donc ouvert la voie, et c’est elle qui la première a montré ce qu’il fallait peindre et sans doute aussi comment. C’est d’elle d’où vient le mot d’ordre du retour à sa patrie, et c’est elle qu’entend bien toute une génération de peintre qui sans doute, soucieux de voyager en Europe de l’ouest et particulièrement en France et en Italie, n’en finissent pas moins par se dire que leur lieu, leur objet, et leur intérêt n’est rien d’autre que cette terre russe dont il faut parler et qu’il faut en quelque sorte « dresser », non pas au sens éducatif, mais au sens de manifester, montrer, instituer et rendre visible pour tous .

Il faut ajouter que Gogol lui-même tenait cette idée de Pouchkine. Comme l’écrit Galina Tchourak en effet :

Grâce à Pouchkine, et pour la première fois, la beauté de la nature se révélait non dans de somptueux paysages d’Italie, mais dans de modestes décors du pays natal : « ce qui semblait trivial aux poètes qui l’avaient précédé semblaient à Pouchkine plein de noblesse ; ce qui était pour eux prosaïque était pour lui poésie » disait Gogol. Et il ajoutait : « Les œuvres de Pouchkine, dans lesquelles palpite la nature russe, sont aussi placides et sereines que l’est la nature russe elle-même ; elles peuvent être parfaitement comprises de celui qui porte dans son âme les purs éléments russes, de celui dont la Russie est le pays natal (…) Plus le sujet est ordinaire, plus grand doit être le poète pour en faire jaillir l’extraordinaire et pour que cet extraordinaire soit, cependant, la pure vérité ». (L’A.R  19°, p. 52 G. T).

Cette deuxième citation va dans le même sens et souligne l’importance de la littérature de cette époque dans la formation de l’homme et de l’œil Russe. Si Gogol est de nouveau mentionné, c’est à Pouchkine qu’il faut remonter et que Gogol lui-même remonte. Plus loin bien sûr, l’auteurde cet article mentionnera Tourgueniev.

Toutefois ces citations permettent déjà quelque recul ou quelque précaution. Comment faut-il comprendre cette sorte de mot d’ordre de retour à la terre russe ? Comment faut-il comprendre cette sorte d’injonction à aimer sa terre ? Ce qu’en disent des artistes comme Gogol ou même Pouchkine, a-t-il bien le même sens que ce que peut en dire un militant slavophile comme l’était Stassov ? Autre façon de se demander ce que peut bien être le rapport des artistes au nationalisme et si l’on peut légitimement les embarquer dans un mouvement nationaliste ?

*Réalisme enchanté*

Et sur ce point je note deux choses. La première est que ce qui compte pour l’artiste, au moins pour un certain type d’artiste, n’est rien d’autre que cette capacité à faire surgir de l’extraordinaire, qui plus est vrai, dans l’ordinaire. Cela est son opération à lui, ou son œuvre propre ou son plaisir. Faire voir de la valeur là où il n’y en a pas, se détourner de ce qui a déjà de la valeur pour au contraire en créer et faire voir le beau. En ce sens, le goût de cette pauvreté riche ne parle pas tant de la Russie, que de la capacité des artistes eux-mêmes à faire reluire ce qui est terne, à voir la richesse là où nous n’avons plus les ressources pour la voir. Un tel mouvement ne concerne pas que les artistes russes, mais bien tous les artistes, ou du moins beaucoup d’entre eux, en Europe et ailleurs à cette époque. L’âme artiste tient justement à ce plaisir de trouver dans des riens de nouvelles ressources, ou plutôt de montrer que ces riens sont riches de significations et de profondeur.

Cela me semble être exprimé dans cette citation de Stendhal, à propos du Caravage, qui pourrait valoir pour toute une génération de peintres de cette époque au moins :

Par horreur pour l’idéal bête, Le Caravage ne corrigeait aucun des défauts des modèles qu’il arrêtait dans la rue pour les faire poser » (*Promenades dans Rome*, in *Voyages en Italie*). « Il avait trouvé la peinture du peuple, la peinture qui peut facilement être comprise et jugée de tous parce qu’elle donne à chaque chose toute la puissance d’expression qu’elle peut avoir de la nature » (Salon de 1834).

Il s’agit bien toujours de voir l’extraordinaire, et qui plus est le vrai, dans l’ordinaire. Les notions et concepts qui permettent ou habillent cette conviction sont ceux de « pouvoir d’expression », on dira aussi caractère. Quant à l’objet sur lequel porte ce pouvoir c’est le peuple et l’unité qu’il forme avec sa terre: il s’agit maintenant de montrer une nature qui soit celle des hommes et de leur terre, et pourrait-on dire, qui soit *conjointement* celle des hommes et de leur terre, car ceux-ci viennent de celle-là et ne peuvent négliger à quel point ce qu’ils sont vient du lieu même où ils sont nés et ont vécu. L’idéal, tant physique que moral, est devenu bête, c’est à-dire qu’il ne parle plus à personne et fait horreur pour cette raison que l’on veut nous y contraindre. Cela veut dire alors que l’art ne se préoccupe plus d’idéalisation, qu’il se contente de montrer ce que sont les gens au naturel et qu’il doit lutter contre toute idéalisation future.

*Sérénité*

Il est aussi je crois important de noter que la citation de Gogol à propos de Pouchkine, et qui veut en dire un héritage, dit quelque chose de tout à fait spécifique quant à ce que serait l’art russe. Elle explicite ce que Gogol lui-même entendait ou voulait entendre par l’art et dont il faisait l’héritage de Pouchkine. D’une part il doit faire voir un mouvement du cœur, ce cœur qui palpite, avec tout ce que ce terme peut induire de mouvement, de passion, et même de violence dès lors que l’on songe, comme j’imagine que Gogol ne pouvait pas ne pas y penser, aux œuvres de Pouchkine, comme par exemple *Boris Godounov.*  Mais d’autre part, cette vie même, sa palpitation comme sa violence, sont ressaisies par l’artiste « sereinement et placidement ». L’écriture de Pouchkine, son oeuvre même, est sereine et placide, et de ce fait, présente et contient cette vie palpitante. Le poète est à la fois le serein et le palpitant, et donne à voir le palpitant de par sa sérénité. C’est la leçon qu’en tire Gogol et dont il fait aussitôt le propre de l’âme russe, la vérité des Russes, leur nature même. Le palpitant, le violent même, et le serein, le calme. Et il me semble que cette image-là de l’art russe, eut en effet une grande force, et donna lieu peut-être à cette figure du narrateur un peu extérieur, habitant de la ville et qui raconte les événements qui s’y sont déroulés, ou qui recueille, de la bouche même des protagonistes, les événements, le plus souvent violents, qu’ils ont vécus, un peu à la façon d’un voisin ou ami un peu extérieur, ou d’un chroniqueur, ou encore même d’un juge d’instruction ; à la façon encore de quelqu’un qui recueille par hasard et lors d’un voyage en train le récit émouvant et passionné de tel ou tel ; à la façon encore du marcheur et collectionneur de portraits de vie que Tourgueniev met en scène dans ses *Mémoires d’un chasseur*. Il y a quelqu’un qui est là pour recueillir les récits passionnés des autres, qui peut demeurer serein et ferme et placide à l’égard de ces récits, mais il y a aussi peut-être une nature accueillante, qui ne cesse d’être elle-même en dépit de ces violences et ces palpitations.

*Poètes et nationalisme*

Ces deux remarques avaient pour fonction de mettre un peu à distance cette sorte de mot d’ordre peut être romantique, d’un retour à la terre russe, ou d’un amour de cette terre. J’ai suggéré que sous ce terme il fallait peut-être voir aussi le simple goût de l’art, et son opération même. Il n’y a sans doute pas de terre russe, ou d’identité russe, mais ce qu’il y a c’est l’invention du paysage russe et de la russité. Déjà il y a tous les écrivains, mais en outre il faudra ajouter tous les peintres, les musiciens, et les poètes. Comment peut-on penser que tous ces artistes disent le même et que l’extraordinaire qu’ils voient autant que leur sérénité soit le même ? Comment peut-on penser qu’ils diront une même identité ?

Ce que l’on nomme l’âme russe ou le paysage russe ne sont pas autre chose que l’effet d’une bande d’artistes, tous très impressionnants et au fond assez divers (quel rapport entre Polenov, Levitan, Savra(s)sov, Répine et encore Gay ? si on ne parle que des peintres) et qui mirent cette expression « d’âme russe » derrière leur propre souci de rendre extraordinaire l’ordinaire, ou de « contenir » le mouvement des passions. C’est comme si ces joyeux artistes avaient dit : « cela que vous voyez là, que nous avons fait et que nous vous présentons, notre œuvre, notre goût propre de faire brillerl’extraordinaire dans l’ordinaire eh bien cela même, c’est vous ! » L’âme russe, le paysage russe, est leur invention et une invention qui réussit, sinon parfaitement, du moins très fortement et puissamment. L’œuvre de leur volonté de puissance comme aurait dit Nietzsche, qui n’est jamais tant elle-même que lorsqu’elle fictionne librement. Et c’est aussi une invention diverse, très diverse, et par là difficilement réductible à l’unité et ainsi à la reprise nationaliste. Car c’est au fond cela qui m’importe : dénouer ce lien entre ces œuvres et ce qu’elles nous disent, de tout accaparement nationaliste. Pauvreté de l’imaginaire national, qui ne peut être qu’à réduire la diversité même de nos patries.

J’en viens maintenant au début de la citation initiale et à la tentative de Georges Nivat de dire l’essentiel de ce qu’il nomme le mythe du paysage russe, sans forcément expliciter ce qu’il nous faut entendre par cette notion de mythe.

II – Impressions de paysage

Resterait à dire toutefois pourquoi il me faut entendre ces vues d’espace non modelé et inachevé comme gisement de spiritualité ? Dans quelle mesure quelque chose comme la spiritualité se dégage-t-elle de ces vues et que dois-je entendre par ce terme ? Pourquoi l’esprit a-t-il sa source dans le spectacle et peut-être aussi l’aveu ou l’acceptation, de l’inachèvement ou de la désolation ? Je ne sais pas par avance ce qu’est la spiritualité et il n’est pas certain que je puisse la voir. Et pas plus la « religiosité », si l’on me disait, comme cela est souvent dit en effet, que les paysages des peintres russes sont empreints d’une certaine religiosité. Ainsi, s’il y a quelque chose comme de la spiritualité ou de la religiosité dans ces tableaux de la nature, ou même encore dans la simple vue de la nature, car comment puis-je ne pas supposer que ces tableaux, pour avoir leur effet, doivent bien trouver un écho en moi et dans mon expérience de la nature, alors faut-il que ce soit eux qui me l’apprennent ou moi qui me l’apprenne en examinant ces regards que je porte sur la nature lorsque je dis qu’elle me plaît et m’émeut. Les deux voies sont possibles et l’on apprend son goût de la nature aussi bien en examinant son propre regard et émotions qu’en regardant et appréciant certains peintres. En quoi cela a-t-il à voir avec une quelconque spiritualité ou religiosité ?

Pour dire les choses autrement, comment l’esprit naît-il ? A la fois sous quelle forme et selon quelles conditions, puisque les deux choses sont liées ?

II-1

*« le travail des champs et de l’usine » : la jeunesse bête*

Et j’ai donc, avec ce texte de Georges Nivat, une première hypothèse : pauvreté riche, gisement de spiritualité dans le spectacle de ces terres abandonnées, ces paysages désolés. On pourrait aussi bien dire que l’inachèvement appelle notre activité et la sollicite. Comme je l’ai noté dans ce journal, les terres autour de Polenovo sont désormais abandonnées, ne sont plus cultivées. Pour ma part, je ne trouvais pas cela tout à fait « normal » et je me disais que ces terres devraient ou auraient du être cultivées. Je projetais même l’image des travaux de la terre que pour ma part j’aime bien voir en France. Les vastes champs de blé ou de maïs, la coupe annuelle, l’emballage des bottes ou des ballots, plus anciennement les meules et le travail des champs. A mes yeux, et pour l’avoir vécu enfant un peu, ce spectacle des travaux des champs n’est pas quelque chose qui me déplaît et il a quelque beauté, et d’abord un certain plaisir éprouvé au simple spectacle d’une nature travaillée, une nature lieu de nos activités diverses. Et ce n’est pas tant parce que je penserai que là il y a quelque profit pour moi ou pour nous, mais plutôt parce que ce spectacle du travail, généralement collectif, dans la nature, le spectacle aussi et le savoir de ses rythmes journaliers et annuels, et donc aussi le lien de ce travail aux rythmes de la nature, la proximité enfin avec les bêtes et avec la mécanique et les outils, tout cela me plaît et me rappelle de nombreux souvenirs de vie à la campagne propre à l’enfance et l’adolescence. Une terre au fond, serait en manque de quelque chose si elle n’annonçait pas plus ou moins ces travaux, ou ces occupations. Une terre désolée, ou une terre en friche « me désole » et je ne suis pas certain que ce sentiment puisse donner lieu à une esthétisation quelconque.

David Hume avait pour sa part pointé en ces termes le goût que nous avons pour un paysage cultivé :

Et ce n’est pas sans rappeler mes remarques faites dans ce journal à propos de Bolotov.

Mais bien évidemment, et en cela enfant d’une histoire, je sais aussi deux choses.

D’abord qu’il fut fait de ce genre de scène que je viens d’évoquer un outil de propagande, dans la Russie soviétique autant que dans les régimes fascistes. Et que cette propagande utilisa la jeunesse et son goût des courses et du travail dans la nature, comme elle sut si bien utiliser son goût des fêtes et de la musique faite en commun autant que de la danse. Les livres de Kundera me l’ont appris, et ont fait naître en moi non seulement le profond dégoût d’une telle propagande mais aussi le dégoût de cette jeunesse qui se croyait innocente et forte de son énergie à revendre, en remontrant ainsi aux aînés, sans jamais se poser la question de savoir à quoi elle servait. Et loin de penser que l’instrumentalisation de « la jeunesse » ne soit que le fait des régimes politiques que je viens d’évoquer, je la trouve aussi dans notre propre régime capitaliste ou productiviste où cette propriété qu’elle a de déborder d’énergie (et que je peux bien accepter tout en me disant que parfois elle a le sens d’une fuite de soi-même et de ce qui peut nous intéresser vraiment) est tournée en cette capacité de s’adapter à tout, de se renouveler constamment que nos régimes de productions exigent. Une chose est le plaisir que l’on peut trouver au travail, aux outils du travail aux relations dans le travail tant agricole que industriel, autre chose est l’exaltation de ce travail à des fins de propagande à des fins nationalistes ou encore à des fins productivistes, trois choses que le 20ième siècle a constamment cherché à nouer. Comme si nous n’étions que lui, comme si l’essentiel pour nous devait se jouer là, comme s’il fallait que nous nous identifions à ce moment de nous mêmes qui est notre jeunesse, ou une certaine image de la jeunesse. L’art n’a rien à voir avec cette idéalisation, avec cet idéal « bête », comme disait Stendhal, il est même la lutte contre un tel processus.

Je le note en passant, cette image de la jeunesse correspond chez Rousseau à ce qu’il dit de la préadolescence, moment heureux qu’il définit comme un excès de force sur les besoins. Moment qui enfin précède l’âge des passions qui, quant à lui, est le moment du devenir adulte. Ce qui signifie au moins que c’est dans le rapport aux passions, non dans le goût de l’activité, que selon lui nous grandissons et accédons à l’âge adulte. Mon temps présent me semble ignorer cette distinction dans sa préoccupation même, visible dans les séries TV et le cinéma commun, de mêler constamment problèmes au travail et intrigues amoureuses, énergie et amour comme si forcément l’un générait l’autre et réciproquement. En regard de la spiritualisation, peut-être faut-il dire que ces tableaux et paysages d’une jeunesse au travail et débordante de beauté et de force, sont sans esprit.C’était d’ailleurs leur but, s’il s’agissait et il s’agit encore d’embrigader, *i.e*. de déployer un maximum d’énergie sans égard ni de ce à quoi elle pourrait servir, ni de la signification pour nous-mêmes d’un tel idéal.

Balzac à sa façon, retrouva plus tard cette idée de Rousseau que la jeunesse est sans esprit et qu’en revanche celui-ci naît des passions et de ce qu’elles marquent en nous :

La physionomie des femmes ne commence qu’à trente ans. Jusqu’à et âge le peintre ne trouve dans leurs visages que du rose et du blanc, des sourires et des expressions qui répètent une même pensée, pensée de jeunesse et d’amour, pensée uniforme et sans profondeur ; mais dans la vieillesse, tout chez la femme a parlé, les passions se sont incrustés sur son visage ; elle a été amante, épouse, mère ; les expressions les plus violentes de la joie et de la douleur ont fini par grimer, torturer ses traits, par s’y empreindre de mille rides » (*la femme de trente ans*.)

La physionomie, *i.e*. l’aspect expressif et parlant des femmes ne commence qu’à trente ans, et c’est sous cette forme que l’esprit leur vient. Auparavant, le visage demeure « bête » ou sans expression, animé d’une même pensée. Après, dans la vieillesse, l’impact des passions s’est en quelque sorte figé. Mais l’entre deux, et la lutte des passions pour s’emparer d’un corps et le marquer, définit l’âge spirituel. Et il faut ajouter que cela n’empêchera nullement Balzac de faire de très beaux portraits de jeunesfilles comme de très beaux portraits de vieilles femmes.

Une telle formule me touche directement, moi qui ai toujours pensé qu’une sorte de jeunesse éternelle se fixait à mon front et à mon air. Toujours prêt à quelques nouvelle course ! comme si je n’arrivais pas à mûrir mon visage n’exprimant jamais que l’amour ou l’attente d’amour, donc un visage bête. Visage et corps où le travail des passions ne faisait pas empreinte, alors que forcément il fait empreinte. Retrouver son visage, mûrir, ce serait alors accepter ses passions, les reconnaître, en sorte qu’elles puissent mieux apparaître et nous donner expression. Encore faut-il qu’elles soient avouables et, pour certaines dominantes !

Mais il faut aussi dire en second lieu qu’il n’est plus possible aujourd’hui de regarder avec une telle innocence la nature et ses travaux. Nous savons que la terre n’est pas seulement exploitée, mais bien surexploitée. On ne peut plus dire, comme ce paysan que l’on trouve chez Tourgueniev et que je vais citer plus loin : « du blé il y en aura toujours assez » voulant dire par là que l’amour de sa terre, peut-être de qualité inférieure, l’emportait sur la question de la productivité. A l’inverse, il semble que pour nous du blé il n’y en aura jamais assez et que ce qui compte dans le blé n’est pas tant qu’il nourrisse les hommes, sa valeur d’usage, mais qu’il puisse rapporter beaucoup plus que ce que nous y avons investi, sa valeur d’échange donc selon cette distinction marxiste capitale. Et nous ne pouvons pas ignorer non plus tout ce que ce souci du productivisme engendre comme déséquilibre dans la nature, autant que saletés et cochonneries (qui n’ont plus rien à voir avec les animaux éponymes) non recyclables.

Enfin, et cela me semble très important, ce n’est pas parce que la propagande et le productivisme se sont emparés de ces images du travail aux champs comme du travail en usine, que l’on doit forcément rompre avec ce souci d’une « valeur formatrice » ou de l’expérience qui peut être faite dans ces travaux. Le problème me semble plutôt de savoir comment on peut en parler et les faire vivre sans tomber dans l’un ou l’autre danger. Dans les travaux des champs comme dans ceux de l’usine, s’apprennent des choses, non seulement des savoir-faire mais aussi un certain type de rapports entre humains, qui implique les corps, ainsi que certains types de rapports avec la nature. Mes contemporains souhaitent bien souvent que leurs enfants aillent séjourner dans la nature ; eux-mêmes, pour eux, le souhaitent. Ce n’est pas là simplement un goût du repos, mais aussi, semble-t-il, une recherche d’un certain régime d’activité autant qu’un certain rapport à ce que nous nommons les éléments : terre, air, eau, feu et leurs rythmes. Les luttes politiques qui se mènent aujourd’hui au nom de l’écologie retrouvent également à leur façon ce souci d’un rapport de proximité, non idéologique et non productiviste, à la nature.

Et enfin, et bien sûr, je crois que comme tout le monde aujourd’hui j’aime les dunes sauvages, les marais non cultivés, les étangs ou les mares au fond d’un bois, les chemins qui se perdent et que pourtant l’on souhaite suivre, les rives de fleuve qui ne sont pas aménagées. Ils ne me suggèrent nullement l’abandon ou l’inactivité au sens vu plus haut. Bien au contraire, quelque chose là me parle plus. Quoi donc ?

II- 2

*« Le fouillis », la « tête ailleurs ».*

J’ai noté aussi à plusieurs reprises, une absence de délimitation nette, au moins pour mon œil français, ainsi que des abords de fleuve ou de route peu entretenus, des arbres qui portent la trace de la violence des éléments, ainsi qu’une forêt abondante et toujours présente. Au fond, le sol n’est pas toujours et partout aménagé, et même seulement, ai-je l’impression, partout aplani.

Cela incontestablement me plaît, comme me plaisent également les allées des jardins des maisons peu entretenues. Et ce n’est pas exactement une atmosphère d’abandon que je ressens ici, mais plutôt le sentiment que cela va très bien comme cela, que ceux qui habitent ces lieux s’en arrangent, font ce qu’il faut pour entretenir, mais sans plus. En quoi vivrais-je mieux si je sais que le bois aux alentours de ma demeure est parfaitement entretenu, ou si je sais que dans le jardin alentour tout est parfaitement à sa place ? Le fouillis d’un jardin ne peut-il pas susciter autant de sentiments qu’un jardin bien entretenu ? Et, de même, le « fouillis » d’un paysage ne peut-il susciter de nombreux sentiments qui nous plaisent ?

Le « parc » où j’habite, je veux dire cet espace assez grand délimité par un mur, et dans lequel il y a la maison de Polenov et quelques autres bâtiments, est entretenu de façon singulière. A certains endroits, le sous-bois est entretenu, mais pas à d’autres. Ainsi y trouve-t-on quelques arbres cassés et comme posés sur les hautes herbes au pied de tous les autres ; on y trouve aussi les traces d’un ancien bâtiment : deux gigantesques poutres métalliques d’au moins une dizaine de mètres, posées en parallèle, ainsi que deux piliers de béton armé brisés en quelques morceaux. Je joins une photo. Il y avait là, à une certaine époque, une maison de vacances –atelier où les danseurs du Bolchoï venaient se retirer pendant les jours d’été. On ne songe pas plus, ou du moins pas forcément, à le nettoyer de traces du passé. Ce n’est pas que l’on y met des ruines, comme dans certains de nos parcs conçus au 19ième siècle, mais qu’on y laisse les traces d’un passé, et sans que cela gène.

Aussi, si le parc est bien entretenu, il l’est de façon particulière et, pourrait-on dire, hasardeuse. Sans qu’un soin systématique ou un plan de travail y soit repérable. C’est comme si, dans une nature laissée à elle-même et à l’état de friche, ceux qui travaillent dans ce domaine faisaient ici ou là quelques aménagements. C’est en sens tout le contraire de nous, en France, qui aujourd’hui aménageons des friches dans des lieux trop urbanisés ou entretenus, comme je tâche moi-même de le faire dans mon jardin de Bretagne.

Disons qu’il n’y a pas, ce que je trouve si souvent en France, un souci des lignes bien nettes, des sols partout aménagés, des allées bien entretenues, des intérieurs bien rangés et souvent comme on dit « dépouillés » pour ne pas dire vides, et tout particulièrement sans doute dans les classes les plus riches et éduquées. Il ne s’agit pas d’abandon : les gens vivent là, et font attention, entretiennent leur espace. Mais c’est comme si ils avaient un peu la tête ailleurs et ne tenaient pas forcément à constamment mettre de l’ordre partout ou encore lutter contre le désordre ; comme ils n’avaient pas forcément non plus le besoin de se dire qu’ils vivent dans un monde ordonné.

Au niveau de cette immense terre qui est la leur, et pour une grande partie très vide, peut être bien que c’est impossible ou que tout effort en ce sens semblerait dérisoire.Peut-être bien que là est la cause de cette absence d’investissement relatif dans le paysage. Mais le fait est alors que cette immensité, si tel est bien son effet, se retrouve dans des lieux plus délimités, comme ce parc dont je parlais plus haut, ou comme ces bords de route : ils ont beau être limités, ce n’est pas pour autant que le souci d’un aménagement systématique se déploie. C’est autre chose et cette fois comme *le choix de laisser voir cet aspect de l’espace infini* dans des lieux plus délimités. Le caractère hasardeux du choix, le fait que ce « parc » ne soit entretenu qu’ici et là, est ainsi une trace de l’infini de l’espace dans l’espace limité. On pourrait reprendre à côté. Ce n’est pas l’arbitraire qui domine et ces choix sont faits aussi en fonction de la proximité de certains chemins ou de bâtiments ; mais, à nouveau, sans systématicité.

 « Mettre au net » n’est pas le problème des gens d’ici, et ils vivent dans des intérieurs souvent encombrés de mille choses diverses, anciennes et vieilles, pleines de souvenirs hétéroclites, empilés sur des étagères quelconques (pour les quelques intérieurs que j’ai vus), avec force tapis ici et là. Peut-être bien alors faut-il dire que le temps pour eux n’est pas le même ou qu’ils acceptent plus que nous, de vivre en présence des traces du passé. (Ce que peut-être l’usage des cimetières permettrait de cerner. Car cet usage m’a semblé bien différent de ce qu’il est chez nous : ainsi est-ce ici que j’ai souvent vu des cimetières non délimités par quelque muret, mais simplement par des palissades légères, comme c’est ici que j’ai vu tant de fleurs sur les tombes, et même pour des tombes très anciennes ; comme il y a aussi des petits bancs devant chaque tombe, pour accueillir ceux qui viennent se reposer sur leurs morts, ce qui suppose que les gens d’ici passent un peu de temps devant la tombe de leur mort).

Mais de tout cela je me dis la chose suivante : c’est comme s’ils avaient « la tête ailleurs », ou pensaient simplement qu’il y a des choses plus importantes que la mise en ordre ou le souci de le mise en ordre du monde.« Avoir la tête ailleurs », ce n’est pas seulement ne pas être attentif au présent et à son besoin d’ordre. Le contraire de l’ordre, n’est pas forcément le désordre. Cela peut être plutôt le souci d’autre chose, qui n’est pas particulièrement concerné par le souci de l’ordre des choses et de l’action.  Qui n’est pas plus concerné par un ordre des problèmes et de leur succession rapide qui définit aujourd’hui pour nous l’action.

Ainsi, et c’est mon fil directeur ici, le rapport à l’espace et aux choses dans l’espace, la manière d’habiter, n’est pas sans rapport à la manière et plus encore au mode de pensée. Ce n’est ni que, ayant la tête ailleurs, ils seraient négligents ; ni que l’espace étant ce qu’il est ici, immense, il rendrait impossible par avance tout projet de le mettre en ordre. Ce n’est pas un rapport de causalité. C’est seulement qu’il y a un écho entre ce paysage et ses caractéristiques, et le type de personnes qui y séjournent. Plus simplement encore : pour avoir ce rapport là à l’espace et à son entretien, il faut avoir en tête quelque chose de spécifique ; être ailleurs que dans le présent.Le rapport à l’infini, la proximité quotidienne avec le passé.

*Vous avez dit incompétence ?*

Dans le livre que j’ai apporté ici de Alla Sergueeva, « Qui sont les Russes ? » (livre qui ne fait quasi aucun usage de la littérature, récuse le vague de l’expression « d’âme russe » et s’appuie sur un relativement brève enquête d’opinions dont le lecteur ne sait pas l’origine), je trouve au moins cet argument. L’auteure y invite les businessmen étrangers à ne pas trop marquer d’impatience si les Russes ne sont pas au rendez-vous et surtout à ne pas dire que l’on a un autre rendez-vous pour quitter celui où l’on est. Et elle ajoute que ce n’est pas ainsi que les affaires se font avec les Russes, et qu’ils sont différents :

A la différence des Européens, le temps pour les Russes est lié non à des buts fixés jamais aux événements et aux gens. Les Russes répartissent leurs occupations non en fonction de leur utilité mais avant tout de l’importance que ces rencontres peuvent avoir sur leur vie au niveau personnel et affectif. Ce sont plus les émotions que les affaires qui décident de la répartition du temps.

Voilà un propos qui explique à quoi pensent les Russes lorsqu’ils ne pensent pas forcément à l’activité et à son ordre : ils pensent ou sont attentifs et plus concernés par les relations et leur timing propre. Et de fait, la naissance d’une relation obéit à une temporalité non linéaire : on pense un peu à la personne, on y repense une ou deux –journées après, on laisse travailler en nous l’image de son corps et de ses mots ; ce que cet ensemble exprimait. On y revient, on laisse le temps travailler. Aussi, et si cela construit bien un temps et une relation, il n’est pas le temps de l’activité stricte, il n’a pas la même mesure et a sans doute aussi besoin de se relier à ce que nous nommons l’intériorité.

Mais apparemment, pour l’auteure, cette caractéristique est problématique. Prenant la place juste ensuite du manager elle écrit ceci :

 On peut et on doit reprocher aux Russes ( ??? qui, pourquoi ?) de ne pas savoir se concentrer sur l’essentiel, d’être indiscipliné et non fiables dans les relations d’affaire. En tout cas il faut les contrôler dans le cadre d’une coopération et vérifier chaque étape du travail effectué.

Il est tout de même sidérant qu’une Russe puisse écrire cela des Russes ; comme si elle ne se comptait pas dans les Russes et comme si elle divisait les Russes eux-mêmes entre ceux qu’il faut discipliner et ceux qui alors ont la lourde tâche de discipliner !! On croirait entendre une maîtresse d’école des temps passés. Et tout cela est dit sans aucune conscience des effets politiques d’un tel propos. Le texte poursuit ainsi :

Toutefois il ne faut pas chercher à éliminer ni à discuter ~~(cette particularité)~~ cette particularité qui consiste à savoir dépasser les limites du quotidien routinier, en refusant la course derrière le leader comme la réussite à tout prix. Il faut en tenir compte, afin d’agir avec tact (p.280).

Il faut juste un peu de tact, mais que peut être le tact à la suite du premier propos ?Et plus haut :

 Nous rappelons les aspects du caractère russe tels que nous les avons déjà abordés, à savoir le manque de précision, de ponctualité et de rigueur et de pur professionnalisme et, par ailleurs, une émotivité inutile, une trop grande dépendance vis à vis de l’humeur et des relations personnelles avec les collègues  (p. 278).

Selon toute apparence ces « caractéristiques » font problème à l’auteure sans que l’on sache bien de quel point de vue elle se place. Sans doute du point de vue d’une éthique des affaires, ou des préoccupations du management contemporain, pour lesquelles le « pur professionnalisme » manqueet manquera toujours. Evidemment on pourrait reprocher à un tel livre de ne pas poser explicitement le problème du professionnalisme, et ainsi de le renvoyer simplement à un défaut des gens, une certaine tendance qu’ils sont pour laquelle il faut seulement montrer un peu de tact. C’est ce que l’on fait en fait partout, et pour les « nouveaux managers », il n’y aura jamais assez de professionnalisme, où que l’on soit, sinon peut-être et comme toujours dans quelques entreprises allemandes ou japonaises où comme on sait « tout va pour le mieux ». Et ce livre ignore, semble-t-il, tout de ce qu’une très riche sociologie a su construire sur ce point qui s’est inquiétée longuement de ce qui fait que les gens, dans leur travail et leur formation, deviennent moins ou plus négligents, ont consciencede la valeur de leur travail ou non. Comme le souligne R. Sennet, on ne peut certainement pas dire que tout est la faute du « communisme », comme s’il était forcément impossible de trouver du goût à un travail collectif.

Je ne sais pas donc trop ce que c’est « qu’avoir la tête ailleurs », et si effectivement cette expression capte quelque chose de ce pays où je suis, des gens qui y habitent et de ce que j’ai cru sentir et voir de leur rapport à l’espace. Et si elle capte également quelque chose comme la spiritualité qui s’en dégage. Il est certain, me semble-t-il, que l’on nuit à la naissance de cet esprit, lorsque la seule chose qui domine est le souci du présent, de son arrangement et surtout de la croyance que l’on viendra à bout du désordre et que l’on en triomphera. S’il n’y avait que cela, il n’y aurait pas de libres discussions entre nous, meublées de silence et d’interruption, laissant le temps de penser à ce qui a été dit, et laissant place à ce qui nous vient par la tête à la suite.

*Les Freux sont de retour*, Savrasov

En cette matinée, je monte comme d’habitude vers la clairière ou la lisière de bois qui se trouve au-dessus de chez moi. Là-même où se trouvent ces poutres métalliques dont j’ai parlé plus haut. Et alors oui, il m’apparaît à l’évidence que les bouleaux sont des arbres jeunes et pleins d’élan. Ils ont un certain mouvement. Ils montent vite, hauts et fins. A leur sommet, des branches partent de tous les côtés à nouveau vers le ciel bleu, que je vois derrière, comme si, une fois élevés, ils s’ouvraient vers la lumière qu’ils cherchent, et dessinaient un lieu d’accueil ou un reposoir. Et puis il y en a beaucoup, en foule les uns contre les autres, et comme à côté de leur aînés : les pins. Car eux aussi montent droit et vite, sont un tout petit peu plus épais, moins blanc, plus réservés. Et toute cette jeunesse brillante s’élève sur ce terrain en friche, marron, blanc sale et jaune, qui laisse bien voir ou deviner l’épaisseur de la terre.

Il faut avouer que j’ai mis du temps à voir cela, alors que les bouleaux je les ai devant les yeux depuis maintenant deux mois. La nature justement est cela qui me fait faire l’expérience qu’il faut du temps pour voir et comprendre. Elle fut sage et patiente, et je finis par voir et comprendre. Elle repose dans sa tranquillité, et semble attendre simplement que je la vois mieux. Si je n’avais pas vu, elle aurait été sans reproche, aurait seulement dit « dommage ». Elle dit : « tu me vois maintenant et, il y a encore tant de choses à voir qui t’attendent. Non pas tant des richesses, que moi-même. »

C’est là je crois mon sentiment de la nature, c’est là mon expérience d’elle. Expérience du temps, expérience que l’on apprend à voir et comprendre et non pas que l’on voit. Dans le même moment où m’est donné de voir mieux, et aussi de recroiser de nouveau la formule initiale de Georges Nivat, en lui substituant des termes un peu différents, je sais aussi qu’il y aura d’autres choses à voir et comprendre. L’expérience de la compréhension dans le temps, ouvre aussi un temps d’avenir et s’il y a quelque chose comme une plénitude, je la touche ici et là, où elle se laisse toucher.

Le moins que l’on puisse dire est que le tableau de Savrasov, *les Freux sont de retour*, est exact, exact et méticuleux, et j’apprécie cette méticulosité, ou elle m’émeut profondément. Elle est visible dans la neige : celle-ci n’a pas la même texture en janvier, février ou mars, ou selon l’avancée de la saison. Il a respecté ces différences et sumontrer plus même que la couleur, la texture même de cette neige. Et cela veut dire qu’il n’y a pas que les couleurs, ou plutôt que les couleurs sont en charge de montrer une certaine texture des choses, qui implique tous les sens, et avec eux, notre sentiment même des choses ou de leur présence.

Mais il a respecté aussi les bouleaux, respecté leur jeunesse et leurs élans, et cette sorte de corbeille qu’ils forment pour accueillir, dans le ciel, les oiseaux. Il a su montrer que cette jeunesse n’était pas toute droite, mais au contraire dansante et enjouée par endroit. Il suffit de regarder les troncs des trois premiers : ils sont presque comme des notes qui dansent sur une partition. Le ciel est aussi là, raccordé à ces têtes échevelées qui auront cette chance d’accueillir les oiseaux du ciel.

Bien sûr il y aurait d’autres choses à dire sur cette peinture. L’église qui vient après, et reprend à sa façon ce lien avec le ciel : pas de plafond dans les églises et nous sommes normalement en liaison directe avec le ciel. A côté, les maisons basses et, disons-le, humbles. Mais le premier plan demeure celui de la nature.

Enfin, cette ouverture vers l’infini de l’espace.

Mais l’important est pour moi ici de dire que l’exactitude de Savrasov, son souci de la précision est en relation non pas tant avec la nature, mais avec l’expérience de la nature comme ce qui se dévoile ou se montre dans le temps tout autant que cela se retient. Il y a une exactitude de la peinture et elle ne cherche pas à épuiser le donné. Elle cherche plutôt à en capter quelque chose, et si sans doute a-t-elle partie liée aux sciences, si elle peut s’enrichir de ce que sait la science, elle n’a de toutes les façons affaire qu’aux couleurs mêmes, au seul visible qui n’est exact qu’en fonction de la texture qu’il s’efforce de rendre. Le ressenti, comme on dit, l’extrait de nos visions et sensations divisées dans le temps et l’espace par la fragmentation de nos points de vue.

III

Levitan

Il me semble que le peintre Levitan dit quelque chose de cet « avoir la tête ailleurs », au moins dans certains de ses tableaux.

Il passe pour un des peintres majeurs de ce paysage russe et par conséquent de l’âme russe. Le plus souvent, c’est la mélancolie, le lyrisme ou la tristesse qui sont misen avant par les commentateurs. Voire encore, chez certains auteurs critiques à son égard, une nature du paysage et de l’âme russe humiliée, au fond misérable, comme si l’autre face de cette pauvreté (la ressource spirituelle) était absente. Et l’on retrouve ce reproche plus d’une fois, autant chez des auteurs comme Vassili Rozanov que chez Soljenitsyne. Dans un de ses romans, *Le premier cercle*, il fait dire ceci au peintre directeur d’âme du héros Nerjine :

Comprenez bien que notre public russe s'est laissé influencer par Levitan... Levitan nous a fait croire à une nature russe, misérable, offensée, humble et accueillante. Mais si tel était le cas, alors d'où auraient bien pu venir nos fanatiques du bûcher ?

Sans doute Soljenitsyne ne parle pas seulement des fanatiques et a plutôt en tête toute une énergie ou une sauvagerie dont il déplore l’absence chez Levitan. Mais qu’est-ce qui est critiqué ici ? l’œuvre même de Levitan ou la sorte de symbole qu’elle est devenue pour une quête d’identité ?

Mais quoiqu’il en soit, ce jugement sur Levitan et plus généralement cette sorte de jugement selon lequel on suppose qu’il y aurait quelque part une identité russe authentique, et ainsi l’impossibilité d’admettre qu’après tout l’identité russe est diverse, comme elle l’est,me semble-t-il, en tout pays, est ce qui, je crois, m’aura toujours éloigné de Soljenitsyne et de son terrible sérieux ou sa prétention même à incarner une vraie russité. Et ce n’est certainement pas un hasard si c’est à ce point que, au moins chez Vassili Rozanov naît la pulsion raciste et en l’occurrence antisémite puisque, pour justifier son sentiment à l’égard de Levitan selon lequel il n’incarnerait pas la vraie Russie, il pointe ses origines juives, et plus encore : « juif russe hellénisé, sans pêcheurs et sans christ » (Georges Nivat, op.cit.) !

A titre personnel je trouve déjà assez difficile de lier une peinture, voire toute une œuvre picturale à l’exhibition d’un type de sentiment sans plus (ici un sentiment recouvrant mélancolie, tristesse, humilité, misère). Kandinsky note que la peinture et l’art en général n’a pas à faire aux passions « simples » que sont la joie, la tristesse et la nostalgie. Il ajoute que les passions ou états qui s’y expriment sont à la fois plus complexes et indicibles. Il semble donc difficile de relier un tableau ou une œuvre à l’expression d’une passion déterminée. Ce lien quasi lexical relève plus du cliché que d’autre chose. Il suit de là qu’il est difficile de parler de ce que nous fait une œuvre sans entrer dans son détail*, i.e*. sans l’analyser ou au moins tenter de l’analyser dans son objectivité même.

Parler d’une peinture comme symbole d’une nation, ce n’est alors pas vraiment parler de cette peinture ou de cette œuvre. On ne parle plus tant du tableau lui-même, mais plutôt du problème que l’on a avec son pays et son identité, toujours compliquée : il n’y a pas curieusement d’identité simple, aussi bien pour les individus que pour les pays, et toujours, c’est une somme de traits différents et parfois contradictoires entre eux, que nous utilisons pour nous définir et saisir. On aimerait bien sans doute que l’on puisse fixer quelque image bien nette, et unie, mais il semble que cela soit bien impossible.

Je ne sais pas trop également ce que l’on dit lorsque l’on dit que telle peinture est nostalgique ou triste. Si l’on veut dire par là qu’elle provoque en nous un sentiment de tristesse et de nostalgie, j’ai du mal à savoir si c’est bien cela que je ressens devant ces tableaux de Levitan. Si la nostalgie est le sentiment d’un ailleurs, temporel ou spatial, où l’on fut heureux et qui n’est plus ; si la tristesse est le sentiment qui nous vient du fait d’une perte ou de l’impossibilité de mener à bien nos actions, alors je ne vois pas bien en quoi les tableaux de Levitan reflètent ces deux sentiments. Et pas plus l’humilité. Celle-ci est-elle simplement le fait que certains hommes ou femmes inclinent la tête ou se rabaissent devant d’autres plus riches, plus puissants, ou plus en poste, ou bien est-elle la perception d’une grandeur en regard de laquelle nos talents et ressources habituelles nous semblent trop courts? Si l’on admet que c’est une qualité, et pas seulement le fait brut de la domination ou une condition de l’ordre social, il semble difficile de retenir la première définition proposée. Il faut plutôt je crois retenir la seconde. Et peut-être bien que dans ce cas oui, il y a un rapport avec Levitan.

Voici deux tableaux de Levitan. Assez différents d’ailleurs, l’un étant quelque peu aérien l’autre plus forestier.

Mon sentiment devant ces tableaux, ou ce qui fait qu’il me parle et que je crois que je les apprécie, tient tout d’abord au silence qui me semble s’en dégager. Certainement que la peinture de paysage a quelque chose à voir avec le silence et le goût pour le silence. J’aurais presque envie de dire, le silence retrouvé. Comme si au fond souvent, nous étions en manque de silence ou que quelque chose de nous mêmes aspirait au silence.

Bien sûr ce n’est pas tout silence ou le silence en général qui plaît, mais c’est plutôt, pourrait-on dire, certaines formes, ou certaines conditions du silence qui plaisent, ou encore une certaine histoire du silence. C’est souvent à certaines heures que nous aspirons au silence, c’est souvent aussi dans certains lieux et pas dans d’autres et en fonction d’une certaine histoire. Tous les bruits ne nous dérangent pas.

Dans ces tableaux, comment alors est construit le silence ?

Ce qui me semble tout d’abord c’est que Levitan a voulu capter une certaine heure, pas tant le crépuscule que la fin de la journée. Le soleil est encore bien là comme on le voit, mais manifestement il s’agit de cette heure de la fin de journée où les ombres commencent à s’allonger, où le jour décline, où également tout revient à une certaine tranquillité et de paix. Dans le premier tableau, les filets de pêche sont rangés, les barques retournées, les traces du travail journalier sont bien présentes. Elles sont ramenées à leur plus grande simplicité : quelques filets suspendus qui sèchent, quelques barques. Nous avons la même chose dans le second tableau : des traces d’activité là encore, très nettes : les rondins de bois empilés, certains demeurant sur les côtés, et parlant d’un travail qui s’est simplement terminé sans être achevé.

L’heure qui est ainsi captée est celle de la fin de journée et là où le travail, normalement, s’interrompt, signifiant ainsi qu’il n’est pas tout. Ce qui est visible alors ce n’est pas une nature abandonnée par les hommes mais l’heure d’une fin de l’activité et du travail où il est loisible de penser à autre chose. Il parle ainsi d’un travail où ce qui compte n’est pas la tâche elle-même, mais le rapport à cette tâche. L’obsession de finir n’est pas là, et l’on peut « laisser en plan son travail », pour aller voir ailleurs, pour se retirer, tranquille à l’idée qu’on le reprendra un autre jour. Et je crois retrouver là ce qui m’avait plu dans le rapport à l’espace que j’analysais plus haut : cet entretien un peu hasardeux et en tout cas non systématique des alentours. Ce qui compte c’est le rythme des humains, non celui du travail. Ce dernier n’a pas vocation à prendre tout notre temps.

Et sans doute que si j’élargis les choses et que je veux voir là une métaphore de la vie, cela veut dire ceci : « oublie donc ton activité, laisse-la là, prépare-toi à autre chose et au passage ». Mais aussi : « laisse ton travail en plan, sois certain que d’autres viendront, et sauront le reprendre ; il t’appartient de faire ce que tu penses devoir faire, ce que tu peux faire, non de mettre en ordre le monde ; laisse donc à d’autres le souhait et la possibilité de reprendre ».

Les humains sont absents assurément, mais ils ne sont pas loin. Ils sont retirés, dans les maisons que l’on voit et qui sont fermées. Manifestement ce ne sont pas des « maisons de campagne » pour citadins ; très peu d’ouvertures, pas plus de jardin ou véranda, ou de ce lieu intermédiaire où, le soir, on peut se reposer et penser à sa journée ou toute autre chose. Chez Levitan s’il y a des maisons et des églises, celles-ci ne sont jamais, semble-t-il, ouvertes d’une façon ou d’une autre sur le dehors, comme si finalement le spectacle de la nature qui entoure n’était pas pour les habitants eux-mêmes. Des maisons de paysans, où l’on se retire. Où sont-ils ? On ne sait pas, sinon sans doute à l’intérieur de leur maison ou simplement partis ailleurs pour autre chose que le travail : discussions, fêtes, musiques, songes, relations ou amour.

Alla Sergueeva pointe que les Russes, lorsqu’ils voyagent en France, sont très étonnés de voir des décorations à l’extérieur des maisons (elle pense aux décorations de Noël). Elle veut pointer par là, semble-t-il, le goût des Russes de simplement se retirer chez eux, sans du tout donner à voir leur intimité. Peut-être est-ce cela qu’il me faut voir dans ces maisons de Levitan. Mais pourquoi devrait-on montrer belle apparence et apparence ouverte et le spirituel ne naît-il pas dans une certaine réserve ou attente de ce qui peut advenir, une certaine quiétude aussi par rapport au fait que cela peut dans certains cas ne pas advenir ? Plus haut dans ce journal j’ai mentionné l’allure un peu rude et peu aimable des Russes. Où est le problème, de mon apparence ? Pour qui est-elle ? Dois-je montrer belle apparence ? Il n’y a nulle nécessité à cela. Ce qui peut commander mon sourire et mon ouverture se situe ailleurs, dans la relation, dans ce qu’elle permet ou ne permet pas, dans le temps autrement-dit. Levitan réussit à faire des maisons très fermées, et qui pourtant ne sont pas inquiétantes : elles sont des maisons ; n’y entre pas qui veut. Ainsi de ce troisième tableau.

Mais quoiqu’il en soit la nature, est bien habitée. Il y a des gens là. Leur vie n’est peut-être pas très gaie, et même monotone, mais nous n’en savons rien. Rien ne suggère non plus que les maisons soient abandonnées. Les habitants sont partis ailleurs.

Cet habitat est toutefois situé manifestement dans la nature. Qu’est-ce à dire ? En rapport avec des éléments : l’air, le ciel ; l’eau ; mais aussi la terre et la forêt que fait revivre le deuxième tableau. Mais c’est quoi montrer la nature et montrer des éléments comme tels ? C’est quoi nous créer une certaine réserve ainsi qu’une certaine humilité pour la nature ?

Dans son essai sur l’origine de l’œuvre d’art, Heidegger a la formule suivante qui me semble juste : «  l’œuvre d’art fait voir le terre dans son retrait même ». Que veut-il dire par là ?C’est dans un passage de sa méditation où il s’agit pour lui de préciser ce qu’il en est de la matière dans l’œuvre d’art, par distinction du simple produit :

Par ce qu’il est déterminé par l’utilité, le produit prend ce en quoi il consiste, la matière, à son service. Pour la production du produit, par exemple de la hache, on utilise de la pierre et on l’use. Elle disparaît dans l’utilité. La matière est d’autant meilleure et appropriée qu’elle offre moins de résistance à sa disparition dans l’être-produit du produit. L’œuvre-temple au contraire, en installant un monde (c’est selon Heidegger la première fonction de l’œuvre d’art : instituer un monde), loin de laisser disparaître la matière, la fait bien plutôt ressortir : à savoir dans l’ouvert du monde de l’œuvre. Le roc supporte le temple et repose en lui-même et c’est ainsi qu’il devient roc; les métaux arrivent à leur resplendissement et à leur scintillation, les couleurs à leur éclat, le son la résonnance, la parole au dire. Tout cela peut ressortir comme tel dans la mesure où l’œuvre s’installe en retour dans la masse et dans la pesanteur de la pierre, dans la fermeté et la flexibilité du bois, dans la dureté et dans l’éclat du métal, dans la lumière et dans l’obscur de la couleur, dans le timbre du son et dans le pouvoir nominatif de la parole.

Ainsi, le propre de l’œuvre d’art, alors même qu’elle ouvre un monde, est-il aussi de manifester le matériau « comme tel », de le rendre visible dans son retrait même ou dans sa dense retenue. Le bois que je vois dans le second tableau, est là, simplement là. Ce n’est ni beau ni laid. Sa densité particulière, son poids, et sa souplesse deviennent visibles. Et rien de plus. Peut-être peut-on faire beaucoup de choses du bois et qu’il peut être utile à beaucoup de choses ; mais ici ce n’est pas un tel usage qui est visé, même dans sa diversité ; c’est le bois comme tel, avant tout usage~~que lui permet( ?)~~. De même le métal, et même le béton armé : c’est fou ce que l’on peut faire de chose avec le béton armé ! Mais le béton armé, en tant qu’il est en réserve de beaucoup de choses, qu’il se prête même à nos imaginaires et projections humaines, qui le montrera ? Pour Heidegger, c’est l’œuvre de l’art de montrer le matériau en sa puissance réservée. Et c’est là que je trouve le principe d’une certaine humilité ou cette thématique d’une pauvreté riche : le bois comme tel, le béton armé comme tel, avant tous nos usages, avant toutes nos projections.

La maison que je vois dans le troisième tableau, est là ; ni belle ni laide ; ni inquiétante ni joyeuse. Le noir chaud de sa barrière la réserve, la met en retrait. Ni pauvre ni riche ; pas plus suscitant des sentiments de tristesse ou de bonheur privé. Elle est là dans sa réserve même, et je n’ai pas à y projeter quoi que ce soit. Elle est là, bien avant moi et j’habite dans ce monde d’avant moi ; ce n’est pas moi qui en juge. Elle est là comme maison, lieu d’habitation.

C’est pareil enfin pour la lumière, qui semble bien retenir toujours l’attention folle de Levitan. Elle court partout, scintille en chaque objet. Ici le marron dense ; à côté le jaune qui explose. Le vert qui glisse au bleu, le jeu de miroir avec le ciel. Il n’y a pas des couleurs qui plaisent ou non ; qui évoquent tristesse ou joie. Ce qu’il y a c’est le jeu des couleurs qui, simultanément peut évoquer beaucoup de choses.

Mais ce que je crois qu’Heidegger a voulu dire avec ces notions de réserve et de retrait, retrait et réserve des éléments eux-mêmes, c’est que l’œuvre d’art n’est telle que dans la mesure où elle repousse toute projection, et parvient à imposer l’élémentaire comme tel. Et je crois que ce n’est pas facile d’arriver à un tel dépouillement, sans ostentation. Et qu’il faut chez l’artiste un grand effort, une grande lutte pour parvenir à se détourner et éviter toutes les images dans lesquelles nous nous projetons un peu facilement. Le paysage n’est pas pour lui un état d’âme, dans le droit fil de sa critique du subjectivisme de la pensée occidentale. Et je pense qu’il en était de même pour Levitan.

Enfin, il y a des chemins, tout le temps chez Levitan comme si, après l’habitat, la maison et le travail, après l’infini des éléments, le troisième était les chemins. Ce sont des chemins étranges. On ne sait jamais trop d’où ils viennent, jamais non plus où ils vont. S’ils ne sont jamais ou très rarement bouchés ou obstrués, si toujours le peintre laisse deviner quelque suite, ce n’est jamais tout à fait certain. Des chemins, qui sont bien des chemins, au fond assez nets, mais dont il serait difficile de dire vers quoi ou à quoi ils mènent.

Je ne sais trop quoi en dire pour le moment, et je ne veux surtout pas trop vite y voir une métaphore des « chemins de la vie ». A nouveau, et à la suite de la lecture de Heidegger, cette projection me répugne : la nature n’a pas à nous servir à cela. Ces symbolisations me semblent épuisées et sans nécessité.

Même dans le tableau 2, il y a ce chemin passant sur un pont de bois, au premier plan, dans une sorte de violet à la fois massif et léger qui tranche avec tout le reste et indique que cet élément ne se confond pas avec les autres, ou qu’il a sa force propre. Par là au moins les gens passent, et sont passés sans doute récemment. Le pont semble comme neuf, du fait du passage, non de lui-même ; mais justement un pont c’est cela : sa vie même vient de la façon dont nous y passons.

Les habitants ont été ailleurs. Fleuve et rivières séparent, font deux mondes. Les gens d’en face sont bizarres, on ne les comprend pas. Cela n’a pas de sens de traverser tous les jours le pont, qui alors disparaît comme pont. Mais marcher sur un pont rend joyeux : là-bas il y aura peut-être bien autre chose. On ne sait quoi. Et ce n’est alors pas si étonnant si Levitan a su colorer le pont de cette façon là. Et peut-être bien que dans cette espérance du passage se loge de nouveau quelque spiritualité.