

Thomas Huber

Séance

Conférence tenue à l'occasion du vernissage de l'exposition « sauve qui peut »,
Galerie Skopia, Genève, le 18 mars 2010.



Thomas Huber, *Séance*, 2009, 120 x 140 cm, huile sur toile

Mesdames et Messieurs,

Pouvez-vous voir le tableau ? Vous êtes-vous placés de sorte que rien n'échappe à votre attention ? Quand vous aurez trouvé votre place, j'espère que vous serez en mesure de vous concentrer sur ce qui va suivre.

Le tableau que j'aimerais vous présenter aujourd'hui s'appelle « Séance ». Une séance est une réunion de spiritisme. Plusieurs personnes se réunissent sous la direction d'un médium afin d'entrer en contact avec le surnaturel, avec le royaume des esprits et des démons. Une séance a lieu dans un espace clos en compagnie de personnes choisies. Les participants se

considèrent comme une société de conspirateurs astreinte à garder secret ce qui se produit dans l'isolement.

Comme vous pourrez bientôt le constater, « Séance » n'est pas seulement le titre de ce tableau, il vaut également pour la situation dans laquelle je vous ai mis ici. Je laisse pour l'instant ouverte la question de savoir si vous, qui avez un intérêt pour l'art, formez une communauté qui détient un secret. Nous pouvons simplement tenter l'expérience. Vous êtes donc les participants d'une séance. Je suis le médium. En tant qu'artiste, je peux me considérer comme tel au sens propre du terme. Le tableau que je vous montre ici est l'espace clos dans lequel nous nous réunissons. Il est peint de telle sorte qu'il ne doit pas vous coûter de vous transposer dans l'espace représenté. Il y a également des sièges. Prenez donc place. Comme vous le voyez, nous avons déjà fait le premier pas dans le surnaturel. Je vous ai transporté dans un tableau. Vous vous trouvez donc déjà au stade préliminaire du surnaturel, vous avez pris place dans l'Imaginaire.

Combien de temps un tableau a-t-il ? Nous disons qu'il s'agit d'un instant¹. Un instant suffit-il à percevoir un tableau ? N'a-t-on pas besoin de davantage de temps pour le lire ? Dans la langue allemande, on nomme « Bildbetrachtung » l'exercice qui consiste à étudier un tableau de façon prolongée sous la direction d'un expert. Le français dispose d'un mot riche de sens : « arrêt sur image ». Le concept français signifie que nous nous arrêtons devant l'image. Notre regard, qui autrement se hâte d'une chose à l'autre, s'arrête devant l'image. Il interrompt son cours. Notre regard s'accorde du repos devant le tableau. Mais le tableau aussi est un moment de repos, d'arrêt, car ce qui y est à voir a été sorti du cours du temps, a été suspendu. Notre regard pressé, éduqué au calme, rencontre une scène qui a, elle aussi, été placée hors du temps, suspendue.

Nous prenons le temps, dit-on, et contemplons ce tableau. Nous ne nous laissons pas emporter par le temps comme par un courant, mais nous prenons le temps, le tenons, l'arrêtons : « arrêt sur image ».

J'aimerais maintenant vous réciter un poème. C'est Angelus Silesius, un mystique du 17^e siècle, qui l'a composé.

La rose est sans pourquoi

Elle fleurit parce qu'elle fleurit

Elle ne se soucie pas d'elle-même

Ne se demande pas si on la regarde

Ce poème est voué à la contemplation, non pas cependant à la contemplation d'un tableau, mais à celle de la rose. Ce qui nous intéresse en premier lieu dans ce poème est son deuxième vers : « Elle fleurit parce qu'elle fleurit ».

C'est Martin Heidegger qui a reconnu dans ce vers l'essentiel de sa pensée philosophique. « Elle fleurit parce qu'elle fleurit ». Quand nous entendons le mot « parce que » dans l'usage commun de la langue, nous attendons dans ce qui suit une justification. La raison suit le

¹ Ndt : l'auteur joue sur le mot « *Augenblick* » qui signifie « instant », mais qui, étymologiquement, peut être littéralement traduit par « coup d'œil ».

« parce que ». Elle doit nous renseigner sur le pourquoi il en est ainsi d'une chose, pourquoi elle se comporte de telle et telle manière. Mais Angelus Silesius emploie le « parce que » d'une façon différente, surprenante. Par le « parce que », il ne fournit pas à la rose une raison suffisante, comme on pourrait s'y attendre. Celle-ci consisterait par exemple à justifier le fait que la rose, par sa floraison, attire les abeilles pour assurer sa reproduction. Dans le vers final, Silesius rejette également la raison la plus évidente pour nous, spectateurs, de la floraison de la rose : le fait qu'elle puisse ainsi nous faire plaisir. Il dit qu'elle « ne se demande pas si on la regarde ». Il explique de façon lapidaire qu'« elle fleurit parce qu'elle fleurit ». Mais par là, il nous prive de la raison, de la justification de sa floraison. C'est déjà ce qu'il fait dans le premier vers du poème. Il écrit : « La rose est sans pourquoi ». Dans la suite du poème, l'énoncé central demeure isolé : « Elle fleurit parce qu'elle fleurit ». Le « parce que » ne nous donne aucune raison suffisante pour la floraison de la rose. En se référant à ce poème, Heidegger voit régner le processus qu'il trouve partout dans l'être. Le retrait de la raison, du fondement, est la manière dont l'être advient.

« Elle fleurit parce qu'elle fleurit ».

Heidegger perçoit cependant une possibilité étonnante de formuler et de comprendre ce vers autrement. Dans le « parce que », « weil », il entend le mot « die Weile », le « moment ». Dans la langue allemande, « Weile » signifie un point mort dans le temps, une durée déterminée, un moment singulier, un temps arrêté. Nous disons « Gut Ding will Weile haben », « tout vient à point à qui sait attendre » et nous connaissons l'ennui, « die Langeweile », littéralement le temps long, comme un temps tout à fait particulier. « Weile » est déterminant dans le verbe « verweilen », « s'attarder », « séjourner ». Nous pouvons nous attarder un moment sur une chose, au sens de séjourner auprès d'elle. Nous pouvons donc y passer un temps déterminé. C'est justement ce séjour que Heidegger voit dans la phrase « Sie blühet, weil sie blühet », « elle fleurit parce qu'elle fleurit ». La seconde floraison de la phrase séjourne pour ainsi dire auprès de la première. Quand nous répétons le vers du poème de Silesius, « elle fleurit parce qu'elle fleurit », nous séjournons dans l'heureuse union avec celui-ci. Il ne s'agit donc pas d'arracher à la rose son fondement, mais de répondre à son miracle, d'y séjourner.

« Arrêt sur image », la halte devant le tableau, l'arrêt de la hâte, est donc le séjour qu'on reconnaît dans le poème. Lorsque nous contemplons un tableau, nous séjournons devant lui. La « Weile » est ce temps que nous vouons au tableau. Le tableau est une vue parce que nous pouvons lui correspondre en le voyant. Nous donnons au tableau un « weil », donc un fondement dans lequel nous pouvons nous attarder, séjourner face à lui. Nous le regardons, nous le justifions par notre arrêt sur image.

Nous constatons que l'homme du tableau, assis dans un fauteuil, regarde. Il fait la même chose que nous. Nous regardons le fait que l'homme regarde. Notre regard est, à la différence du sien, purement désincarné, comme si nous planions. Nous contemplons la scène d'un point de vue surélevé, comme si nous pouvions voler. Vous avez peut-être oublié que nous nous trouvons en séance. J'aimerais vous le rappeler ici. Nous venons d'effleurer un premier degré de surnaturel. Avez-vous remarqué que vous volez ? Alors que dans les séances, ce sont d'ordinaire les objets qui sont soulevés par des forces surnaturelles et commencent à planer, je vous fais, vous les participants, décoller. Nous nous trouvons dans un état de lévitation. Nous regardons d'en haut la chevelure de l'homme. Il ne sait rien de notre regard. Notre perspective surélevée nous détache de sa réalité, de son univers perceptif. Nous voyons certes ce qu'il voit. L'homme, par contre, ne sait pas ce que nous voyons, il ne sait pas

même que nous le regardons en train de regarder. Le regard que nous portons sur sa tête couverte de cheveux nous élève au-dessus de lui et le rend sans défense, vulnérable. Notre position détachée, le plan d'ensemble qui saisit même le fait qu'il regarde, voit plus que lui. Ce qu'il voit n'est pas la totalité. Les conclusions qu'il tire de ce qu'il voit peuvent donc être fausses. Nous seuls voyons la situation désagréable dans laquelle il se trouve. Nous en savons plus que l'homme ignorant assis au-dessous de nous dans le fauteuil.

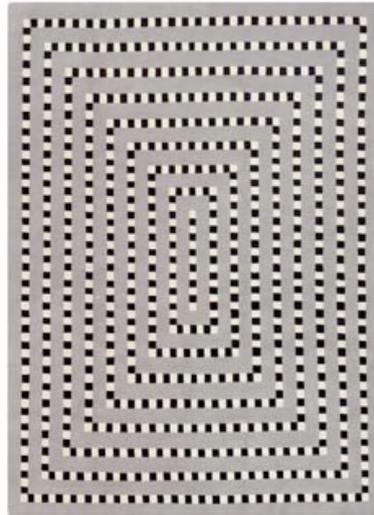
Dans ses films, Alfred Hitchcock a mis en scène de façon répétée cette déclivité entre le spectateur et le personnage. La structure de tension qui en résulte est, depuis lors, désignée par le concept anglais de « suspense ». Traduit librement, cela signifie « planer dans l'incertitude ». Dans les films d'Hitchcock, la scène est traversée par le tremblement d'incertitude de savoir si l'ignorance du personnage du film va enfin pouvoir coïncider avec le savoir du spectateur. Tout est en suspens. Vous voyez que je vous retiens en vol. L'astuce scénique de Hitchcock est comparable à la rose florissante d'Angelus Silesius que nous contemplons dans le « weil », dans le séjour, à la seule différence que la durée de séjour peut être conçue de façon bien plus dramatique et tendue par le moyen du « suspense ».

Tournons-nous de nouveau vers l'homme. Nous imaginons qu'il s'agit d'un invité. On l'a conduit dans cette pièce et on l'a prié de prendre place. Le maître de maison va bientôt arriver. Alors il attend et regarde le tapis qui s'étend à ses pieds. La couleur violet vif lui saute aux yeux. Des bandes roses entrecoupées de carrés noirs y sont tissées. L'alternance continue et régulière des carrés roses et noirs suggère une deuxième image dans le tapis que l'œil ne peut cependant pas maintenir face au violet. Si l'on regarde fixement le motif comme le fait manifestement l'homme du tableau, la surface commence à pulser, le motif vibre, parce que deux images se superposent qui ne peuvent être réunies, si bien qu'un vertige nous saisit.

Mais pourquoi l'homme reste-t-il assis si calmement ? Pourquoi ne détourne-t-il pas son regard ? La vue du motif qui ne se laisse pas vraiment saisir l'aurait-elle tant égaré qu'il n'est plus capable d'aucun mouvement ? Il est déjà si irrité qu'il ne peut plus en croire ses yeux. Peut-être que cela explique la fascination qui s'impose dans ce tableau comme à deuxième vue. L'homme voit effectivement les paires de jambes nues de quatre personnes qui dépassent de sous les quatre côtés du tapis. Ces jambes sont-elles réelles ? Elles sont certes représentées de façon plausible, pourtant les corps qui devraient leur appartenir se profilent de façon ostensiblement réduite sous le tapis. On n'identifie aucun bras, aucune tête. A en déduire des chaussures qui ont été retirées et posées à côté des jambes nues, il doit s'agir alternativement de deux femmes et deux hommes qui se sont manifestement glissés sous le tapis. Que comptent-ils faire ? Pourquoi sont-ils nus ? Apparemment, il se produit ici quelque chose d'inconvenant, d'inhabituel en tout cas. Une orgie ? Ce que la situation présente ici, les attentes qu'elle peut éveiller, ne conviennent en tout état de cause pas à l'environnement bourgeois que nous reconnaissons dans la pièce. Pourquoi l'homme ne bondit-il pas avec excitation vers ce qui se joue sous ses yeux. Pourquoi reste-t-il assis, comme indifférent ?

La femme de chambre se tient à la porte, à gauche de l'homme assis. Elle regarde vers lui. Elle ne prend pas acte de l'agitation inhabituelle sous le tapis. Elle ne sort pas de son rôle réglementaire face à l'incongruité de ce qui se passe dans la pièce. Ses cheveux sont noués de façon stricte, la blouse blanche est amidonnée, le tablier repassé est attaché comme il faut sur la robe noire. Rien ne laisse supposer qu'elle serait sur le point de s'arracher les habits du corps et de bondir avec l'invité consterné sous le tapis vers les autres couples. A en conclure de son attitude, elle ne prête absolument pas attention aux couples sous le tapis. Son indifférence s'explique aisément : elle ne voit personne, parce que personne ne s'y trouve.

Alors qui voit les jambes nues ? Ne voit-elle que l'homme dans le fauteuil ? Peut-être. Nous ne pouvons pas voir le regard de celui-ci et ne pouvons donc tirer de conclusion assurée. Toutefois, nous voyons les jambes. Nous, spectateurs du tableau, les voyons. Le regard porté sur le motif irisé du tapis a ouvert dans notre imagination un espace irréel, un règne intermédiaire de la perception où l'absurdité des couples nus sous le tapis d'un salon de la haute bourgeoisie devient soudain une possibilité. Nous voyons quelque chose qu'au moins une personne, la femme de chambre en tout cas, et peut-être aussi l'homme dans le fauteuil ne voient pas. Ils ne se doutent de rien tandis qu'une idée inconvenante nous gagne, nous les spectateurs. Sous le tapis se trouvent quatre personnes nues. Quand les personnages du tableau vont-ils s'en apercevoir ? Que feront-ils alors ?



Josef Hoffmann „stoclet“ 1906, 182 x 260 cm

Le tapis est le motif principal, il est le point central du tableau. Le tapis violet attire aussitôt sur lui notre regard intéressé. Joseph Hoffmann l'a conçu en 1906 et l'a produit dans les ateliers viennois. J'ai repris le motif et l'ai reproduit dans ce tableau en changeant toutefois clairement sa couleur d'origine. Au moment où j'ai conçu ce tableau, je me suis plongé en détail dans la lecture de Sigmund Freud. Après quelques études d'ornements de tapis appropriés, je me suis finalement décidé pour le dessin de Joseph Hoffmann, aussi parce qu'il est né à l'époque de Freud à Vienne. Freud n'a cependant jamais orné sa salle de travail d'un tel tapis. Il s'entourait au contraire d'objets liés aux goûts de la *Gründerzeit*, l'époque des fondateurs (1834-1873). Formellement, ce tapis n'a rien à voir avec Freud. Il est une tentative évidente de réaliser la conception de l'image du modernisme dans un ornement destiné à un objet d'usage. Le motif est construit de manière stricte et montre la conscience de soi d'une époque d'éveil qui introduit dans les objets quotidiens un langage pictural rationnel et oppose ainsi à l'éclectisme de la *Gründerzeit* un langage pictural clair. Le tapis n'est pas uniquement un objet d'usage décoratif destiné au sol, il montre aussi sa prétention à être un tableau. Le tapis n'est pas seulement tapis, mais également tableau. Le spectateur dans le tableau, l'homme dans le fauteuil, regarde un tableau. Nous, les spectateurs de ce tableau, regardons un homme qui regard lui aussi un tableau. Ce qui se produit dans le tableau est une réflexion sur l'arrêt sur image. Ce que nous faisons devant le tableau nous est renvoyé réflexivement par le tableau.

Les tableaux sont dans le meilleur des cas polysémiques. Dans notre conscience culturelle, le tableau déploie sa riche ambiguïté dans la contemplation. Derrière sa surface, le tableau

cache des significations qu'une observation intéressée peut déceler. Le tableau peut ainsi constituer une invitation à faire voir, sous sa surface apparemment belle, ce qui y est caché. Nous connaissons le dicton : « etwas unter den Teppich kehren », littéralement « balayer quelque chose sous le tapis », au sens d'occulter quelque chose. Un tableau peut nous apparaître comme un tel tapis. Il s'agit alors moins de passer par dessus que d'y poser les yeux avec plaisir. La question suivante s'impose : qu'y a-t-il sous le tapis ? Nous en soulevons un coin et regardons ce qui y a été caché en douce. Si nous sommes disposés à plus de minutie, nous le roulons sur le côté. Nous pouvons aussi, comme ces quatre personnes, nous glisser dessous afin de regarder ce qui s'y cache. Qui dit qu'il est toujours possible de dénicher nos secrets par la voie la plus facile.

L'exigence d'explicitation qui s'exprime dans cette conception de l'image peut rencontrer des résistances. Aux époques antérieures, cela se manifestait essentiellement par le refus de telles images. Elles étaient interdites et retirées des expositions. Aujourd'hui, dans notre culture permissive, cela ne se produit plus. Le refus de ces œuvres d'art est passé de l'indignation publique aux résistances psychiques internes du spectateur isolé. Nous déclarons très aisément qu'un tableau ne nous plaît pas. Par exemple, il ne nous plaît pas, parce que les deux couleurs principales, le violet et le brun, nous frappent comme une dissonance. L'alignement de travers du tapis et du parquet qui se trouve au-dessous nous dérange sur le plan formel. L'œil ne trouve pas de repos conciliateur entre les deux éléments. Le tableau ne produit pas de bien-être esthétique. Il y a certainement encore bien d'autres raisons de critiquer ce tableau, donc de le refuser et de le rejeter. Epargnez l'auteur que je suis de les énumérer toutes, il faudrait que je commence par mes propres contradictions, car c'est moi qui l'ai peint et qui ai trouvé bon de vous le montrer ici.

Détournons-nous donc de la difficulté d'accepter ce tableau. Suivez-moi plutôt dans ce tableau qui oppose une résistance. Pensez que nous ne sommes pas dans un séminaire d'histoire de l'art, mais dans une séance, dans une réunion spiritiste. Les chemins du surnaturel sont souvent bloqués par nos résistances psychiques. Il faut les surmonter, parfois même dans la douleur, pour trouver l'accès aux esprits et aux démons. Suivez-moi donc avec confiance dans le tableau.

Nous nous trouvons dans une pièce. Vous m'approuverez si je la désigne comme étant un salon. Le parquet formé de carrés, posé en diagonale, ainsi que la forme de la porte coulissante permettent de conclure à un style architectural des années trente. A cette époque, les ingénieurs du bâtiment de beaucoup de lieux reprenaient le modèle dépassé des arts déco pour les besoins de représentation de la bourgeoisie. Ce mode de construction était, à l'époque déjà, un style architectural dépassé et restauré, si l'on considère que plus de dix ans auparavant, le modernisme avait déjà réalisé des exemples importants de construction moderne. L'Europe s'opposait au national-socialisme. Dans la perspective actuelle, la bourgeoisie qui pouvait se commander ce type d'intérieur, ne peut être lavée du soupçon de sympathie avec cette idéologie méprisant l'homme. Cependant, nous ne nous trouvons manifestement plus dans cette pièce à cette époque. Même si l'on peut immédiatement identifier les huit fauteuils comme les chaises Barcelona de Mies van der Rohe datant de la même période, dessinés très exactement en 1929, ils ont été placés dans cette pièce beaucoup plus tard, comme témoins de bon goût et de luxe. Il y a visiblement trop de fauteuils dans la pièce. Leur surnombre trahit le manque de goût du maître de maison et non son prétendu sens de l'art. Les objets rassemblés dans cet espace disproportionné produisent une atmosphère vide et inquiétante. On croit pouvoir éprouver presque physiquement le malaise

que communique la pièce, à la chevelure, offerte sans défense, de l'homme qui a dû prendre place dans l'un des fauteuils alignés sans soin.



Mies van der Rohe „Barcelona Chair“ 1929

En le regardant ainsi d'en haut, nous ne pouvons pas établir avec certitude s'il regarde effectivement le tapis. Il pourrait tout aussi bien contempler les œuvres d'art alignées sur le mur. A gauche de la porte est suspendu un objet qui est encadré comme un tableau, mais qui ressemble cependant plus à une partie de meuble. Un collage en bois. Deux panneaux également en bois sont insérés l'un au-dessus de l'autre entre deux plinthes. S'il ne s'agissait pas d'une œuvre d'art, on serait tenté de déplacer de gauche à droite les petits panneaux dans les dispositifs coulissants. Mais on les laisse ainsi, car on ne doit pas toucher les œuvres d'art. Il pourrait s'agir d'une œuvre appartenant au mouvement Fluxus des années soixante. Peut-être de Robert Fillioux. De l'autre côté de l'entrée est accroché un tableau de taille identique. On y voit, comme chez son jumeau, des panneaux gris et bleu, mais ils sont cette fois peints sur un fond noir. Seul le format des panneaux diffère en longueur du modèle. Ce tableau est également redevable à une forme artistique identifiable. Il pourrait s'agir d'une œuvre de l'art concret, mais également d'une œuvre récente de l'abstraction lyrique. Le visiteur dans son siège réfléchit-il aux œuvres d'art ? Est-il un connaisseur d'art ? Est-il préoccupé par les nombreuses citations artistiques, par les chiffres artistiques lisibles des différentes époques par lesquels cette pièce est plus drapée qu'aménagée. Que signifient les œuvres d'art au mur ? Il est probablement aussi embarrassé que nous. En face de lui, à sa gauche, est accroché un tableau plus petit. Il faudrait s'approcher pour pouvoir le voir plus précisément. Un passe-partout turquoise ; dedans, sur un fond noir, un cercle clair de couleur chair ; par-dessus, une queue, comme une boucle sur un visage rond. Peut-être est-ce un portrait. Le tableau de l'autre côté de la fenêtre fermée est plus clairement identifiable. Une œuvre d'art plus ancienne. Le cadre ancien l'indique clairement. Une étude de nu, une femme nue aux longs cheveux. Elle est assise, représentée de côté, et elle a ramené à elle ses jambes avec ses bras.

Nous connaissons la scène par les films : un homme est invité. Il est reçu à la porte par la bonne. Elle prend à l'invité son manteau, puis le conduit dans le salon. On lui offre poliment

de prendre place. Il est maintenant assis dans la pièce et il est laissé seul pour un court moment. Il attend son hôte. Il regarde autour de lui et essaie de se faire une image du maître de maison. Il parcourt du regard l'ameublement, son regard fugace frôle les tableaux aux murs. Il ne lui reste pas suffisamment de temps pour les étudier en détail. De l'art moderne, constate-t-il. Le maître de maison est-il un collectionneur passionné et instruit ? Peut-être les tableaux rassemblés sont-ils les témoins d'une liaison amicale avec les cercles d'artistes locaux. Il ne peut en décider. Les tableaux ne lui sont pas accessibles d'emblée. Ils restent pour lui un aperçu de passage, une accumulation juxtaposée et fortuite de choses personnelles dans l'impression d'ensemble d'un environnement étranger. Son tour d'horizon est interrompu. La femme de chambre, qui l'avait auparavant reçu à la porte et conduit dans le salon, entre à nouveau dans la pièce. Elle apporte maintenant des boissons sur un plateau argenté.

Le visiteur éprouve l'espace dans lequel il est assis en ce moment d'une autre manière que nous. Nous voyons la scène de l'extérieur et en avons une vue d'ensemble. Lui vit cependant une succession de moments. Il a les yeux ouverts comme nous, il voit la même chose que nous. Mais ce qu'il éprouve constitue pour lui des perceptions fortuites et juxtaposées. Comme spectateurs du tableau, à la différence de lui, nous percevons dans la scène un ensemble construit de rapports signifiants. Chaque détail de l'instantané est signifiant et requiert de nous que nous percevions l'assemblage d'objets dans le tableau, que nous l'interprétions.

En contemplant le tableau, nous changeons plusieurs fois de point de vue. Dans un premier temps, nous pouvons nous identifier au personnage assis dans le tableau. Nous nous transposons dans sa situation. Nous sommes nous-mêmes assis dans le fauteuil Mies van der Rohe. Nous attendons, comme lui, l'hôte. Notre regard frôle les tableaux aux murs. Nous croisons nos mains et les posons sur nos genoux. Nous baissions notre regard et passons de nos chaussures au tapis. Nous constatons que la couleur est un peu trop pénétrante. Puis nous voyons soudain les jambes, les quatre paires de jambes nues qui dépassent de sous le tapis. Nous nous demandons affolé : Que se passe-t-il ici ? Un mouvement à la gauche de notre champ de vision interrompt notre étonnement et nous fait tourner la tête. La femme de chambre est entrée.

Les impressions sont, pour l'homme du tableau, étranges et troublantes. Tant que nous nous identifions à lui, ces impressions nous troublent également. C'est pourquoi nous nous distancions de lui, nous nous détachons à nouveau de lui et prenons un point de vue extérieur au tableau, la perspective du spectateur du tableau. Nous nous sauvons ainsi dans le lieu depuis lequel nous pouvons garder une vue d'ensemble avec la distance requise. De là, nous comprenons que des événements qui ne peuvent pas aller ensemble se produisent simultanément dans le tableau. Des moments qui ont peut-être eu lieu successivement ont été superposés et unis dans un instant. Toutefois, ce ne sont pas seulement les événements appartenant à une succession qui ont été réunis ; les interprétations, les images que ces événements suscitent chez les personnes qui agissent dans le tableau et qui requièrent d'eux après coup une explication et une interprétation, apparaissent également dans le même horizon perceptif. Ainsi, tout comme l'entreprise étrange des couples sous le tapis peut simplement avoir jailli de l'imagination traumatique du visiteur dans le fauteuil, et donc dépendre d'une réalité picturale toute différente, les tableaux aux murs peuvent également être attribués à un autre monde de représentation. Ils sont bien entendu plausibles en tant que décorations murales courantes. On a vu suffisamment souvent ce genre d'œuvres d'art, inaccessibles à une compréhension directe, dans des salons inconnus. Ici, dans le tableau, elles peuvent cependant être les visions qui se manifestent aux couples sous le tapis. Ce que les couples ou l'un d'entre eux aperçoit sous le tapis, se montre immédiatement dans les

œuvres codées aux murs. Ce qui est caché sous le tapis et qui y est aperçu se manifeste directement comme tableau au mur.

Comment accédons-nous à ces tableaux ? Comment pouvons-nous les décoder ? La solution se trouve-t-elle effectivement sous le tapis ? Nous devons manifestement nous plonger dans une couche plus profonde du tableau présenté ici. Nous voulons essayer de le faire.

Mesdames et Messieurs, regardez le tableau. Immergez-vous dans le tableau. Regardez l'homme dans le fauteuil. Vous êtes maintenant, chacun d'entre vous, cet homme. Vous êtes assis dans l'espace pictural. Vous sentez le coussin en cuir sous vos fesses. Vous êtes confortablement assis. Détendez-vous, renversez-vous en arrière, posez comme lui les mains sur vos genoux. Inspirez profondément. Expirez profondément. Vous êtes dans le tableau. Vous entendez la femme de chambre s'approcher. Le léger tintement des verres remplis trahit sa venue. Elle se penche vers vous avec son plateau. Ses mouvements sont doux et aimables. Elle vous sourit. Vous prenez un verre sur le plateau et lui faites un signe de la tête en guise de remerciement. Vous portez le verre à vos lèvres. Vous buvez. Vous reposez le verre, le tenez prudemment sur vos genoux et regardez le tapis. Vous observez le violet. Vous voyez les bandes de couleur rose. Les carrés noirs commencent à sautiller sous vos yeux et s'assemblent peu à peu en l'image d'un espace qui se détache de la mer violette. Comme si le tapis pouvait se déplier, un règne intermédiaire s'ouvre, une spatialité inconnue dans laquelle vous vous immergez. Cet espace est sans appui et vous croyez chuter. Vous tombez toujours plus loin, toujours plus profondément, il fait sombre autour de vous, toujours plus sombre, jusqu'à ce que cette molle obscurité vous recueille avec douceur et finisse par vous envelopper dans un silence total. Allongé et détendu, enfoncé dans une chaleur agréable, vous reposez maintenant comme sous un tapis.

Que voyez-vous ? Comment vous sentez-vous ? Pouvez-vous décrire les images qui vous viennent ? Reconnaissez-vous un visage, une forme, un geste ? S'agit-il du genre de tableaux qui sont accrochés ici, aux murs de la pièce ? Les panneaux de bois avec les cartes qu'on peut glisser de gauche à droite. Des inscriptions étranges y apparaissent et disparaissent aussitôt. Les cartes changent de couleur, du rose au bleu. Un rond clair sur fond turquoise apparaît sous vos yeux, par dessus, une boucle de cheveux claire, le visage disparaît alors de nouveau, comme si l'on avait retourné une carte à jouer. Une femme s'approche de vous, elle a de longs cheveux foncés et se transforme sous vos yeux en dessin, devient ligne sur un papier teinté de gris. Vous examinez les images changeantes, suivez leurs allées et venues. Vous vous abandonnez aux images. Vous vous détendez. Vous devenez fatigué, et vous vous endormez...

Réveillez-vous. La séance est terminée. Vous n'êtes pas sous le tapis. Vous n'y étiez pas. Vous vous trouvez dans la pièce que représente ce tableau. Vous êtes assis dans un fauteuil. Vous regardez autour de vous. La couleur de la pièce vous apparaît maintenant brusquement toute rose. Les murs étaient-ils auparavant déjà peints dans ce ton chaud couleur chair ? Vous frissonnez comme si vous aviez froid. Combien de temps a duré cette chute dans l'image ? C'est comme si vous aviez perdu toute notion du temps. Votre conscience du lieu est elle aussi confuse. Vous constatez que vous n'êtes pas assis dans un fauteuil, que vous ne vous trouvez pas dans une pièce peinte en rose. Vous ne faites que regarder un tableau. Le tableau montre ce lieu et vous contemplez simplement son image. L'homme du tableau, ce n'est pas vous. Vous n'avez fait que vous transposer dans sa situation. C'est une image. Vous avez regardé une image. Vous avez pris part à un arrêt sur image.

Restons donc auprès de l'image : la bonne va bientôt s'avancer vers l'homme et lui tendre le plateau avec les boissons. Il va automatiquement prendre un verre du plateau et remercier la femme. Il est en pensée dans la discussion qui l'attend avec le maître de maison. Il ne prête plus attention au tapis et ne voit déjà plus les jambes au-dessous. C'étaient des idées étranges, des associations aberrantes pendant qu'il attendait. L'art aux murs cesse également de l'intéresser. Il pourrait bien entendu en parler au maître de maison qu'il va bientôt saluer. Il boit à son verre à petits coups. Son regard se porte sur les rideaux d'un rouge profond qui sont tirés devant les fenêtres. Ne viennent-ils pas de bouger ? Jusqu'à présent, il n'avait absolument pas remarqué les rideaux rouges. C'était l'étrangeté de la pièce et des choses qui s'y trouvaient qui avaient captivé son attention. C'est là que lui étaient venues ces pensées singulières, qu'étaient apparues en lui ces idées étranges qui s'étaient alors soudainement effacées. Et les rideaux ? N'étaient-ils pas ouverts auparavant encore ? La bonne les aurait-elle tirés sans qu'il s'en rende compte. Il examine avec méfiance les rideaux rouges. Peut-être avait-il été assis pendant tout ce temps comme sur une scène. Il se sent très bizarre. On l'a regardé sans qu'il le sache. Ce n'est que maintenant que la représentation est terminée et que le rideau tombe.

Traduit de l'allemand par Katia Schwerzmann