

JEAN LOUIS SCHEFER

16[°]V
17958

LE GRECO

OU

L'ÉVEIL DES RESSEMBLANCES



EDITIONS MICHEL DE MAULE



17958

22
25

Jeannine M. J. J.

Sténographie d'un tableau
éditions de la Sorbonne, coll. « La Sorbonne », 1908

L'invention du corps chrétien
éditions Cahier, 1912

Le Déluge, La Peste, Paolo Uccello
éditions Cahier, 1928

LE GRECO

ou

L'ÉVEIL DES RESSEMBLANCES

L'Éveil ordinaire du langage
éditions Cahier, coll. « La Sorbonne », 1928

Organe du crime
Cahier Cahier, édition 1982

Gilles Billard

éditions Hazan, coll. « Bibliothèque », 1982

L'ÉVEIL DES RESSEMBLANCES

16° V

17958

Coverture : L'Environnement du Livre d'Or (édition)
© Éditions Hazan, coll. « Bibliothèque », 1982

Du même auteur

Scénographie d'un tableau
éditions du Seuil, coll. « Tel Quel », 1969

L'Invention du corps chrétien
éditions Galilée, 1975

Le Déluge, La Peste, Paolo Uccello
éditions Galilée, 1976

L'Espèce de chose mélancolie
éditions Flammarion, coll. « Digraphe », 1979

La Lumière et la Proie, Le Corrège
éditions Albatros, 1980

L'Homme ordinaire du cinéma
éditions Gallimard/Cahiers du cinéma, 1980

Origine du crime
Café-Clima éditeur, 1985

Gilles Aillaud
éditions Hazan, coll. « Monotypes », 1987

Couvertures : L'Enterrement du Comte d'Orgaz (détails).

© Editions Michel de Maule, 1988.

622905

~~824~~
75-

Jean Louis Schefer

MATHÈME DE LA RESSEMBLANCE

LE GRECO

ou

L'ÉVEIL DES RESSEMBLANCES



Editions Michel de Maule

DL-10 101988-24401

LE GRECO

ou

LEVALE DES RESEMBLANCES



Éditions Mink de Montreuil

MATIÈRE DE LA RESSEMBLANCE

1871-1872

MATHEMATIQUES



On voit dans l'éclairage de certains Greco s'accroître les zones floues. Comme si quelque chose y était perpétuellement tiré du sommeil, la peinture apparaît plutôt un coup de force parce que l'espace est sans repos. Et je pense à cette profondeur ou apparence de profondeur d'un vécu hypothétique, plus qu'au travestissement de figures ou de personnages de la réalité, que les rêves remplissent tout à la fois d'une espèce de résumé ou de programme. Résumé ou programme dont l'énigme ne serait pas l'origine ou le sens des figures, leur provenance ou l'arrangement des scènes, mais ne serait que dans l'usage si fortement prescrit et cependant indevinable, dans ces programmes inapplicables, cet avenir figuré à vide parce que tout son scénario se serait déroulé dans un tel espace ou temps qui contredit si fortement les lois de notre monde. Et tout d'abord celle-ci : les personnages de nos rêves sont ces figurines faites d'une pâte encore malléable (comme des animaux en mie de pain) et dont les actes esquissés, montés comme des films ou des séquences publicitaires, s'avèrent peu à peu les acteurs d'une gesticulation vide, et impossibles à doter de psychologie ou d'intention. C'est le dormeur, parce qu'il est l'unique témoin de ce monde-là qui est cloué devant les figures et improbablement pris au milieu de l'action figurée ou des scènes par le poids d'intention dont il dote ce monde, qu'il déchiffre une première fois pendant le sommeil à la vitesse des actes (comme si celle-là n'était qu'une énonciation). Il laisse peser sur ce monde dont il croit être témoin le soupçon d'une intention étrangère à ses pensées. Cette ribambelle de personnages (cette frise de papier découpé) lui cache même qu'il est l'auteur de ce jeu et que la

singularité de ce monde, dans le soupçon qu'une pensée étrangère à lui-même régirait cet univers par un ordre inconnu, est déjà l'énigme de son éclairage, et cette lumière détournée de sa source : un désir poursuivi par-delà le jour, jusque dans l'obscurité de son origine. Sa source, sur ces corps laiteux, ces gris, cette mie de pain salie des figurines, ces couleurs subitement violentes ou vives (tel rouge lourd, mais plus rouge par le poids d'une étoffe que dans son coloris, cet autre vert salade figurant comme un pré uni où se déroule une partie d'aventure, une sorte de chasse à l'homme, où le Christ, par exemple, est posé comme une limace) dessine cette étrange topologie : le dormeur à son réveil sait que ce monde souterrain est éclairé comme par un soupirail de cave, que tout paysage y figure sous un ciel voilé, offusqué d'un poids qu'aucun rayon ne perce et que dans toutes les représentations mécaniques qu'il peut essayer pour doter cet univers d'une ressemblance avec celui du jour, il sait et dissimule que c'est lui, même s'il croit à l'autonomie momentanée de ces corps gesticulants et parlants, qui est la source de la lumière ou l'origine de son engloutissement. Comme s'il fallait ce scénario d'allure hâtive, ces esquisses d'actes bégayés pour que cette lumière témoigne de la force de cet aveuglement.

Les corps sortent de l'ombre par addition de lumière et cette opalescence constante des formes, leur fragilité, leur malléabilité de verre en fusion ne seraient donc qu'un effet d'éclaircissement des ombres, de fusibilité de cette obscurité et d'élargissement de la texture du noir.

En quoi quelque chose mesure-t-il ici notre vie ? de la même façon que cet homme pendu par les pieds à la fin de la *Cité de Dieu* représente par ce poids mort qui sur toutes ses parties aspire à la paix, à cause d'une souffrance incessante, ses os sucés par le poids inverse de la terre, le désir de la paix éternelle : parce qu'il n'est plus que la pensée de ce poids qui le soustrait au vertige de la pensée. « Et ce corps de terre, en tendant vers la terre et en pesant sur le lien qui le retient, aspire à l'ordre de sa paix à lui, et par la voix de sa pesanteur réclame pour ainsi dire le lieu de son repos. » Cette pièce pendue comme un rideau devant la scène

de la résurrection, les pieds en l'air et la tête bourdonnante de la voix de sa pesanteur déchire, comme avec les bras de terre glaise des personnages du *Laocoon*, tout le bleu du ciel qu'envahissent de gros flocons de terre sale, des oreillers de suie, — c'est juste ce moment-là que refont les derniers Greco, une gesticulation asphyxiée des derniers païens oubliés et qui attendent le Jugement, à qui reste un spasme du corps de terre, fait à la glaise, repoussé à la mie de pain, le Laocoon qui se tortille à terre avec la tête du saint Pierre en larmes, qui bat ses jambes comme le soldat renversé et foudroyé par la Résurrection du Christ, sur une scène sans horizon, sur le dernier promontoire figuré ici comme une manière de panorama ; le dernier panorama de l'histoire avec des païens qui dansent, Diane, Apollon, le serpent, Adam et Ève, les anneaux de Python qu'ils essayent de rompre pour faire entendre les syllabes des hommes, modulant leur chant silencieux, gesticulé, une dernière fois et dernier promontoire, devant les ruines concassées de Sodome, le sel de Gomorrhe, l'incendie de Tolède ou son sucre répandu en tas avec du soufre, abandonnés à leur dernière exsudation de suif et un cheval peint en rouge qui descend vers une rivière invisible, ce cheval qui est là pour rien, pour être cette chose rouge qui descend, tourne le dos, part avec ses sabots en roulant de grosses fesses musclées, quitte le monde des hommes, Apollon, Antiope ou Artémise ou Poséidon et Cassandre, Adam et Ève et va porter son pas sonnante au fond, vers la colline, dans la miniature, à Tolède, en Espagne.

De même que dans ces derniers Greco, notre façon d'être dans le réel en nous engageant dans des entreprises n'est le plus souvent qu'un goût ou un besoin plus ou moins vite avoué d'entreprises ou de situations érotiques — non pour le trafic de corps qui nous intéresserait uniquement ou dernièrement mais parce qu'y apparaît toujours une situation terminale dont la seule exploitation continue ou durable ne serait qu'un incessant regain de jouissance, et comme la seule entreprise de communication en quelque sorte accélérée, mettant en action (et comme son seul objet) des liens de solidarité et de dépendance entre des sujets (des sexes) sans que pour autant le monde soit changé, magnifié

l'ombre se mettait à son tour à diffuser à travers les corps, appelée, semble-t-il, par la scène mimée de la mort antique.

C'est encore Tolède qui sert de fond au drame incompréhensible (ou composé d'une invraisemblable somme d'actions et de personnages que l'interprétation iconologique voit proliférer), et qui offre un décor à l'énigmatique gesticulation et combinaison de poses que font les personnages du tableau. C'est une action inconnue qui se déroule ici et qui n'illustre exactement ni le texte d'Actinus ni celui de Virgile, ni le poème de Jacques Sadolet, *La statue de Laocoon*. Jonathan Richardson (*De la peinture*) présente ainsi l'argument de l'invention iconologique : « C'est l'horreur que les Troyens ont conçue contre Laocoon qui était nécessaire à Virgile pour la conduite de son poème ; et cela le mène à cette description pathétique de la destruction de la patrie de son héros. Aussi Virgile n'avait garde de diviser l'attention sur la dernière nuit, pour une grande ville entière, par la peinture d'un petit malheur particulier ».

L'histoire du Laocoon semble un va-et-vient entre les significations possibles décidées par l'identification, le jeu des figures et leur suspension par l'incertitude que fait peser un affolement de la référence. Troie devenue Tolède et Tolède divisée en factions d'influences religieuses (« allusion voilée au conflit qui opposait les ecclésiastiques conservateurs et réformateurs » et, probablement au fanatisme des carmes modérés emprisonnant saint Jean de la Croix, le carme réformateur). Le prêtre Laocoon servirait en quelque sorte de guide allégorique à un portrait de l'archevêque réformateur de Tolède Bartolomé de Carranza y Miranda, mort en 1576 après 17 ans de prison sous l'Inquisition à cause de ses tendances érasmiennes (Laocoon, lui, a encouru la colère d'Apolon en profanant son temple et en enfreignant l'interdiction de se marier et d'avoir des enfants). Ou bien cette Tolède remplace Troie conformément à la légende qui veut que Tolède ait été fondée par deux descendants des Troiens, Télémon et Brutus. Le corps de Laocoon est inspiré du *Gaulois blessé* du Musée archéologique de Venise, sa tête est celle du *saint Pierre en larmes*. Son fils mort reprendrait la figure du *Géant tombé* du

Museo nazionale de Naples qui provient, comme le Gaulois blessé, d'un modeste autel de Pergame — la même figure inversée a été utilisée par l'artiste pour la *Résurrection* de San Dominguo el Antiguo et du Prado. Le fils debout à gauche peut être identifié comme le personnage de droite du *V^e Sceau de l'Apocalypse*. Dans le groupe des figures de droite demeurées inachevées, on a d'abord identifié les deux figures comme celle d'Apollon qui admoneste Laocoon et celle d'Artémis qui se détourne ; ou les deux personnages représentent Poséidon auquel Laocoon offrait un sacrifice lorsqu'il a été attaqué par les serpents, et la fille du roi Priam, Cassandre, qui avait prophétisé l'assaut des monstres. On désigne encore ces figures comme celles d'Épiméthée et de Pandora. Certains pensent qu'il s'agit d'Adam et Ève ; selon cette interprétation, Adam perplexe regarde une pomme dans sa main (l'artiste semble s'être proposé de commencer à recouvrir avec du ciel la main gauche de la figure masculine qui tient un petit objet rond, comme s'il avait voulu l'éliminer ou le changer de quelque façon), cependant qu'Ève détourne la tête en signe de honte devant le châtimement de Laocoon puni pour avoir rompu son vœu de chasteté. Ou bien, devant l'embarras que représente cette combinaison de figures chrétienne et païenne, Adam, Ève, Épiméthée et Pandora seraient remplacés par Hélène et Pâris tenant la pomme qui est à l'origine de la guerre de Troie.

La ville éloignée, le cheval de Troie posé comme une énorme ponctuation entre la scène et le fond ; s'ouvrant comme une bouche la puerta nueva de Bisagra, ou, plus à gauche, la puerta de Alcantara et son pont qui articule la *Vue de Tolède*, le château de San Servando. Tel est à peu près ce qu'on relève de ce lieu étrange, surtout parce qu'il donne une si grande impression d'abandon.

Qu'est donc, subsistant à la destruction de Troie, le souvenir de cette « terrible dernière nuit » évoquée par Richardson ? La ville détruite n'est-elle plus lisible que sur le plan de Tolède tenu par Jorge Manuel ?

« L'histoire de Laocoon n'a d'autre but que d'amener la description pathétique de la destruction finale ; le poète n'a donc

pas osé la rendre plus intéressante de peur de détourner sur un simple citoyen notre attention que cette terrible dernière nuit exigeait tout entière. » (J. Richardson, cité par Lessing, *Laokoon*).

La tragédie, avec cet appareil iconologique qui devrait l'approcher, en construire une scène, est cependant écartée ; l'alibi historique et mythologique sont réduits à des allusions qui ne donnent plus qu'une coloration et une espèce de fond d'évocation (entre l'histoire de la dernière nuit de Troie, l'histoire de Tolède — les luttes des factions religieuses — c'est toujours, en filigrane, l'histoire du prêtre rejeté de la ville). Cet argument ne spécifie pourtant qu'un fond de lecture effacé, un premier passage de l'*istoria* sur lequel s'enlève le modelé définitif et l'agencement des personnages du tableau, conservant une manière de trace du premier dispositif.

Un peu plus d'un siècle après la découverte à Rome du groupe hellénistique sculpté, la composition du Greco est sans doute la première qui ne reprenne rien du modèle et n'illustre proprement ni le texte de Virgile ni celui d'Arctinus. Troie est devenue Tolède (tout comme Tolède figure Jérusalem ou une ville de Galilée dans de nombreuses compositions) : elle est simplement la ville (celle qui remplace toutes les autres, la patrie d'emprunt, le lieu d'exercice de l'art) — elle eut fait Rome aussi bien ou Athènes s'il en eût été besoin ; c'est qu'elle est utilisée à la manière d'un costume et aussi peu surprenante dans son emploi que le sont les *Noces de Cana* de Véronèse en costumes vénitiens ; devant le cheval de Troie, ponctuation d'ocre qui marque la présence et le poids physique d'un animal dans le tableau — c'est le dernier lieu où la lumière touche un corps, et le touche par derrière, caresse ses fesses, son dos, son encolure, dernier point éclairé par la scène et dernier corps qu'elle pousse sur cet ultime promontoire, la calotte rasée d'une colline. La lumière du fond, de la ville, de ce décor seulement hallucinant parce qu'il succède à ce premier plan de rochers traités comme des chairs, de terre ocre noircie, arrondie comme si elle était une planète, une lune, un astre mort qui voyageait vers la terre ou venait de se poser dans ce paysage désert sur lequel la nuit se lève comme une aurore ; l'éclairage de

la ville, de la campagne élargie et qui semble s'aplatir vers la droite, où devant ce cheval nu la porta nueva de Bisagra s'ouvre comme une porte de Troie, l'éclat d'une lune et d'un soleil mêlés tombe sur la ville seulement assiégée par une campagne déserte, comme une lumière qui viendrait des ceintres du théâtre. La porte ouverte comme une bouche dans un masque de théâtre, fait ici bâiller le masque de la tragédie.

Le sentiment d'une copie et d'un mime des actions prétexte de cette scène n'en est pas moins frappant. Alibi par lequel s'enroulant l'une à l'autre, se succèdent ou s'enveloppent mutuellement deux tragédies païenne et chrétienne ou biblique, chacune prenant motif et départ d'un relief laissé par l'autre, la silhouette d'un dieu, l'objet évanoui d'une offrande (telle cette pomme que tenait peut-être Adam ou le berger Pâris, motif l'une et l'autre de la guerre de Troie ou du péché qui rend invisible le Paradis terrestre) ; relief cependant flou qu'un bougé de la main, qu'un soudain coup de vent a emporté avec l'avant-bras du personnage qui méditait cette offrande, ce don ou cette tentation même et qui contemple désormais cet objet comme s'il tenait encore la place de la sphère ou du globe de verre à l'intérieur duquel viendraient se plier, s'anamorphoser, se réfléchir les personnages de deux histoires au moins, y mener ces actions courbes qui, comme des personnages attachant le ciel à la terre, feraient passer dans la même action Adam au bord du Paradis, saint Jean au pied de la croix, Apollon jetant sa foudre ou Neptune faisant mourir son prêtre parjure à ses vœux. Sur ce lieu qui bouge dans cette fantasmagorie tragique et sur ce quart de planète inconnue, la courbe d'une terre aride, produit d'une catastrophe cosmique dont la terre charbonneuse, labourée par une danse sacrée, laisse échapper ces géants (« fils de la terre » — ou ces « terrigènes » : nous sommes les fils de cette terre où nous contemplons les lueurs désertes de Troie, Tolède et Jérusalem), comme si ces corps s'étiraient après leur métamorphose mais retenaient encore quelque chose de la souplesse, de la couleur et de la transparence terreuse et fécale de ces lombrics dont ils sortent par une suite de fondus-enchaînés, de mises au point, d'accommodations de l'œil,

s'étirant d'un long sommeil, luttant avec des cordes vivantes, s'exerçant à même la terre et nus à la façon des Spartiates ou des guerriers germains. Où ressort tout de même extraordinairement le vieux Laocoon qui répète ici le visage de saint Pierre sur un corps d'athlète, le teint légèrement plus hâlé que le corps parce que les membres du prêtre paysan, habitués à la soutane (du frère convers, par exemple, travaillant au potager, binant, sarclant et taillant par tous les temps), ne sont qu'exceptionnellement exposés à la lumière — pour cette baignade et ces jeux gymnastiques avec des frères novices — ; avec le doute cependant que tout l'espace tragique ne soit finalement réduit à passer par l'entracte d'un tableau vivant ou d'une charade ; où l'on reconnaît dans la figure du prêtre jouant Laocoon et ses fils, le jardinier du couvent jeté à terre avec le tuyau d'arrosage qu'il étreint dans une lutte feinte, mimant au naturel un épisode inédit de l'*Arroseur arrosé* ou illustrant en un tableau du « Jeu de la médecine » comment il convient de saisir, d'empoigner et d'extirper le prodigieux vers solitaire capable de doubler la longueur des conduits intestinaux et dont la queue à peine dégagée menace encore l'anūs, n'ôtant cependant pas l'idée et toute la perception anticipée par ce premier terrassement du saint Pierre que de cette façon-là déjà le Cygne parvint à pénétrer Léda.

Le sentiment qu'une action est ici refaite pour montrer autre chose n'est cependant pas moins frappant : c'est qu'il s'agit aussi d'autre chose que d'une action épelée sur des fragments montés d'une dramaturgie qui rassemble, de l'antiquité païenne et chrétienne, des anticipations de la fin du monde (la dernière nuit de Troie, la nuit du Golgotha tombant au milieu du jour) ou ce jeu partout montré, par le démembrement d'un immense corps des légendes, de malédiction, d'exécration sous le regard du dieu abandonnant les hommes qui luttent au corps à corps.

C'est cette chose invisible avec laquelle les personnages du *Laocoon* se battent plus qu'avec les serpents qui les plient comme des arcs, les terrassent comme des Titans : la lumière qui les irise ici du blanc grisé dont sont faits les rochers ou peints les nuages et parcourt en frémissant comme une peau et une pellicule de gras

à vif ou un blanc d'apophyse le corps d'Ève ou de Cassandre, dépose des touches nacrées sur ces roses carmin, ces parties d'ombre aussi qui remangent les muscles et dessinent au personnage de gauche des raccourcis des jambes qui tendent ses cuisses et ses jambes en un arc convexe (comme si bandant cet arc des bras et du tronc pour fuir la morsure du serpent, le bas de son corps s'arrachait d'un fond de ténèbres — d'un horizon de charbon, d'une forêt, d'un ciel d'orage — pour approcher d'un premier plan et d'une première lumière en avant du tableau ce corps qui marche, balançant comme un doigt de chair un sexe d'enfant sur des cuisses d'athlète).

Et que pour cette action immobile, le dieu qui s'en va à la manière du cheval ocre avançant vers la ville, le corps même des actions était une dernière fois abandonné à la lumière et à cette lutte avec une chose invisible qui est comme l'étouffement de lutte ou l'ouverture de l'espace, par ce geste qui désespérément tente moins d'éviter réellement la menace d'une morsure que d'écarter les battants d'une porte, malgré la poussée du vent, malgré les nuages qui descendent et reprennent possession des anatomies qui sont faites de leur substance, ou cette terre encore une fois qui semble « lever » comme du pain dans un four, monter et soulever des blocs de rochers à face humaine, telle cette tête de mort anamorphosée où Laocoon a posé un pied, ou ce heaume géant faisant paraître ce tertre un tumulus dont sortirait la tête d'un hoplite casqué sur laquelle le prêtre troyen aurait trébuché — assignant comme terme à cette lutte, dans la lumière laiteuse qui baigne le cadavre d'un des fils de Laocoon, le nœud coulant à gauche qui commence à étrangler une moitié de la ville dans l'anneau du serpent.

L'acte maintenant se précipite, la ville encerclée, et Troie étouffant dans sa dernière nuit, le *Plan et vue de Tolède* étale la largeur de l'horizon. Le tertre des actions mêlées et, probablement, de cette espèce de confusion des rôles, qui parvient si bien à isoler toute la lumière comme le rayonnement qui part du centre de la composition — où Laocoon, par exemple, dispose autour de lui les figures des dieux et son fils mort comme des paravents et

des écrans de chair qui retiennent sa lumière, laissant le personnage de gauche à cet extraordinaire exercice qui fait marcher vers nous ses jambes et reculer son buste —, ce tertre n'est plus occupé que par une fiction : celle d'un emplacement rendant lisible la forme de l'hôpital de Don Juan Tavera et ce personnage qui luttait tout à l'heure, changé en un gnome jaunâtre versant d'une amphore de grès séché l'eau sablonneuse du Tage.

Bouquet de plumes, d'ailes et de becs fondus dans les robes jaune, sinople et rose de la Vierge et des anges, la Vierge voyage sur ce trône invisible, éraflant tout le ciel floconneux et décoloré, qui semble nettoyé au racloir d'une surcharge de tous les ciels du Greco. Gratté de manière à laisser passer le fond ocre sur lequel toute la peinture s'appuie et qui sert en quelque sorte de base à l'édification de ses fictions par la gémation et le pouvoir de séparation de cette matière : nuages, anatomies, seulement prise de mouvement incessant et que nul corps ne cadre définitivement.

La Vierge, son escorte d'anges et d'angelots font donc cette espèce de balancement et de voyage dans une matière ocre allégée, et qui incompréhensiblement comme un diamant passé sur une vitre raye le ciel : le réduirait à cette surface tendue, dépliée et grattée. Comme le plan de Tolède, plus encore comme la voile que tient la sainte Véronique de Munich, aux transparences roses et bleutées, le même linge montré dans les Nativités du geste par lequel en cette arène déserte de Tolède on attend d'entendre le sol martelé par les sabots d'une bête qui viendrait donner du front contre cette toile tendue, geste des mains dans lequel la mystérieuse ordonnatrice des nuits de noce vient au matin montrer le drap souillé de sang de l'épousée et où, reprenant ce geste d'élévation (juif, sémitique ?), la Vierge fait monter le linge blanc seulement couvert de la figure du dieu. Ciel nettoyé, gratté, vidé de tous les souffles, seulement couvert de brumes rosées, d'un très léger ouatement du fond ocre qui laisse monter la lumière de Tolède et fait dans cette aube ou ce crépuscule, par ce jour au milieu de la nuit, rayonner la ville et cette glace, ce gel durci comme un cristal émettre cette espèce de jour éternel ; comme si cette ville avançait dans la campagne,

marchait en laissant de place en place des sentinelles, des repères ou des bastions mais comme si, en même temps, des langues ou des taches de désert jaune gagnaient en elle.

Ailes, formes volantes tenues en bouquet survolant exactement ce terre ici ocre rose sur lequel se déroulait l'action confuse du *Laocoon*, où était planté le cheval de Troie un sabot en l'air, la jambe droite encore pliée et où l'on voit maintenant ce tout petit détail d'abandon, un chariot bâché dételé ou une espèce de tonne sur son affût.

Ciel au dernier moment nettoyé comme pour y loger tout le relief d'une assomption de la Vierge qui, je ne sais pourquoi, quitterait Tolède ; ou aplati et vidé, simplement tendu comme un parchemin, n'était cette carte bleue ouverte au milieu du ciel comme une fenêtre, qui reprend le plan effacé de la ville, jauni, à peu près illisible, que tient un enfant hébété. Trou bordé de bleu qui ne présente pas la lumière (plus proche de ces papillons en tache d'encre faits sur une feuille pliée) mais ce petit gouffre ou entonnoir perspectif du ciel d'où la lumière ne vient pas. Une lumière que ne porte ni cet écran tenu par le fils du Greco, ni le gros nuage qui assied l'hôpital de Tavera.

Le groupe ailé survole cette démonstration du vide dont l'enfant semble tenir la preuve, comme un parcours ultime et une mesure prise de l'étendue d'un lieu du drame : le mouvement incessant, l'espace bouleversé, le dedans et le dehors passant l'un en l'autre comme si le chemin que l'on suit n'était qu'un ruban torsadé, comme si la chose montrée désignait ce qui demeure caché autour d'elle et l'espace étendu le sujet qui le soutient de son désir, de cette vue du songe qui lui donne ces corps lumineux, ces modelés de pâte, ces figures de pâte crue où, caméléon et enfant chasseur de lézards, il cherche des paysages, des forêts sur ces hommes ébauchés pour lui cacher son visage ; lui montrer par cette tromperie que, comme en un songe, le lieu du drame est le sujet même.

De la même manière que cette dernière *Vue de Tolède* où la Vierge, en réalité, descend (par ce mouvement décrit dans ces lignes ajoutées au tableau, bordant la gauche du plan, comblant

le vide qu'il laisse à droite, écrites de la main du Greco ou de son fils Jorge Manuel)

Tambien en la historia de Nra Señora
que trahe la casuella a Santo Ildefonso
para su ornato y hazer las figuras grandes
me ha valido en cierta manera
de ser cuerpos celestiales, come vemos
en las luces que vistas de lejos por pequeñas que sean
nos parecer grandes

Il est donc question de cette Vierge qui descend dans Tolède et apporte à saint Ildefonso une chasule pour son ornement, « pour la beauté du tableau et pour faire des figures grandes j'ai pris argument de ce qu'il s'agissait de corps célestes, comme nous le voyons à ces lumières qui vues de loin pour petites qu'elles soient nous paraissent grandes ».

C'est donc dans ce seul écrit et cette manière de testament de peinture, de la proportion qu'il s'agit : supposant qu'il est question de corps célestes et d'une vue à travers la distance par laquelle la lumière établit la figure dans une proportion souveraine.

De même, dans cette incertitude du jour ou de la nuit, l'image de Tolède revenant comme le lieu du drame, c'est-à-dire le sujet du rêve ou ce qui maintient sa lumière dans la nuit.

J'ai donc, à la manière de ces lumières vues de très loin et, s'agissant de corps célestes, approchés et encore agrandis malgré leur distance même mesuré d'extraordinaires ressemblances, vu revenir ceux qui étaient partis et revivre seulement ceux qui sont absents. Parce que si, en somme, la matière même qui les portait n'est pas seulement faite à la ressemblance de nous-mêmes, elle est cet apparemment de substance par lequel la vue en nous se soutient, dans lequel les figures ne peuvent être tout à fait mesurées — c'est plutôt comme par cette espèce de vue cavalière dans laquelle les jours et les nuits se chevauchent, où la nuit maintient en plein jour la ressemblance qui s'est éveillée en elle.

Comme cette *Vue de Tolède*, courant comme une frise ou un motif dans le bas des tableaux, faisant paraître dans le même

éternel paysage saint Joseph avec Jésus enfant, saint Martin, saint Jean-Baptiste, saint Bernard, Jésus à Gethsémani, l'Assomption de la Vierge, à la manière d'une chose que la lumière ne pourrait détruire mais seulement imbiber ou nourrir, ou comme la frange ourlée et historiée d'une espèce de manteau touchant la terre, une miniature oubliée — un jeu d'enfant laissé dans le tableau ou cette allure de découpage en papier (cette ville représentera dans la figure de l'océan l'écume battue et le sel éclairé par la lune) qui diffuse sa lumière pâle comme s'il transpirait — ou que ce modèle réduit fût encore empreint de la terreur par laquelle s'était d'abord mesurée toute la peur d'un monde d'enfant seulement peuplé d'insectes, de fourmis — comme si, finalement, ces horizons de loin en loin crénelés et divisés par des barrières blanches, attiraient sur eux des nuages sombres et le phosphore de la foudre, ou que ces toutes petites pierres blanches étaient posées ainsi en bas, disposées en quinconce et en file à l'horizon pour tenir la toile du ciel, ténue, agitée de vent.

Que cette pierre cassée, ce marbre émietté, ces cristaux semés fussent dans le lieu du drame le chemin phosphorescent laissé par l'invisible auteur du songe.

