

Littérature de la peinture ou dire l'image. Pascal Quignard et Georges de La Tour

Završki, Ivana

Master's thesis / Diplomski rad

2021

Degree Grantor / Ustanova koja je dodijelila akademski / stručni stupanj: **University of Zagreb, Faculty of Humanities and Social Sciences / Sveučilište u Zagrebu, Filozofski fakultet**

Permanent link / Trajna poveznica: <https://urn.nsk.hr/urn:nbn:hr:131:059535>

Rights / Prava: [In copyright / Zaštićeno autorskim pravom.](#)

Download date / Datum preuzimanja: **2024-07-25**



Sveučilište u Zagrebu
Filozofski fakultet
University of Zagreb
Faculty of Humanities
and Social Sciences

Repository / Repozitorij:

[ODRAZ - open repository of the University of Zagreb
Faculty of Humanities and Social Sciences](#)



UNIVERSITÉ DE ZAGREB
FACULTÉ DE PHILOSOPHIE ET LETTRES
Département d'études romanes

Mémoire de master

LITTÉRATURE DE LA PEINTURE OU DIRE L'IMAGE.
PASCAL QUIGNARD ET GEORGES DE LA TOUR

Présenté par : Ivana Završki
Sous la direction de : dr.sc. Nenad Ivić

Zagreb, 2021

SVEUČILIŠTE U ZAGREBU

FILOZOFSKI FAKULTET

Odsjek za romanistiku

Diplomski rad

KNJIŽEVNOST I SLIKARSTVO ILI KAKO IZREĆI SLIKU.

PASCAL QUIGNARD I GEORGES DE LA TOUR

Ivana Završki

Mentor : dr.sc. Nenad Ivić

Zagreb, 2021.

Résumé

La question du lien entre littérature et peinture est connue depuis l'Antiquité. Célèbre est le vers d'Horace « ut pictura poesis », qui a incité de nombreux débats sur la correspondance entre les différentes manières d'expression artistique. Ce mémoire de master consiste en trois parties, et a pour objectif d'étudier le rapport entre littérature et peinture dans l'essai intitulé *Georges de La Tour* de Pascal Quignard. L'analyse de l'approche de Quignard est ouverte par un bref aperçu de l'écriture sur la peinture dans l'histoire dans des exemples choisis. Suit l'analyse de l'essai *Georges de La Tour* et l'étude de la question posée que l'image peut être lue comme le texte. Finalement, dans la troisième partie est présentée la traduction et son rôle dans le rapport entre le texte et l'image, ainsi que la conclusion.

Mots clés : littérature, peinture, Pascal Quignard, Georges de La Tour, analyse, traduction, texte, image

Sažetak

Odnos principa književnosti i slikarstva propituje se još od antike. Slavan je Horacijev stih „ut pictura poesis“, koji je potaknuo brojne rasprave o podudarnostima različitih načina umjetničkog izražavanja. U ovom diplomskom radu, koji je podijeljen u tri dijela, problematiziran je odnos književnosti i slikarstva na primjeru eseja Pascala Quignarda pod nazivom *Georges de La Tour*. Kao uvod u analizu Quignardova pristupa toj temi, na odabranim primjerima predstavljeno je pitanje pristupa slikarstvu u književnosti kroz povijest. U drugom dijelu rada analiziran je esej *Georges de La Tour* i obrađena je postavljena teza da je sliku moguće „čitati“ i tumačiti kao tekst. Konačno, u trećem dijelu rada predstavljen je prijevod i njegova uloga u odnosu teksta i slike te su iznijeta zaključna razmatranja.

Ključne riječi: književnost, slikarstvo, Pascal Quignard, Georges de La Tour, analiza, prijevod, tekst, slika

Table des matières

1. Introduction	1
2. Rapport entre littérature et peinture montré sur des exemples choisis	1
2.1. Horace : « ut pictura poesis »	2
2.2. Diderot: <i>Essais sur la peinture</i>	3
2.3. Nouveau regard du XIX ^e siècle : Baudelaire et Zola.....	6
2.4. Rôle de la peinture dans l'œuvre de Pascal Quignard	8
3. Structure de l'essai <i>Georges de La Tour</i>	10
3.1. Descriptions des tableaux et question de la substitution du « visuel ».....	11
3.2. Rapport entre texte et image.....	16
3.3. Quignard et le silence	19
4. Rôle de la traduction dans le rapport entre texte et image.....	21
5. Texte original et traduction	26
6. Conclusion.....	62
7. Bibliographie et sitographie	63

1. Introduction

La question sur le lien entre littérature et peinture existe depuis l'Antiquité. Célèbre est le vers d'Horace « ut pictura poesis », qui a incité de nombreux débats sur la correspondance entre différentes manières d'expression artistique. Le but de notre mémoire de master est de présenter la problématique de la correspondance entre la littérature et la peinture.

Dans notre mémoire de master qui consiste en trois parties, nous allons nous demander quel est le rapport entre littérature et peinture dans l'essai intitulé *Georges de La Tour* de Pascal Quignard. Avant de présenter l'approche de Quignard à cette question, nous allons dire quelques mots sur l'écriture sur la peinture dans l'histoire. Nous allons présenter le développement de l'approche vers la peinture dans la littérature à travers quelques exemples. Dans cette partie, nous allons nous intéresser à l'entrelacement de l'histoire de l'art et la littérature. Diderot, Baudelaire et Zola par exemple, participaient à l'établissement de la critique d'art comme genre littéraire. Au vingtième siècle, avec l'apparition des styles artistiques modernes et avec l'approche interdisciplinaire, la littérature et la peinture s'entrecroisent et sont analysées suivant les principes similaires. Nous allons analyser comment Quignard mêle-t-il le point de vue d'historien de l'art et celui de littéraire et quelles sont les spécificités de son approche. La deuxième partie sera consacrée à l'analyse de l'essai *Georges de La Tour* et la question du rapport entre texte et image. Dans cette partie, nous nous arrêterons à l'étude du message de l'image proposée par Roland Barthes. Finalement, dans la troisième partie nous présenterons la traduction et son rôle dans le rapport entre texte et image.

2. Rapport entre littérature et peinture montré sur des exemples choisis

Dans ce chapitre, nous allons nous demander quel est le rapport entre littérature et peinture. Les questions de l'entrelacement de ces deux champs existent depuis l'Antiquité et Homère, mais le développement du point de vue sur ces questions dépend des périodes où elles ont été posées. La description des œuvres d'art dans les textes littéraires (*ekphrasis*) est l'un des aspects à partir duquel nous pouvons examiner le lien entre littérature et peinture. L'un des

premiers exemples connus est la description détaillée de bouclier d'Achille dans l'Illiade.¹ Le rôle des descriptions était de faire une pause dans la narration et d'évoquer l'admiration. À partir des descriptions visuelles jusqu'à la naissance de la critique d'art comme genre littéraire, les écrivains cherchaient à expliquer le lien entre littérature et peinture. Au XX^e siècle, les deux champs se confondent. Le rôle de la critique d'art devient de plus en plus important avec le développement de styles artistiques modernes comme expressionnisme, surréalisme ou abstraction. L'observateur se trouve souvent perdu devant un tableau moderne et il a besoin du texte pour le comprendre. La popularisation de la psychanalyse par exemple, se reflète dans l'approche de la peinture, ainsi que de la littérature. Elle dépend de l'individualisme de l'auteur. Avec l'approche individuelle naissent de nouveaux mouvements artistiques qui tendent à unir plusieurs manières d'expression artistique. C'est le cas avec l'approche dadaïste et surréaliste par exemple. Dans cette période-là commencent les expérimentations avec les deux branches artistiques, et c'est bien visible dans la poésie. Ce que Stéphane Mallarmé a commencé, Guillaume Apollinaire élabore et tourne en jeu. Tous les deux cherchent à présenter le lien entre le texte et l'image par un jeu avec l'aspect visuel des mots et des blancs dans le texte. Et puis, vient le post-modernisme dont la nouveauté principale est l'approche interdisciplinaire. Le visuel s'analyse dans la perspective linguistique. Toute représentation porte un message. Les approches se mêlent et se pénètrent. Pascal Quignard écrit sur la peinture et la comprend d'un point de vue varié. L'observation, l'écriture et la littérature s'unissent chez Quignard. Alors, le développement dans les sciences et les arts change le point de vue sur le lien entre littérature et peinture. En impliquant d'autres domaines il devient presque impossible de les séparer.

2.1. Horace : « ut pictura poesis »

Le plus ancien témoignage du lien entre poésie et peinture remonte à Simonide de Céos qui était le premier de souligner la correspondance entre ces deux manières d'expression artistique. Cette citation nous est connue par Plutarque : « La peinture est une poésie muette et la poésie une peinture parlante ».² Puis, quant à l'œuvre artistique, il faut mentionner Aristote et Platon. Tandis qu'Aristote déclare que la tâche des artistes est d'imiter les hommes et leurs

¹ FC, page consultée le 15 janvier 2021, *Raconter les images : Épisode 1 : Écrire la peinture*, <https://www.franceculture.fr/emissions/la-compagnie-des-auteurs/raconter-les-images-14-ecrire-la-peinture>

² Schröder 1992 : 1

actions et qu'il s'agit d'une tâche respectable,³ Platon trouve que l'art est le dernier dans la hiérarchie de l'imitation des idées et comme tel le plus éloigné de l'esprit. Ici s'ouvrent les questions sur l'imitation comme base de l'œuvre artistique, ainsi que sur la valorisation du « visuel » traité comme inférieur par rapport à la poésie.⁴ C'est la pensée célèbre d'Horace « ut pictura poesis »,⁵ qui initie les débats et approfondit les études sur le parallèle entre poésie et peinture dans la Renaissance, « postulant la supériorité de l'image sur la parole », parce que, étant muette, la peinture se fait entendre par un grand nombre de nations sur la terre.⁶ Cependant, ce qu'Horace met en relief, c'est que la technique de la description rapproche les deux domaines. Puisque les moyens d'expression sont comparables, il s'ensuit que la poésie et la peinture ont la même source dans l'esprit de l'homme. Ce qui vaut pour la peinture, vaut aussi pour la poésie. La supériorité de l'une sur l'autre n'est pas en question car ni l'une ni l'autre ne peuvent pas camoufler ni la fausseté ni l'ignorance. Alors, les études continuent aux XVII^e et XVIII^e siècles, et font naître l'un des débats les plus connus sur la question du lien entre les deux branches artistiques. Au cœur du débat se trouve la statue de Laocoon qui inspire l'écrivain allemand Gotthold Ephraim Lessing, de se demander sur le rapport mentionné. Comme l'explique le professeur Pascal Dethurens, Lessing conclut, pendant qu'il était l'écrivain, à la priorité du visuel parce que quand on se trouve devant une œuvre d'art visuelle, cela provoque la fascination.⁷ Et, pour Lessing, la différence entre les deux est que l'art est beauté et la poésie est action.⁸

2.2. Diderot: *Essais sur la peinture*

Diderot est en fait l'écrivain qui était le premier à s'intéresser au rapport entre la critique et la littérature. Dans l'histoire de l'art, c'est avec les textes de Diderot sur les Salons de peinture et de sculpture,⁹ que commence la critique d'art comme genre littéraire. Dans les textes sur les

³ M.S., page consultée le 20 janvier 2021, *Ut pictura poesis*,

<https://lucian.uchicago.edu/blogs/mediatheory/keywords/ut-pictura-poesis/>

⁴ Schröder 1992 : 2

⁵ Vers dans *L'Épître aux Pisons* d'Horace, plus connue sous le nom d'*Ars Poetica* par le sujet qu'Horace y traite

⁶ Schröder 1992 : 14

⁷ FC, page consultée le 15 janvier 2021, *Raconter les images : Épisode 1 : Écrire la peinture*, <https://www.franceculture.fr/emissions/la-compagnie-des-auteurs/raconter-les-images-14-ecrire-la-peinture>

⁸ *Ibid.*

⁹ Expositions de peinture et de sculpture, appelées les *Salons* en raison de l'espace où elles avaient lieu ; organisées par l'Académie royale de peinture et de sculpture du XVII^e siècle à la fin du XIX^e siècle, ces expositions étaient un événement le plus important de la vie artistique ; c'était le plus grand honneur d'être choisi d'y exposer et pendant les siècles, les standards établis par l'Académie décidaient de toute œuvre artistique

œuvres d'art exposées en Salons, Diderot note ses observations sur les qualités formelles des tableaux,¹⁰ il ouvre en même temps la question de la *mimesis*, et n'envisage pas la nature et l'art comme deux domaines séparés,¹¹ contrairement aux critiques ou théoriciens d'art de deux siècles plus tard. De cette façon, les deux approches se mêlent ; celle de l'observateur des arts plastiques comme un domaine séparé, et celle du philosophe s'intéressant à des « problèmes plus spécifiques d'esthétique ».¹² Quant aux *Essais sur la peinture*, bien qu'on souligne que « cet essai relevait de la spéculation philosophique plutôt que de la critique ou de la théorie d'art »,¹³ il est important pour le développement de l'idée qu'une œuvre d'art peut être comprise à travers le milieu et la situation politique où un artiste travaillait.¹⁴ Deux siècles plus tard Quignard adoptera cette approche, par exemple, qui prend en compte le milieu où Georges de La Tour vivait, qui lui sert comme un des points de départ pour la réflexion philosophique sur son œuvre.

Dans les essais sous forme épistolaire sur les Salons de peinture et de sculpture, Diderot décrit des caractéristiques des tableaux qu'il a vus et leur valeur qui en résulte. Toute critique part de son opinion, c'est-à-dire de sa passion vive pour la peinture, ce qui met en question la valeur de la critique en tant qu'une discipline fondée sur l'objectivité comme on la connaît aujourd'hui. La nature lui sert comme un point de départ pour distinguer les peintres qui ont réussi dans leur travail artistique de ceux qui n'avaient pas de succès. Le premier principe souligné par Diderot est, donc, de savoir regarder la nature. « Toute forme belle ou laide a sa cause, et de tous les êtres qui existent, il n'y en a pas un qui ne soit comme il doit être »,¹⁵ dit-il. Ensuite : « S'il y a peu de gens qui sachent regarder un tableau, y a-t-il bien des peintres qui sachent regarder la nature ? ». ¹⁶ La création enfin reflète la nature de son créateur.

Diderot réfléchit sur la nature même dans le choix de couleurs. Les détails dépendent de l'observation attentive du peintre. Connaître la nature veut dire également connaître l'homme et ses émotions. Les couleurs d'un tableau nous font comprendre sa nature. Comme l'âme peint le visage de l'homme, la peinture devrait s'adresser à l'âme.¹⁷ La vérité de la couleur et des lumières, donne à un tableau une valeur qui remplace les incorrections de dessin ou la pauvreté

¹⁰ May 1984 : 4

¹¹ *Ibid.*

¹² May 1984 : 3

¹³ *Ibid.*

¹⁴ May 1984 : 4

¹⁵ May 1984 : 11

¹⁶ May 1984 : 93

¹⁷ May 1984 : 25, 39

de caractères par exemple, parce qu'elle agit sur l'observateur, provoquant une émotion en lui.¹⁸ Et de cette façon, il renvoie à la théorie aristotélicienne de la création artistique.

Cette idée vaut également pour des littérateurs. Dans les *Essais*, il fait des comparaisons des tableaux avec leurs sources littéraires, l'Enéide ou l'Iliade, par exemple.¹⁹ Finalement, il explique comment les poètes et les peintres « influaient réciproquement les uns sur les autres, comment ils influaient sur la nature même, et lui donnaient une empreinte divine ». ²⁰ De plus, ici est introduite la question entre la valorisation d'une œuvre d'art et l'époque où on se trouve, ce qui veut dire que l'observation d'une œuvre d'art et les conclusions qu'on en tire, dépendent du peuple et des institutions politiques dont les mœurs et les valeurs changent inévitablement.

Diderot s'adresse aux lecteurs ou aux artistes pour créer l'atmosphère intime et pour leur approcher les problèmes qu'il trouve importants. Cela lui permet de mettre en premier plan ses émotions, et de former une œuvre dont les conseils sur l'articulation artistique sont dirigés à tous ceux qui s'y intéressent.

Alors, dans les *Essais sur la peinture*, nous trouvons trois idées clés pour la réflexion sur le rapport entre littérature et peinture. Premièrement, c'est l'observation des tableaux sous un angle des qualités formelles qui fait Diderot s'approcher de ce qu'on nomme aujourd'hui la critique d'art. Ensuite, c'est l'insistance de l'auteur sur la valorisation d'un tableau par rapport des critères fondés sur l'observation attentive et la compréhension de la nature. Finalement, c'est le fondement dans les mœurs de la société dont dépend la réception du public.

L'esthétique de Diderot est fondée sur l'identification d'une scène dans une pièce de théâtre et un tableau. Pour lui, le spectacle parfait consiste en succession de tableaux qui devraient fonctionner chacun pour soi-même et être lisibles comme tels.²¹ Chaque tableau a quelque chose à dire sur la société de son temps, mais à part son rôle intellectuel, le tableau a le rôle d'étonner et émouvoir.

¹⁸ May 1984 : 27

¹⁹ May 1984 : 29, 46

²⁰ May 1984 : 46

²¹ Barthes 1979 : 70

2.3. Nouveau regard du XIX^e siècle : Baudelaire et Zola

L'approche littéraire à la peinture change avec l'apparition de nouveaux styles artistiques en XIX^e siècle, qui mettent en premier plan la vie de prolétariat. Le développement des sciences naturelles suscite l'intérêt du grand public, y compris des artistes. Influencés par une approche scientifique, les artistes créent une nouvelle approche qui leur permet d'observer et noter les choses d'une manière plus objective. On donne un rôle central à des descriptions, et de cette façon le visuel s'entrecroise avec l'écrit. Alors, cela marque un grand changement dans la littérature de la peinture. Comme le visuel est entré dans le littéraire, cette dernière se fait inévitable pour la compréhension de l'image. Par ailleurs, une nouvelle approche est possible grâce à l'apparition de la photographie. Les reproductions permettent à écrivains de remplacer les descriptions détaillées des tableaux par des analyses interprétatives. L'écriture sur la peinture prend un nouveau sens. Le manque que crée l'omission de descriptions, est rempli de la réflexion de l'auteur sur la peinture comme le symbole d'une certaine époque.

Comme il s'agit d'un siècle riche de nouvelles idées, le point de vue qui tend à être objectif n'est pas le seul. Il est également important le mouvement subjectif dont l'un des représentants est Charles Baudelaire qui suit la tradition de Diderot et des salonniers.

Telle que Baudelaire la trouve, la critique se veut amusante et poétique. En plus, il est préférable qu'elle soit sous la forme d'un sonnet ou une élégie pour refléter un esprit sensible d'une même manière que le fait un tableau.²² Vivement influencé par les *Salons* de Diderot, Baudelaire suit le même principe de salonnier et il écrit sur ses contemporains. Défendant le romantisme, il souligne le rapport fort et nécessaire entre pictural et spirituel qui stimule la réflexion.²³ Comme chaque art est individuel, la critique d'art le devrait être aussi.

Son premier texte sur le *Salon* de 1846,²⁴ ouvre les questions théoriques sur la nature de la critique d'art, le romantisme comme un mouvement artistique ou la couleur, par exemple, et rappelle le texte de Diderot sur le *Salon* de 1759. Dans d'autres textes, Baudelaire problématise la création artistique dans son temps qui valorise l'imitation dépourvue de tout signe d'individualisme. Les descriptions des tableaux sont de la plus grande importance parce qu'elles permettent au lecteur de visualiser ce dont l'écrivain parle. Avec l'apparition des reproductions

²² C.H., page consultée le 20 janvier 2021, *Baudelaire et la peinture*, <https://lelephant-larevue.fr/thematiques/baudelaire-et-la-peinture/>

²³ *Ibid.*

²⁴ *Ibid.*

des tableaux au XX^e siècle, le rôle des descriptions perd de l'importance.²⁵ De cette façon la description minutieuse n'est plus nécessaire et donne sa place à des réflexions plus libres et liées à d'autres domaines. Alors, nous comprenons que le visuel est aussi important que l'écrit. Baudelaire remplace le visuel par descriptions de moments dont les lecteurs n'étaient pas témoins.²⁶ Quant à ses réflexions sur la couleur ou l'engagement artistique, il cherche à expliquer son point de vue et ses critères.

D'un autre côté, Émile Zola utilise l'écriture sur la peinture comme moyen de faire circuler ses idées programmatiques. Il écrit sur ses amis peintres avec qui il discute dans le Café Guerbois sur la peinture impressionniste et nouvelles formes d'expression artistique.²⁷ Il publie ses articles dans *l'Événement* et puis, une brochure intitulé *Mon Salon* où sont recueillies ses idées principales.²⁸ Suivant le principe d'une science naturelle, il expose sa théorie et la défend. Contrairement à ses prédécesseurs dont le jugement sur la peinture partait de l'étude de la précision technique, Zola cherche une autre valeur : « Ce que je cherche avant tout dans un tableau, c'est un homme et non pas un tableau ». ²⁹ Pour lui, ce qui vaut le mieux est d'être soi et de refléter son caractère dans son œuvre. S'opposant à Baudelaire par exemple, Zola souligne la différence entre la peinture et la poésie : « Nos artistes sont des poètes (...) Par grâce, peignez, puisque vous êtes peintres, ne chantez pas ». ³⁰ Bien qu'il ait cessé de promouvoir les idées impressionnistes et s'est tourné vers les principes naturalistes, son rôle en tant que critique d'art et défenseur des impressionnistes a laissé une trace importante dans l'écriture sur la peinture. Pour la première fois, le lien entre les deux est incassable. Grâce à des écrivains comme critiques d'art, des règles strictes de l'Académie de peinture et de sculpture sont mises en question. Peu à peu l'appui classiciste selon lequel la peinture était considérée comme une mise en scène d'un mythe, est abandonné. Et finalement, la peinture cesse d'être un domaine limité dont on jugeait seulement à partir de la sensation visuelle et qu'on trouvait incomplète.

²⁵ FC, page consultée le 15 janvier 2021, *Raconter les images : Épisode 1 : Écrire la peinture*, <https://www.franceculture.fr/emissions/la-compagnie-des-auteurs/raconter-les-images-14-ecrire-la-peinture>

²⁶ *Ibid.*

²⁷ Rewald 1946 : 169–222

²⁸ *Ibid.*

²⁹ Zola 1866 : 33

³⁰ Zola 1866 : 35–36

2.4. Rôle de la peinture dans l'œuvre de Pascal Quignard

Cet entrelacement des domaines est bien visible dans l'œuvre de Pascal Quignard qui approfondit la question sur lien entre l'écrit et le visuel, et en créant un dialogue entre le critique et le fictif, se tourne vers une recherche philosophique de l'origine.³¹ Les bords entre littérature et peinture n'existent presque pas parce que toutes les deux se confondent dans les explications du monde que présente l'auteur.³² Partant de l'image, Quignard s'intéresse au lien que le visuel forme avec l'esprit du spectateur. Selon Roland Barthes, l'image fonctionne comme un ensemble de signes, et elle est, par ailleurs, déchiffrable comme la langue. Nous examinerons le lien entre le visuel et le spirituel, ainsi que l'image comme un ensemble de signes, un peu plus loin dans le texte sur l'exemple des tableaux de Georges de La Tour.

L'image, donc, invite le spectateur de la compléter dans son esprit par le pouvoir de l'imagination.³³ Après la fascination par ce manque et le besoin de le compléter, naît l'envie de connaître l'histoire de l'image et c'est où commence l'interprétation du visuel. Mais comment l'image fonctionne-t-elle comme point de départ de réflexions plus profondes ? Et comment savoir où passe la frontière entre l'observation critique d'une œuvre d'art et l'interprétation poétique de Quignard ?

Dans le roman *Terrasse à Rome*, par exemple, l'auteur prend place de graveur en employant les techniques littéraires qui évoquent des techniques artistiques, et de cette façon il plonge le lecteur dans le monde du personnage principal. Les descriptions de paysages ou de situations, se mêlent avec les descriptions de gravures. C'est dans l'exemple suivant qu'on voit comment Quignard « peint » avec les mots se référant à la technique de *chiaroscuro*, l'une des particularités de l'art de XVII^e et XVIII^e siècles :

La lumière blanche, épaisse, torride du soleil ruisselle autour du buste nu d'une jeune femme blonde au long cou. La lumière déborde tous les contours de son corps, rongant les silhouettes de ses joues et de ses seins. C'est Nanni Veet Jakobsz.³⁴

³¹ Rabaté 2008 : 126

³² Concetta La Rocca 2015 : 201

³³ Concetta La Rocca 2015 : 205

³⁴ Quignard 2000 : 44-45

Quignard y suit la méthode d'historien de l'art. Il fait la description de ce qu'il voit, soulignant le jeu de volumes pour rappeler encore une fois les qualités de la période artistique où il situe le roman. Connaître le contexte est une étape nécessaire dans le travail d'historien de l'art ou celui de critique d'art, et bien que c'est où Quignard s'approche aux deux, il dirige son travail vers l'entrelacement de l'art et des questions universelles sur l'esprit, la langue et la mort :

L'amour consiste en des images qui obsèdent l'esprit. S'ajoute à ces visions irrésistibles une conversation inépuisable qui s'adresse à un seul être auquel tout ce qu'on vit est dédié. Cet être peut être vivant ou mort. Son signalement est donné dans les rêves car dans les rêves ni la volonté ni l'intérêt ne règnent. Or, les rêves, ce sont des images. Même, d'une façon plus précise, les rêves sont à la fois les pères et les maîtres des images. Je suis un homme que les images attaquent. Je fais des images qui sortent de la nuit.³⁵

Comme l'explique le professeur Maria Concetta La Rocca dans le texte sur *Sur l'image qui manque à nos jours* : « L'image chez Quignard est la source de l'écriture et cette dernière a pour objectif d'expliquer le récit contenu dans les images ».³⁶ Et comme l'écrit Quignard lui-même, pour qu'un tableau soit compris, « il faut non seulement connaître le récit qu'elle condense, mais parler la langue qui le rapporte (...) ».³⁷

Donc, la littérature, comme la peinture s'ouvre par le pouvoir du regard. Ce dernier provoque et unit la vision et la réflexion. Dans le *Traité sur Cordesse*, Quignard mêle les deux états, effaçant les bords entre le passé et le présent. La peinture lui sert comme un cadre qui incite la réflexion. Cette réflexion mène l'auteur plus loin de l'interprétation seule d'une œuvre. Quignard ne suit pas une démarche logique pour faciliter la lecture du texte. L'image incite le spectateur à s'intéresser à sa culture et à se découvrir soi-même, ses rêves et ses peurs. Mais arrêtons-nous un peu et examinons le multiple rôle du spectateur. L'auteur est en même temps le spectateur car son analyse de la peinture part de l'image. La première étape de son analyse est l'observation curieuse et elle est possible grâce au sens de la vue. Le lecteur est aussi le spectateur car il part du texte pour chercher l'image. Il regarde l'image d'un point de vue de l'auteur car l'auteur dirige l'attention du lecteur. Ou bien, le lecteur compare l'analyse de l'auteur avec sa propre analyse qu'il peut faire grâce à des reproductions qu'il peut trouver dans les livres ou en ligne. Toutefois, l'auteur est aussi le lecteur car pour faire une analyse interprétative, il a besoin de références littéraires pour mieux comprendre le contexte du tableau

³⁵ Quignard 2000 : 46-47

³⁶ Concetta La Rocca 2015 : 208

³⁷ *Ibid.*

sur lequel il écrit. Le lecteur et le spectateur s'unissent dans l'œuvre de Quignard. La fascination du regard mène tous les deux à se tourner vers l'inconnu, le mythe. C'est où ni l'image ni le langage ne règnent pas et où commence l'inconnu, la nuit.³⁸ Dans l'exemple de l'essai *Georges de La Tour*, nous allons analyser l'approche de Quignard.

3. Structure de l'essai *Georges de La Tour*

Dans ce chapitre, nous allons présenter l'approche quignardienne au lien entre littérature et peinture dans l'essai intitulé *Georges de La Tour*. Dans cet essai, Quignard utilise la peinture de Georges de La Tour comme le point de départ pour approfondir la réflexion sur le Grand Siècle. Il cherche à présenter l'œuvre de La Tour par rapport aux idées philosophiques de ce temps. Mais, Quignard ne s'arrête pas au XVII^e siècle. Il va plus loin dans sa réflexion, et pose les questions fondamentales sur la vie et la mort.

Dès les premiers chapitres, Quignard nous introduit dans l'époque où vivait Georges de La Tour et met en premier plan les idées principales et les protagonistes de cette période-là. Ce sont les leçons de ténèbres et les compositeurs baroques Tomás de Victoria, Charpentier, Couperin et Jean Gilles par exemple. Ou bien, c'est le moraliste français Jacques Esprit. Comme le dit Quignard, l'œuvre de La Tour ne peut être comprise sans Bérulle et Saint-Cyran, mais le plus important est que les toiles de La Tour ne peuvent être comprises sans Esprit. Dans le paragraphe d'introduction, le nom du peintre n'est pas mentionné. Les informations sur sa vie ne sont pas mentionnées. Par contre, Quignard commence l'essai avec quelques anecdotes historiques qui lui servent à définir un cadre où apparaît l'œuvre de La Tour. Les motifs clés, le feu et la lumière, introduisent le lecteur dans le monde symbolique du peintre. Deux sont les mouvements par rapports auxquels Quignard interprète l'œuvre de La Tour, et ils sont présentés dans la citation suivante : « Georges de La Tour, plus que Philippe de Champaigne, définit pour moi le baroque janséniste ».³⁹ Donc, la peinture de La Tour est observée dans le cadre du baroque comme un mouvement artistique et le jansénisme comme un mouvement religieux.

Quignard entrelace trois différents niveaux d'observation : d'abord niveau objectif qui lui sert à noter les qualités formelles des tableaux de La Tour, ensuite, niveau historique qui l'aide à

³⁸ Cousin de Ravel 2012 : 56

³⁹ Quignard 2005 : 14

mieux comprendre l'œuvre de La Tour et finalement, niveau interprétatif qui ouvre les questions philosophiques. Bien que Quignard emploie les trois niveaux d'observation, son approche n'est pas la même dans tous les exemples. Il ne suit pas toujours la hiérarchie des niveaux interprétatifs dans l'ordre que nous avons indiqué plus haut. Dans ces cas-là, les faits et les réflexions subjectives sont mêlés. Les faits historiques, par exemple, sont exposés d'une manière subtile qu'ils ne paraissent ni plus ni moins importants de l'observation des tableaux ou réflexions de l'auteur. Ainsi, Quignard organise-t-il l'essai *Georges de La Tour* comme s'il s'agit de l'une des toiles de La Tour. Le texte est rempli de tensions, la vie et la mort s'entrelacent. Les descriptions de la lumière s'entrecroisent avec les réflexions sur la mort, et de cette manière, l'auteur crée l'effet de clair-obscur baroque. La « nature » de la création artistique, que Diderot trouvait tellement importante et que Zola marquait comme la représentante de l'esprit du créateur, est d'une autre signification dans l'œuvre de Quignard. La nature passe au-delà de l'esprit unique, elle ne se réfère ni à un individu ni à une certaine époque. Cette « nature » comprend l'esprit universel, les désirs et les peurs fondamentales de l'homme. Telle est la nature de la pensée, elle est également insaisissable à la littérature et la peinture.

La pensée fondée sur le silence se trouve au cœur de l'œuvre de Quignard, mais avant de le montrer, nous devons présenter l'auteur comme historien de l'art, philosophe, et avant tout, comme littéraire. Dans le chapitre suivant, nous allons analyser comment Quignard suit-il le travail d'historien de l'art et puis, nous allons nous demander comment la peinture est-elle présentée dans l'œuvre littéraire intitulée *Georges de La Tour*.

3.1. Descriptions des tableaux et question de la substitution du « visuel »

Nous avons mentionné *l'ekphrasis* dans le chapitre sur le rapport entre littérature et peinture. Quel est le rôle des descriptions des tableaux de Georges de La Tour dans le texte de Quignard ?

Quignard n'emploie les descriptions ni pour faire une pause, ni pour inspirer l'admiration chez le lecteur. Il ne suit pas Diderot qui cherchait à présenter les peintres selon ses propres critères : « Dans les ouvrages de La Tour, c'est la nature même, c'est le système de ses incorrections telles qu'on les y voient tous les jours. Ce n'est pas de la poésie ; ce n'est que de la

peinture. », écrit Diderot dans le texte sur le Salon de 1767.⁴⁰ L'approche de Quignard est individuelle et combine le savoir historique, l'observation analytique et la réflexion intime. Comme nous l'avons déjà mentionné, Quignard a besoin des descriptions des tableaux pour faire des analyses interprétatives. C'est où il s'approche au travail d'historien de l'art. C'était historien de l'art allemand Erwin Panofsky, qui a proposé une analyse détaillée de niveaux de l'interprétation d'une œuvre artistique. Selon lui, il s'agit de trois niveaux d'interprétation: le premier niveau comprend la description objective d'une œuvre d'art, le deuxième niveau est réservé à l'interprétation du visuel par rapport aux connaissances historiques et culturelles, et le troisième niveau souligne l'approche subjective de l'interprète artistique.⁴¹ Si nous analysons le travail de Quignard à partir des critères qu'a indiqués Panofsky, nous verrons que Quignard fait une analyse interprétative d'un vrai historien de l'art. Alors, les descriptions des tableaux de La Tour lui permettent en premier lieu de se demander sur le symbolisme caché dans le choix des motifs et des couleurs, et s'orienter vers la signification qui en résulte. Prenons en exemple la description du tableau *Madeleine au miroir* :

Paul Jamot a commenté la « Madeleine au miroir » et il a souligné l'audace de cette immense masse noire qui occupe tout le bas du tableau. La clarté ne se concentre que très haut, sur le visage, le buste, la main qui hésite et les longs doigts qui effleurent et qui s'efforcent de reconnaître à tâtons le relief de la mort. Le crâne masque la lumière. La pointe de la flamme est un peu agitée par l'haleine de la femme aux sept démons qui soupire devant un crâne vide qui fait le destin de nos pensées.⁴²

L'exemple choisi nous montre quels sont les motifs que Quignard trouve importants et qu'il envisage d'un point de vue symbolique. La mort, le crâne, la lumière, la flamme et l'haleine sont les porteurs de la signification du tableau *Madeleine au miroir*.

Quignard note aussi les exemples de comparaison pour créer le contexte et pour souligner les qualités formelles des tableaux de La Tour. Puisque dans la nouvelle édition de l'essai *Georges de La Tour* l'image n'accompagne pas le texte, les mots jouent un grand rôle et remplacent l'image. Prenons en exemple les phrases suivantes : « Quelques grandes couleurs vigoureuses auprès desquelles Le Nain paraît froid, triste, vert, grisé. Les oranges et les rouges

⁴⁰ D.D., page consultée le 1 février, 2021, *Salons : Salon de 1767*, https://books.google.hr/books?id=vLYDAAAAYAAJ&printsec=frontcover&redir_esc=y#v=onepage&q&f=false

⁴¹ Belting 2007 : 163–165

⁴² Quignard 2005 : 18

de La Tour brûlent par-delà le temps comme des braises ».⁴³ Nous voyons que La Tour est comparé avec Le Nain et que cette comparaison souligne la palette de La Tour, c'est-à-dire, les nuances que l'œil peut distinguer, mais qui sont difficiles à transmettre par mots. De plus, la comparaison des oranges et rouges avec les braises, souligne l'intensité des couleurs qu'utilise La Tour. Irina de Herdt note que Quignard écrit sur La Tour d'un point de vue du spectateur attiré par les détails de la toile.⁴⁴ Alors, quel est le rôle des détails ? Dans l'exemple du tableau où est montré le vieillard, Quignard choisit un détail, une mouche qui « s'est posée sur la vieille »,⁴⁵ et attire le lecteur en lui donnant en même temps le rôle du spectateur. De cette façon, les deux rôles se confondent et s'ouvre la question de la substitution du visuel. L'exemple suivant illustre comment l'auteur fait attention aux détails pour mettre en relief soit la vérité de l'image soit la vérité de l'écriture sur l'image :

Le page à la torche porte un pourpoint mauve, orné de rubans bleus, les manches de sa veste sont vermillon. Ses chausses sont bleu-noir. Le collet est décoré d'un galon jaune avec des houppettes orange. La toque est grise : elle a peut-être été tissée par saint Jean de la Croix ou par son frère Francisco de Yepes.⁴⁶

Les descriptions des tableaux sont souvent complétées par le contexte historique et culturel. De cette façon, Quignard passe du premier niveau d'interprétation selon la structure proposée par Panofsky, au deuxième niveau. Avec le contexte historique qui aide le lecteur à situer le peintre à l'époque où il vivait et à comprendre son travail par rapport aux conditions de vie économiques ou sociologiques, apparaît le contexte culturel qui combine les idées spirituelles et l'expression artistique. La comparaison des qualités formelles de La Tour avec d'autres grands peintres de cette période-là, témoigne des valeurs artistiques partagées: « Il obéit aux leçons du Caravage. Il sacrifia toutes les auréoles qui encerclent la tête des dieux et des saints pour leur substituer les reflets d'une bougie. ».⁴⁷

L'exemple de la description du tableau *Madeleine au miroir*, témoigne d'un autre aspect d'historien de l'art que prend Quignard. La description est introduite par une référence au critique d'art français Paul Jamot. Cet exemple intertextuel n'est pas un seul dans le livre

⁴³ Quignard 2005 : 12

⁴⁴ I.H., page consultée le 30 janvier 2021, *Pascal Quignard et le bruissement du détail*, <https://biblio.ugent.be/publication/2155069>

⁴⁵ Quignard 2005 : 70

⁴⁶ Quignard 2005 : 66–67

⁴⁷ Quignard 2005 : 32

Georges de La Tour. Quignard le fait pour montrer que le point de vue est individuel et que les observations notées dirigent l'attention du spectateur. En outre, les références littéraires approfondissent la contemplation des tableaux. Pour l'explication d'un tableau, l'auteur cherche l'appui littéraire, et comme ça, il fait que la frontière entre littérature et peinture soit fluide :

Je pense que Georges de La Tour, comme les fidèles qui allaient la Semaine sainte aux Ténèbres entendre les Lamentations de Jérémie et leurs vocalises destructrices, a songé au verset du prophète : « J'ay porté ma vue sur route la terre, et bien loin d'y avoir vu quelque chose de grand, je l'ay trouvée vuide et n'y ai rien vu. »⁴⁸

Pour comprendre le visuel, pour savoir bien le « lire », nous devons être familiers avec le contexte où il apparaît. D'où l'intertextualité. Nous avons déjà mentionné que l'œuvre de La Tour est comprise à travers le « baroque janséniste ». Ce syntagme joint le savoir sur le temps où le peintre vivait et les caractéristiques de son style. Les vers des *Lamentations* de Jérémie ou citations de Jacques Esprit provoquent les mêmes idées et sentiments comme les toiles de La Tour : « Parce que leur fond est la stupeur devant la mort, qu'elles décrivent pour elle-même, et non le dieu qui la rédime. ».⁴⁹ L'écrit et le visuel se complètent. Alors, il s'ensuit qu'ils ont la même origine. Tous les deux sont fondés sur le silence. Tous les deux accomplissent un manque créé par l'impuissance de saisir l'invisible.⁵⁰ Nous allons poser la question sur cette origine dans les chapitres suivants. Avec l'intertextualité commence la réflexion subjective de Quignard, et elle correspond au troisième niveau d'interprétation selon Panofsky. Dans son analyse interprétative, Quignard passe les trois niveaux d'interprétation et montre comment la lecture et l'écriture enrichissent l'analyse d'un tableau.

Pour aller plus loin dans notre analyse, nous soulignons une comparaison qui nous paraît importante car elle met en relief l'essentiel de l'œuvre de La Tour. C'est la comparaison des toiles de La Tour avec les « peintures coites », ce qu'était le nom au XVII^e siècle pour ce que nous nommons aujourd'hui la « nature morte ». Mais pourquoi parler des « peintures coites » et quelle est la relation entre ce terme et le visuel qui manque dans le texte de Quignard ?

Le terme « nature morte » ne signifie rien sans le contexte où il apparaît. « Nature morte » est un genre dans l'histoire de la peinture occidentale qui apparaît au XVII^e siècle et

⁴⁸ Quignard 2005 : 59

⁴⁹ Quignard 2005 : 27

⁵⁰ Rabaté 2008 : 44

dont le rôle, d'abord religieux, était de rappeler le spectateur sur les richesses terrestres qu'il perdrait dans la mort. Les objets peints devaient évoquer l'idée de « vanitas » en spectateur et le faisait se tourner à l'éternel, le Dieu.⁵¹ Les toiles de La Tour ne sont pas des « natures mortes », mais le silence et la sérénité qui y règnent, les approchent de ce genre. « Devant La Tour, le Verbe lui-même est dans sa nuit. Le silence est devenu la Passion du silence. C'est le dernier silence. »,⁵² écrit Quignard. Et puis, sur les figures dans les toiles de La Tour :

Tous les personnages qu'a peints Georges de La Tour sont immobiles, divisés entre la nuit où ils s'élèvent et la lueur qui les éclaire en partie. Surgissant dans l'ombre, touchés par un fragment de lueur, ils tiennent en suspens un geste incompréhensible. Ces corps, pris en contrebas, y gagnent une taille d'idole.⁵³

Les figures dans les tableaux de La Tour sont dans le silence, dans l'attente de ce qui va venir. Et de cette façon, elles deviennent des énigmes.

Avec les descriptions, ainsi qu'avec le contexte historique et culturel, Quignard remplace le visuel. Il se réfère aux trois niveaux d'interprétation qu'a proposés Panofsky, mais ne les suit pas dans le même ordre. C'est où se mêlent les deux approches de Quignard, celle d'historien de l'art et celle de littérateur. Il décode les éléments visuels des toiles de La Tour et les transfère en codes littéraires. L'énigme de l'écriture unit deux autres énigmes : celle du visuel et celle de la lecture. Toutes les deux demandent l'observation attentive. Le poète grec Simonide a comparé la peinture et la poésie par rapport à leur qualité vocale. Lessing a expliqué que la différence entre littérature et peinture réside dans le fait que la peinture est la beauté et qu'elle arrête l'observateur dans la fascination, tandis que la poésie est l'action.⁵⁴ Néanmoins, le rapport entre le visuel et l'écrit chez Quignard repose sur le silence. Dans l'approche quignardienne, littérature et peinture sont toutes les deux l'action. Toutes les deux demandent un regard attentif. Ensuite, toutes les deux fascinent. Toutes les deux ont une même origine dans le manque. Le manque du visuel dans le texte *Georges de La Tour* nous invite de le remplir dans notre esprit. Ce manque s'impose même devant l'image car nous pouvons être témoins seulement de ce qui est sous nos yeux. Nous ne participons pas au moment qui précède le moment peint ni à celui qui suit. Et comme le dit Quignard, nous sommes seuls en observation et en réflexion : « Vous qui voyez la

⁵¹ Rabaté 2008 : 77-78

⁵² Quignard 2005 : 16

⁵³ Quignard 2005 : 20

⁵⁴ FC, page consultée le 15 janvier 2021, *Raconter les images : Épisode 1 : Écrire la peinture*, <https://www.franceculture.fr/emissions/la-compagnie-des-auteurs/raconter-les-images-14-ecrire-la-peinture>

toile qui est sous vos yeux, vous n'avez pour témoin de votre vue qu'un aveugle. Cet homme qui ne vous voit pas hurle de douleur : vous ne l'entendez pas. ».⁵⁵ L'image remplit le manque causé par l'impuissance de voir l'invisible. La langue remplit le manque causé par l'impuissance de dire l'inexprimable.⁵⁶ L'image représente les rêves, le mythe, mais sans langage elle est dépourvue de signification. L'image et la langue sont les signes et pour Quignard, « la littérature est l'union indissoluble du texte et de l'image ».⁵⁷ Alors, dans le chapitre suivant nous allons proposer une analyse plus profonde du rapport entre texte et image dans l'œuvre de Quignard.

3.2. Rapport entre texte et image

Nous avons dit que dans son analyse de la peinture, Quignard part de la description qui lui sert à décoder les motifs peints qu'il « lit » comme des porteurs de signification. Un tableau fonctionne ainsi comme un ensemble de signes. Alors, dans ce chapitre nous allons nous demander comment l'image transmet le message et quel est le rapport entre texte et image. Ici, nous allons nous référer à l'analyse de l'image proposée par Roland Barthes.

Avant de commencer, il faut souligner que Barthes part dans son analyse de l'image publicitaire, l'image qui porte une signification objective, quel que soit le style artistique qui la caractérise. Néanmoins, toute image porte un message. Quant à la peinture, le style artistique complique la réception et dans la plupart des cas, le message a plusieurs interprétations. Dans ce cas-là, s'ouvre la question sur le code du message. Ne s'agit-il pas d'un ensemble de symboles plutôt que d'un ensemble de signes ?⁵⁸ Comme Barthes le dit dans son *Rhétorique de l'image*, « toute image est polysémique, elle implique, sous-jacente à ses signifiants, une "chaîne flottante" de signifiés, dont le lecteur peut choisir certains et ignorer les autres ».⁵⁹ Selon Barthes, chaque tableau (ou une autre forme de la reproduction analogue) a deux messages qui sont inscrits en lui : le message principal qui provient des motifs picturaux et le message supplémentaire qui résulte du style artistique. Le message supplémentaire est dirigé vers une culture, c'est-à-dire une société qui le déchiffre grâce au savoir culturel. Bien que les images publicitaires portent aussi un message linguistique, ce n'est pas le cas avec les images peintes.

⁵⁵ Quignard 2005 : 70

⁵⁶ Rabaté 2008 : 44

⁵⁷ Concetta La Rocca 2015 : 210

⁵⁸ R.B., page consultée le 3 février, 2021, *Rhétorique de l'image*, https://www.persee.fr/doc/comm_0588-8018_1964_num_4_1_1027

⁵⁹ *Ibid.*

Alors, nous allons modifier un peu notre approche vers le rapport entre texte et image proposé par Barthes. Quand le message linguistique est mis de côté, reste l'image qui est formée de signes.⁶⁰ D'abord, l'observateur regarde les motifs et cherche la réponse à la question « Qu'est-ce que c'est ? », et puis il reconnaît les couleurs, les formes, et finalement les objets qui forment la composition. Dans le dernier niveau, l'observateur reconnaît les motifs peints comme les représentants de quelque idée qu'il comprend grâce à un savoir culturel. Pour lire une image, il nous faut un autre savoir que le perceptif.⁶¹ Le problème avec la peinture est qu'elle n'est jamais objective. C'est-à-dire, la transposition de « la nature » dépend du peintre et de cette façon il ne s'agit plus du rapport entre une nature et une culture (comme c'est le cas avec la photographie), mais du rapport de deux cultures, celle du peintre et celle de l'observateur.

Ici nous posons la question sur le message linguistique qui n'est pas inclus dans un tableau. Pouvons-nous supposer que dans l'analyse d'un tableau, le texte interprétatif supporte l'image de telle façon qu'ils forment l'ensemble et que le texte dirige l'attention de l'observateur, ainsi qu'il l'affecte ? Et le texte interprétatif, peut-il être compris comme un message linguistique qui fait une partie indivisible d'un tableau ? C'est où Barthes pose une autre question : « (...) Le texte ajoute-t-il une information inédite à l'image ? ».⁶²

Dans le chapitre sur le texte et l'image dans *Le message photographique*, Barthes nous éclaire le problème : « (...) c'est la parole qui vient sublimer, pathétiser ou rationaliser l'image (...) ».⁶³ Selon Barthes, le texte ne pourrait jamais doubler l'image. Le texte produit toujours une signification entièrement nouvelle. Quelquefois, le texte projette un message dans l'image, mais quelquefois, il lui est contraire.⁶⁴ Dans tous les cas, la lecture de l'image est toujours historique car elle dépend du savoir du lecteur.⁶⁵ Ou encore, elle est individuelle car elle dépend de la connaissance subjective du monde. Puisque la lecture d'une image est individuelle, il s'ensuit que l'écriture d'une image l'est aussi. Dans le paragraphe suivant, nous allons essayer de présenter comment l'approche vers le rapport entre texte et image qu'a indiquée Barthes, peut être appliquée à l'approche quignardienne.

Le traité intitulé *Sur les rapports que le texte et l'image n'entretiennent pas* de Quignard, est ouvert par une citation de Flaubert : « L'illustration est anti-littéraire. Vous voulez que le

⁶⁰ Ibid.

⁶¹ Ibid.

⁶² Ibid.

⁶³ R.B., page consultée le 5 février, 2021, *Le message photographique*, https://www.persee.fr/doc/comm_0588-8018_1961_num_1_1_921

⁶⁴ Ibid.

⁶⁵ Ibid.

premier imbécile venu dessine ce que je me suis tué à ne pas montrer ».⁶⁶ Dès le début du texte il est clair quel est le point de vue de Quignard. Contrairement à Barthes, Quignard s'intéresse plutôt à quel point le texte et l'image sont-ils éloignés. « (...) Mise en image "tue" les mots puisqu'elle prétend se ressaisir de ce qu'ils avaient abstrait dans l'immédiateté continue pour le réintroduire dans l'univers physique »,⁶⁷ écrit-il. Bien que nous ayons essayé de montrer comment l'image peut être lue comme le texte, pour Quignard ce n'est qu'une erreur. « Ces deux expressions ne peuvent pas être juxtaposées. (...) Quand l'un est lisible, l'autre n'est pas vu. Quand l'un est visible, l'autre n'est pas lu. ». ⁶⁸ Par ailleurs, les mondes de ces deux médias sont impénétrables. Le plus important, conclut Quignard, est que le lecteur et le spectateur « ne seront jamais le même homme au même moment ». ⁶⁹ C'est le moment où Quignard s'approche à Barthes, tous les deux s'accordent que la compréhension des deux médias dépend du savoir culturel et que l'un ajoute inévitablement une signification nouvelle à l'autre.

Nous voyons que finalement, selon Quignard l'image ne peut pas être lisible de la même manière que le texte et qu'un autre aspect y est en question. Mais cet aspect n'est pas très éloigné de celui que nous venons d'analyser. Quignard s'intéresse au monde intérieur, à l'invisible. Le texte et l'image aident Quignard à dire l'inexprimable.⁷⁰ L'image et les signes linguistiques sont les symboles des pensées. Alors que le langage est pour Quignard « un instrument pour expliquer l'arrière-récit qui existe derrière toute image », ⁷¹ l'image « ne réussirait jamais à dire ce qu'il y a derrière elle ». ⁷² Alors, ce rapport n'est pas réciproque. De toute façon, la littérature unit l'écriture et l'image. Toutes les trois actions se déroulent en silence. Et le silence est en origine de tout être. Le silence ouvre les portes sur le mythe de la vie. L'observation, la lecture et l'écriture s'unissent dans la pensée qui est « une interrogation de l'histoire, mais, en même temps, une méditation sur l'intemporel ». ⁷³

⁶⁶ Quignard 1990 : 131

⁶⁷ Quignard 1990 : 133

⁶⁸ Quignard 1990 : 134

⁶⁹ Quignard 1990 : 135

⁷⁰ Rabaté 2008 : 44

⁷¹ Concetta La Rocca 2015 : 209

⁷² Concetta La Rocca 2015 : 210

⁷³ Rabaté 2008 : 151

3.3. Quignard et le silence

Nous avons vu qu'au cœur de la pensée de Quignard se trouve le silence. L'écriture et la littérature se déroulent en silence. C'est aussi le cas avec l'observation des tableaux. L'action de peindre est aussi la réponse à un manque. Par ces quatre actions, l'homme remplit le manque causé par l'impuissance de saisir l'invisible, la voix intérieure.

Les tableaux de Georges de La Tour sont remplis de silence. Ce sont des « peintures coites ». Les personnages peints sont en paix, bien qu'ils pressentent le destin triste. La lumière des toiles de La Tour symbolise le calme. Les toiles de La Tour sont simples et dépourvus de détails. Ils « se taisent jusque dans leur sens ».⁷⁴ Les gestes calmes, les « regards tournés en dedans »,⁷⁵ la lumière qui apparaît dans la nuit et n'éclaire que l'essentiel – les protagonistes dans la solitude, tous ces éléments tournent les scènes peintes en mythe. Il s'agit des symboles de la pensée. Comme la langue, la peinture est fondée sur le mythe de l'inexprimable. « Le fond des toiles de Georges de La Tour n'est pas noir, ou brun, ou gris perle, c'est: "Nous mourrons." »,⁷⁶ écrit Quignard. Les toiles de La Tour sont fondées sur la mort. La vie elle-même est fondée sur la mort :

Dans un monde où tout va à la mort, la mort est le fond. C'est sur lui que se dressent les femmes seules dans l'insomnie, les enfants qui regardent et les cires qui fondent. La beauté des regards et des mains, des corps, des lumières qui se portent sur eux, des couleurs qui les vêtent, des pourpoints et des socques, des vieilles et des cartes à jouer, des verres et des livres, des doigts qui s'avancent et qui se tendent, est faite de la mort.⁷⁷

Puisque tout va au silence, et que le silence est l'origine de tout, ce fond se comprend à travers le rapport entre texte et image dans l'approche de Quignard. Les toiles de La Tour sont silencieuses, et les réflexions intimes de l'auteur créent comme les pauses dans le texte et de cette manière suivent la composition des toiles. Le texte et l'image présentent l'effort d'un artiste de « garder mémoire de ce qui est immémorable ».⁷⁸ Bien que, selon Quignard ces deux manières d'expression artistique ne soient pas parallèles, toutes les deux ont le même fond et le même but. Les toiles montrent que les gestes des personnages et leurs postures sont plus

⁷⁴ Quignard 2005 : 60

⁷⁵ Quignard 2005 : 42

⁷⁶ Quignard 2005 : 61

⁷⁷ Quignard 2005 : 69

⁷⁸ Rabaté 2008 : 44

importants que les traits distinctifs, aussi bien que le texte présente ces mêmes personnages comme les silhouettes allégoriques. Le symbolisme de leur présence est plus important que leur identité. Et s'est où nous distinguons qu'à part l'analyse interprétative qui l'approche de la tâche d'historien de l'art, l'approche de Quignard est essentiellement celle de littérateur. L'image mène la montée de l'observateur du visible vers l'invisible. Dans le texte, le lecteur ignore le visible que créent les mots et les blancs, et s'oriente vers l'idée derrière les signes. Donc, le but des deux est de pénétrer dans l'intérieur de l'objet, dans la pensée et dans ce qu'elle cache.

4. Rôle de la traduction dans le rapport entre texte et image

Avant de présenter la traduction de l'essai *Georges de La Tour*, nous allons nous demander quel est son rôle dans le rapport entre texte et image. La traduction, ajoute-t-elle un nouveau sens à l'image ? Ou bien, garde-t-elle le point de vue de l'original en le modifiant un peu ?

Pascal Dethurens a dit que le texte dévoile l'émotion inscrite en tableau.⁷⁹ Est-il donc possible qu'un tableau évoque la même émotion chez tous les spectateurs ? Ici, nous supposons qu'un grand nombre des spectateurs a les mêmes images sous les yeux. Cette hypothèse est possible car la plupart des spectateurs n'a pas accès aux originaux, et regarde les reproductions. Même dans les musées où se trouvent les originaux, un grand nombre de visiteurs et les règles strictes des musées déterminent les conditions sous lesquelles les tableaux peuvent être observés. De cette façon, les observateurs ne peuvent pas consacrer aussi de temps nécessaire pour révéler un message plus profond d'un tableau. Néanmoins, si les signes picturaux ne produisent pas la signification concrète, au moins ils incitent une certaine émotion. En partant du fait qu'à travers une simple analyse des éléments picturaux, l'homme peut dévoiler partiellement le message que porte un tableau, nous nous demandons si c'est le cas avec les signes linguistiques. La langue étrangère est une barrière qui, donc, empêche celui qui ne la connaît pas, de dévoiler le sens derrière les signes linguistiques. L'approche vers l'analyse interprétative d'un tableau et l'approche vers la traduction ne partent pas de mêmes savoirs. Pourtant, en connaissant la langue et la culture, la traduction a un but partiellement similaire à l'interprétation d'une œuvre d'art qui est de pénétrer dans l'intérieur de l'objet, d'y dévoiler la pensée et l'émotion cachées.

Alors, nous revenons au lien entre le texte original et la traduction. Intéressé et touché par les *Essais sur la peinture* de Diderot, Goethe les traduit pour partager l'émotion de Diderot et pour l'approcher aux peuples de son pays.⁸⁰ Il note ainsi : « Quelle tâche agréable et plaisante ce serait que de traduire, si on avait le courage de le faire, cette œuvre, et de poursuivre sans relâche la controverse avec son texte, de l'approuver, l'expliquer ou le compléter. ».⁸¹ Nous avons vu que pour Barthes, le texte ajoute inévitablement un nouveau sens à l'image.⁸² Ensuite, pour

⁷⁹ FC, page consultée le 15 janvier 2021, *Raconter les images : Épisode 1 : Écrire la peinture*, <https://www.franceculture.fr/emissions/la-compagnie-des-auteurs/raconter-les-images-14-ecrire-la-peinture>

⁸⁰ May 1984 : 7–8

⁸¹ F.B.T., page consultée le 13 février, 2021, *Le Neveu de Rameau : Goethe traducteur de Diderot*, <https://www.fabula.org/colloques/document2003.php>

⁸² R.B., page consultée le 5 février, 2021, *Le message photographique*, https://www.persee.fr/doc/comm_0588-8018_1961_num_1_1_921

Quignard, les deux manières d'expression artistique sont impénétrables.⁸³ Mais comment décrire le lien entre l'image et la traduction ou bien, le rapport entre le texte original et la traduction ? Soit l'un ajoute un nouveau sens à l'autre, soit l'un omet de sens à l'autre.

Dans la traduction de Diderot, Goethe intervient dans le texte, il l'enrichit de commentaires en proposant de corriger les observations de l'auteur.⁸⁴ Et de cette manière le texte original et la traduction deviennent deux textes différents qui ainsi proposent de différentes « lectures » des mêmes images. L'interprétation de l'image dépendra toujours du savoir culturel du spectateur. Le même est avec la traduction du texte. L'essentiel est « l'insaisissable, le mystérieux, le poétique ».⁸⁵ La traduction est le travail, c'est l'action, comme ce l'est l'interprétation du tableau. Néanmoins, tandis que l'interprétation de l'image peut aller plus loin de l'image même, le traducteur suit l'original et tente à être le plus proche de lui que possible.⁸⁶ Plus le traducteur s'éloigne de l'original, plus l'idée de l'original est reformulée. Pendant que l'interprétation du visuel ouvre un grand nombre d'approches possibles, la traduction est seulement en une petite partie l'interprétation du texte. Comme le note Walter Benjamin dans son texte *La tâche du traducteur*, deux sont les principes que la traduction observe depuis longtemps : « Fidélité et liberté — liberté de la restitution conforme au sens et, au service de cette liberté, fidélité au mot — voilà les concepts que l'on évoque depuis très longtemps dans toute discussion sur les traductions. ».⁸⁷ Mais pour Benjamin, la traduction est aussi :

(...) on avoue que toute traduction n'est qu'une manière en quelque sorte provisoire de s'expliquer avec l'étrangeté des langues. Une résolution de cette étrangeté autre que temporelle et provisoire, qui serait instantanée et définitive, reste interdite à l'homme, ou en tout cas il ne peut tendre vers elle sans médiation.⁸⁸

Pour Benjamin, le lien entre le texte original et la traduction repose sur le fait que sans le texte original n'existerait ni la traduction. Alors, l'original est le modèle selon lequel le traducteur travaille. Le but est de trouver l'essentiel et de le montrer. En partant du fait que la

⁸³ Quignard 1990 : 135

⁸⁴ May 1984 : 7

⁸⁵ W.B., page consultée le 12 février, 2021, *La tâche du traducteur*, https://po-et-sie.fr/wp-content/uploads/2018/10/55_1991_p150_158.pdf

⁸⁶ W.B., page consultée le 12 février, 2021, *La tâche du traducteur*, p. 151, https://po-et-sie.fr/wp-content/uploads/2018/10/55_1991_p150_158.pdf

⁸⁷ W.B., page consultée le 12 février, 2021, *La tâche du traducteur*, p. 155, https://po-et-sie.fr/wp-content/uploads/2018/10/55_1991_p150_158.pdf

⁸⁸ W.B., page consultée le 12 février, 2021, *La tâche du traducteur*, p. 153-154, https://po-et-sie.fr/wp-content/uploads/2018/10/55_1991_p150_158.pdf

traduction est le deuxième texte qui existe grâce au premier texte, la traduction trahit initialement l'original et ne peut pas lui être fidèle. Pour revenir à la question posée au début de ce chapitre - la traduction ajoute un nouveau sens à l'image. Cela peut résulter de l'organisation du texte, de l'ordre des mots, ou des nuances difficiles à transmettre dans la traduction. Quand le traducteur ne trouve pas l'équivalent pour un terme ou une idée, par exemple, il les explique ou les substitue par ce qui est le plus proche de l'original. De cette façon, il intervient dans le texte original et il change le visuel. Même l'ordre des mots influence l'interprétation de l'image. Par exemple, le motif mentionné le premier peut sembler plus important qu'un autre motif et de cette manière la composition de l'image que crée le traducteur diffère de celle créée par l'auteur de l'original. C'est le cas même quand le texte part de l'image. Bien que dans ces cas-là existe l'appui pictural, les descriptions résultent de l'observation personnelle qui évoque les idées qui sont difficiles à présenter par les mots. Voilà un des exemples : dans notre traduction, nous avons rencontré la couleur « bleu ardoise ». Il s'agit d'une nuance de la couleur bleu qui, cependant, n'est pas habituelle en croate. Alors, nous l'avons traduit par « sivoplava », bien qu'elle ait perdu de la signification originelle. Si nous l'avions traduit en introduisant le mot « škrljevac », qui était présent dans l'original, nous aurions mis en relief l'origine de cette couleur et le lecteur aurait eu dans sa tête l'image d'une roche et non pas une idée claire de la couleur employée dans la toile. Nous avons pu être plus poétiques, mais aucun de ces choix n'aurait pas correspondu complètement à l'original. Alors, nous avons suivi l'approche d'historien de l'art que nous avons notée chez Quignard et nous l'avons appliquée dans la traduction des descriptions. L'interprétation de l'image, comme la traduction du texte, dépend de l'individu et son savoir ainsi que son pouvoir de l'observation. Que le point de vue de l'original soit conservé ou changé, dépend du traducteur, mais il sera modifié quand même.

L'approche du traducteur est interdisciplinaire. Pour traduire l'essai *Georges de La Tour*, il nous fallait combiner deux approches : l'observation attentive des tableaux du peintre baroque d'un côté, et la réflexion sur l'inexprimable d'un autre côté. Pour comprendre le point de vue de Quignard, il fallait chercher l'image qui lui servait comme point de départ pour l'analyse textuelle. Et puis, il fallait revenir au texte pour y dévoiler le sens que le texte et l'image créent ensemble. L'image n'a pas besoin d'être traduite. Alors, pour traduire les descriptions des tableaux, l'un a besoin de bonnes reproductions et de l'observation attentive. C'est-à-dire, pour traduire les descriptions des tableaux de La Tour, nous avons eu besoin de l'appui pictural et de

la connaissance terminologique de l'histoire de l'art.⁸⁹ Par exemple, dans la description de l'image *Songe de saint Joseph*, nous avons traduit le « galon du cou » par « ovratnik » et pour comprendre de quoi il s'agit et proposer cette solution, il était nécessaire d'observer le tableau. De plus, nous avons traduit les termes « toile », « composition », « monochromie », ou « baroque » par exemple, par leurs équivalents croates établis. Quant à la traduction des descriptions, nous sommes, donc, partis d'un point de vue d'historien de l'art. L'appui pictural nous servait à mieux comprendre le point de vue de Quignard et ses idées principales. Par exemple, comme nous n'avons pas trouvé l'équivalent pour le terme « peintures coites », nous l'avons traduit par « spokojne slike » car il nous semblait que ce choix couvre la signification générale du terme qui apparaît au XVII^e siècle, la poétique de La Tour et la pensée quignardienne. Ou, de l'autre côté, pour bien « lire » l'image nous sommes revenus au texte original. Par exemple, Quignard a proposé l'identification des personnages selon le contexte religieux caractéristique pour la période où La Tour les avait peints. Les citations de la Bible lui servaient à interpréter les scènes. Alors, là où Quignard a cité la Bible, nous avons utilisé la traduction existante. En plus, en quelques exemples, nous nous sommes trompés dans la traduction parce que nous avons décidé à la priorité de l'image. C'était le cas avec la description de vêtements du page dans le tableau *Saint Alexis*. En regardant le tableau, nous avons supposé que « la veste » voulait dire « bluza » car nous avons décidé de partir de ce que nous avions sous nos yeux. Nous n'avons pris en compte ni le style du peintre et sa tentation de simplifier les détails, ni la mode du XVII^e siècle, ni le texte original. Enfin, étudiant plus profondément le texte original et le contexte du XVII^e siècle, nous avons changé notre traduction de « bluza » en « ogrtač ».

Benjamin dit : « La sentence : 'Εν ἀρχῇ ἦν ὁ Λόγος, "au commencement était le Verbe", vaut aussi pour la traduction. », ⁹⁰ mais nous posons la question si cette approche est applicable au texte de Quignard ? Nous avons vu qu'au cœur de son œuvre ne se trouve pas le verbe, mais le silence. Les signes linguistiques représentent en partie la pensée. Comme la littérature est pour Quignard le dialogue entre la lecture et l'écriture, et qu'il y reste toujours quelque chose de cachée car la langue est un des moyens d'exprimer la pensée, la traduction est pour Benjamin fondée sur un principe similaire : « Car, à un degré quelconque, toutes les grandes écritures, mais au plus haut point, l'Écriture sainte, contiennent entre les lignes leur traduction virtuelle. La

⁸⁹ Terminologie : d'après *Le Petit Robert*, il s'agit d'un « vocabulaire particulier utilisé dans un domaine de la connaissance ou un domaine professionnel ; ensemble structuré de termes »

⁹⁰ W.B., page consultée le 12 février, 2021, *La tâche du traducteur*, p. 156, https://po-et-sie.fr/wp-content/uploads/2018/10/55_1991_p150_158.pdf

version intralinéaire du texte sacré est l'archétype ou l'idéal de toute traduction. ».⁹¹ Selon Benjamin, donc, la traduction révèle le lien entre les langues qui se forment autour du non-dit, et même si elles se réunissent autour de ce même centre, les différences existent parmi elles. C'est-à-dire, toutes les traductions rassemblées et l'unité qu'elles forment en tant que les versions traduites, ne seront jamais égales à l'unité de l'original. La traduction permet à l'original de survivre dans le temps. Elle change avec la langue et de cette façon elle assure la vie de l'original. En plus, l'écriture et la lecture sont pour Quignard un moyen de survivre.⁹² En interprétant les tableaux, Quignard les rend vivants et actuels. L'écrit reste comme la preuve de l'émotion en un certain moment et il fait revivre l'image. D'une manière similaire, la traduction marque l'approche du traducteur au texte original et, bien que le traducteur cherche à rester fidèle à l'original, il note en une partie son interprétation soit du texte, soit de l'image dont il part. L'unité de la lecture et l'écriture est pour Quignard fondée sur le silence, sur ce qui reste inédit. La traduction est pour Benjamin fondée sur le principe d'une langue pure qui unit toutes les langues, mais n'est pas exprimable de la même façon. La traduction est, donc, la communication des langues, comme l'observation, la lecture et l'écriture sont toutes les trois la communication avec l'intérieur, avec l'inexprimable. Finalement, la traduction peut conserver à peu près le sens de l'image, mais avec les modifications. Que ces modifications soient ressenties plus ou moins, dépend de la fidélité de la traduction par rapport à l'original.

⁹¹ W.B., page consultée le 12 février, 2021, *La tâche du traducteur*, p. 158, https://po-et-sie.fr/wp-content/uploads/2018/10/55_1991_p150_158.pdf

⁹² Rabaté 2008 : 68

5. Texte original et traduction

Georges de La Tour	Georges de La Tour
Chapitre I	I. poglavlje
Tallemant des Réaux rapporte que Monsieur Duret s'était mis dans la fantaisie que le feu lui était contraire. Il faisait verser de l'eau dans les âtres quand il percevait des braises. Il tremblait devant les chandelles. Le XVII^e siècle s'ouvre ainsi. En 1600, à Paris, le médecin ordinaire du roi Henri IV ne supporte pas d'être dans la même pièce qu'une flamme ou un feu. En 1600, à Vic, un enfant de sept ans, comme il se tient devant un four de boulanger, ignore qu'il va consacrer sa vie à cela : un tête-à-tête de l'homme avec lui-même à l'aide d'une flamme.	Tallemant des Réaux prenosi kako je gospodin Duret bio umislio da mu je vatra neprijatelj. Davao je uliti vodu u ognjišta kada bi opazio žar. Drhtao je pred svijećama. Tako započinje 17. stoljeće. Godine 1600., u Parizu, dvorski liječnik Henrika IV. ne može podnijeti boravak u prostoriji u kojoj gori plamen ili vatra. Godine 1600., u Vicu, sedmogodišnjak, stojeći ispred ognjišta krušne peći, ni ne sluti da će tomu posvetiti svoj život: uz pomoć plamena, čovjek se suočava sa samim sobom.
Chapitre II	II. poglavlje
Il y eut deux grandes chandelles dans notre histoire et elles ont coïncidé dans le temps: les leçons de ténèbres de la musique baroque, les chandelles des toiles de La Tour. Les offices des Ténèbres, lors de la Semaine sainte, constituaient un rite au cours duquel on éteignait une à une, dans le chant, les lettres hébraïques qui forment le nom de Dieu et, une à une, grâce au souffle d'un enfant en	U našoj su povijesti postojale dvije sjajne svijeće, i to u istom razdoblju: sakralne barokne skladbe „pouke tmine“, te svijeće na platnima La Toura. Tenebrae, misa u Velikom tjednu, sastojala se od obreda u kojemu su se, uz pjev, jedno po jedno gasila hebrejska slova koja tvore ime Božje, te, dahom djeteta u crvenoj halji i albi, jedna po jedna svijeća što su ih predstavljale

robe rouge et en surplis, les bougies qui les représentaient dans l'obscurité de l'agonie. On chantait les <i>Lamentations</i> de Jérémie et les soupirs de Madeleine. Les versets des <i>Lamentations</i> étaient entrecoupés de vocalises sur les lettres hébraïques placées en acrostiche : «<i>Aleph</i>. Moi, il m'a conduit dans la ténèbre. Sans chandelle, il m'a fait marcher. <i>Bèt</i>. Il a consumé ma chair et ma peau. Il a cerné ma tête de fatigue : Il m'a fait habiter les ténèbres Avec les morts de jadis. » Tomás de Victoria, Thomas Tallis, Charpentier, Lambert, Delalande, Couperin, Jean Gilles ont composé les plus belles Leçons de Ténèbres. La première moitié du XVII^e siècle fut à la fois une Renaissance poursuivie et une immense vague religieuse qui s'élève et s'accroît de la fin des guerres de Religion jusqu'à la mort de Louis XIII, c'est-à-dire de 1594 à 1643, ou encore jusqu'à la mort de Mazarin, en 1661. Les images de Georges de La Tour ne peuvent se comprendre sans Bérulle, sans Saint-Cyran, sans Esprit. Ils croyaient à l'idée d'une reviviscence de la vraie piété initiale, sévère, antique, pure, majestueuse. Pour la Contre-Réforme, à l'idée de restauration du christianisme des premiers siècles s'est toujours mêlée une rêverie sur la Rome primitive. Il fit de la nuit son royaume.	u tmini muke. Pjevali su Jeremijine <i>Jadikovke</i> i Magdalenine tužaljke. Stihovi <i>Jadikovki</i> prekidani su vokalizama na hebrejska slova u akrostihu: „<i>Aleph</i>. Mene, vodio me u tmini. Bez svijeće, vodio mi je hod. <i>Bèt</i>. Iscrpio je moje tijelo i moju kožu. Stisnuo je moju glavu umorom : Učinio je da nastanim tminu S mrtvima od nekoć.” Tomás de Victoria, Thomas Tallis, Charpentier, Lambert, Delalande, Couperin, Jean Gilles skladali su ponajljepše „pouke tmine“. Prva polovica 17. stoljeća bila je istovremeno nastavak renesanse te golemi vjerski val koji se diže i raste od kraja vjerskih ratova do smrti Luja XIII., odnosno, od 1594. do 1643., ili pak, sve do Mazarinove smrti 1661. godine. Slike Georgesa de La Toura ne mogu se razumjeti bez poznavanja Bérullea, bez Saint-Cyrana, bez Duha. Oni su vjerovali u ideju oživljavanja istinske izvorne pobožnosti, stroge, drevne, čiste, veličanstvene. Za protureformaciju, u ideju obnove kršćanstva prvih stoljeća, uvijek se uplitalo sanjarenje o iskonskom Rimu. Noć učini svojim kraljevstvom.
--	---

C'est une nuit intérieure : un logis humble et clos où il y a un corps humain qu'une petite source de lumière éclaire en partie. Telle est l'unité de l'épiphanie: 1. la nuit, 2. la lueur, 3. le silence, 4. le logis clos, 5. le corps humain. Quelques grandes couleurs vigoureuses auprès desquelles Le Nain paraît froid, triste, vert, grise. Les oranges et les rouges de La Tour brûlent par-delà le temps comme des braises. Ce qui n'est qu'un reportage sur une toile des Le Nain devient une scène éternelle. Une masse brune, une flamme citron, un rouge franc, un vermillon plus sourd, une grandeur triste. Je songe à la préface de Racine en tête de <i>Bérénice</i>, qui date de 1670, et qui dit que tout doit se ressentir de cette « tristesse majestueuse » qui fait le plaisir de la tragédie. Louis Racine rapporte que son père, un jour où il avait mené La Fontaine à l'office des Ténèbres, le vit qui s'ennuyait des chants dans l'ombre et lui tendit une petite bible ouverte à la page de la <i>Prière des Juifs</i> de Baruch. Les jours suivants, arrêtant les gens dans la rue, Jean de La Fontaine demandait : « Avez-vous lu Baruch ? C'était un beau génie. » Ils étaient comme les Grecs du V^e siècle et ils le savaient. Chapitre III	To je unutarnja noć: skromno i zatvoreno stanište u kojemu je ljudsko tijelo djelomično osvijetljeno slabim izvorom svjetlosti. Jedinstvo bogojavljanja čine: 1. noć, 2. svjetlost, 3. tišina, 4. zatvoreno stanište, 5. ljudsko tijelo. Nekoliko sjajnih, snažnih boja u usporedbi s kojima Le Nain djeluje hladno, tužno, zeleno i sivo. Narančasti i crveni tonovi La Toura bezvremeno gore poput žeravice. Ono što je na platnima braće Le Nain samo izvještaj, postaje vječni prizor. Smeđa masa, limunsko žuti plamen, jarko crvenilo, tmurniji cinober, turobna uzvišenost. Mislim na Racineov predgovor za <i>Bereniku</i>, iz 1670. godine, u kojemu stoji da sve mora biti prožeto tom „veličajnom tugom“, u čemu je užitek tragedije. Louis Racine prenosi kako je njegov otac poveo La Fontainea na Tenebrae, i kad je vidio kako se dosađuje uz pjev u sjeni, pružio mu malu Bibliju otvorenu na stranici Baruchove <i>Molitve Židova</i>. Narednih dana, zaustavljajući ljude na ulici, Jean de la Fontaine je zapitkivao: „Jeste li čitali Barucha? Bio je pravi genij.“ Bili su poput Grka petog stoljeća i toga su bili svjesni. III. poglavlje
---	--

La Tour fut un des derniers génies de la Renaissance. Il s'opposa à la peinture de son époque; au baroque sensuel et drapé de Vouet; au classicisme humaniste et plein d'embarras de Poussin. Contempler la peinture a pour lui encore le vieux sens : prier devant l'image douloureuse.	La Tour je bio jedan od posljednjih renesansnih genija. Suprotstavio se slikarstvu svoga doba – Vouetovom putenom baroku i draperijama, te Poussinovom humanističkom klasicizmu ispunjenom nelagodom. Promatranje slike za njega još uvijek ima nekadašnje značenje molitve pred bolnim prizorom.
Ses toiles furent autant de variations sur le crucifix où Dieu est cloué dans la nuit du Samedi.	Njegova platna prikazivala su brojne varijacije na temu križa na kojem je Krist raspet u noći na Subotu.
Georges de La Tour, plus que Philippe de Champaigne, défini pour moi le baroque janséniste.	Georges de La Tour, za mene, utjelovljuje jansenistički barok, čak i više nego Philippe de Champaigne.
Il a emprunté à Honthorst l'artifice qui consiste à cacher le luminaire par un écran de fer, par une main, par un personnage, par un crâne.	Vještinu zaklanjanja izvora svjetlosti željeznim zaslonom, rukom, likom ili lubanjom, preuzeo je od Honthorsta.
Il met en scène des grandes images gothiques. Une scène très charpentée condense une situation tellement simple qu'elle se transforme en un rébus mystérieux. La composition, saturée d'elle-même, touchant les bords du cadre, aboutit à une force de vision qui exerce son ascendant comme un regard. Alors l'image devient un piège où le spectateur — comme le peintre sans doute — se prennent.	Uprizoruje velike gotičke slike. Jedan čvrsto uobličen prizor sažima situaciju tako jednostavnu da se pretvara u tajanstveni rebus. Kompozicija, i sama zasićena, dotičući rubove okvira, dobiva snagu vizije što djeluje poput pogleda.
Au travers de la représentation d'une naissance, d'une conversation entre deux hommes, d'une femme qui rêve, celui qui peint et celui qui voit deviennent le même.	Kroz prikaz rođenja, razgovor dvojice muškaraca ili žene koja snatri, slikar i promatrač postaju isto.
C'est dans ce sens que ces peintures coïtes	U tom su smislu ove spokojne slike ujedno i

sont elles aussi des leçons de ténèbres ; ce que cherchait lui aussi François Couperin est cette « communication directe », qui est la religion du XVII^e siècle ; Pierre Nicole disait que les images pieuses, sous forme de fantasmes, devaient être des oraisons mentales qui lient indissolublement à Dieu. « Che silenzio ! » s'exclama le Bernin devant les toiles qu'on lui montrait de Poussin. Devant La Tour, le Verbe lui-même est dans sa nuit. Le silence est devenu la Passion du silence. C'est le dernier silence.	„pouke tmine“; i François Couperin težio je toj „izravnoj komunikaciji“, koja je vjera 17. stoljeća. Pierre Nicole tvrdio je da bi pobožne slike, kao utvare, trebale biti duhovne molitve koje neraskidivo povezuju s Bogom. „Che silenzio!“, uzviknu Bernini pred Poussinovim platnima koja su mu pokazali. Gledajući slike La Toura, i Riječ sama je u svojoj noći. Tišina je postala Muka. To je posljednja tišina.
Chapitre IV Un jour d'hiver, un boulanger prénommé Jean prit dans ses mains son fils. La rivière la Seille était couverte de glace. Autour du baptistère, le 14 mars 1593, se tenaient Jean de La Tour, son épouse Sibylle Molian, petite-fille de boulanger, la femme du meunier de Vic, et le mercier. Ils étaient sept enfants. Georges de La Tour était le deuxième. Ils vivaient dans une petite maison sur les rives de la Seille, qui était située près de l'église. La famille parlait essentiellement français, un peu l'allemand. On ne sait pas quels furent ses maîtres, ni quels furent ses voyages. Comme François Couperin, comme Pierre Nicole, comme Jacques Esprit, il fut vite oublié. Les toiles de Georges de La Tour n'ont pas	IV. poglavlje Jednoga zimskog dana, neki pekar imena Jean, u naručje primi svoga sina. Rijeka Seille bila je prekrivena ledom. Oko krstionice, 14. ožujka 1593., stajali su Jean de La Tour, njegova supruga Sibylle Molian, pekarova unuka, žena mlinara iz Vica i trgovac. Bilo ih je sedmero djece. Georges de La Tour bio je drugorođeni. Živjeli su u kućici na obali rijeke Seille koja se nalazila blizu crkve. Obitelj je ponajviše govorila francuski, a tek pomalo njemački jezik. Nije poznato tko su mu bili učitelji, ni gdje je sve putovao. Poput François Couperina, Pierre Nicolea ili Jacquesa Esprit, brzo je bio zaboravljen. Slike Georges de La Toura nemaju siguran

de titre certain. Sauf une feuille de comptes qui indique : « Image saint Alexis. » C'est Charles Sterling qui a proposé d'appeler « Madeleine à la veilleuse » et « Madeleine au miroir » deux toiles de Georges de La Tour. Paul Jamot a commenté la « Madeleine au miroir » et il a souligné l'audace de cette immense masse noire qui occupe tout le bas du tableau. La clarté ne se concentre que très haut, sur le visage, le buste, la main qui hésite et les longs doigts qui effleurent et qui s'efforcent de reconnaître à tâtons le relief de la mort. Le crâne masque la lumière. La pointe de la flamme est un peu agitée par l'haleine de la femme aux sept démons qui soupire devant un crâne vide qui fait le destin de nos pensées. Paul Jamot, dans la « Madeleine à la veilleuse », contestait que la lumière dût se porter sur les jambes de Madeleine. « Les jambes nues ne sont pas d'une inspiration heureuse. » Il est vrai qu'elles ne sont pas sensuelles ni attirantes : elles sont gauches, pauvres, insolites et simples. La modestie, écrivit Jacques Esprit, est une «avarice embellie ». C'est un « faste économe ». Par le silence de la peinture les choses ordinaires cherchent à devenir intensément ordinaires. Georges de La Tour a désiré que la large chevelure blonde et bouclée traditionnelle devînt lisse et noire. Les larmes traditionnelles de la pénitente ne roulent pas sur sa joue. Ce n'est	naslov. Izuzev liste računa na kojoj je naznačeno: <i>Slika svetog Aleksija</i>. Nazive dviju La Tourovih slika, <i>Magdalena pred plamenom</i> i <i>Magdalena pred ogledalom</i>, predložio je Charles Sterling. Paul Jamot komentirao je <i>Magdalenu pred ogledalom</i> i istaknuo smjelost te neizmjerne crne mase koja zauzima čitav donji dio slike. Svjetlina je naglašena tek u višem dijelu slike, na licu, prsima, nesigurnoj ruci i dugim ogoljenim prstima koji opipavajući pokušavaju prepoznati obličje smrti. Lubanja zakriva svjetlost. Vrh plamena malo je uzburkan dahom žene sa sedam demona koja uzdiše pred praznom lubanjom što tvori sudbinu naših misli. Paul Jamot opovrgnuo je mišljenje da svjetlost na slici <i>Magdalena pred plamenom</i>, mora padati na Magdalenine noge. „Noge nisu ogoljene kako bi se prikazao radostan trenutak nadahnuća“. One, doista, nisu ni čulne, ni privlačne. Nespretne su, slabe, neobične i jednostavne. Skromnost je „uljepšana škrtost“, napisao je Jacques Esprit. To je „štedljiva raskoš“. Kroz tišinu slike, obične stvari teže tomu da postanu žestoko obične. Georges de La Tour žudio je za time da uobičajena bujna, plava kovčava kosa postane glatka i crna. Uobičajene suze pokajnice ne klize niz obraze. To nije Venera pokajnica, nego
---	--

pas une Venus repentie mais une femme grave dont le corps a apprécié le plaisir et qui pense. La séductrice ne nous regarde plus, nous, les hommes. Ni ne regarde directement le crâne de la mort. Elle regarde le reflet. Son reflet n'est pas son reflet. Tout visage est l'autre de la mort. L'autre monde est là, dans l'eau obscure du miroir qui est découpé comme une porte sur l'autre monde. Là où Madeleine s'attendait à découvrir son nez et ses yeux, le monde des morts est là, et son silence.	ozbiljna žena čije je tijelo naučilo cijeniti užitak i koja razmišlja. Zavodnica nas više ne gleda, nas, ljude. Ne gleda izravno ni lubanju smrti. Gleda odraz. Odraz smrti nije njezin. Sva lica su jazbina smrti. Tu je drugi svijet, u tamnoj vodi zrcala izrezanog poput vrata koja vode u drugi svijet. Tu gdje je Magdalena očekivala ugledati svoj nos ili oči, tu je svijet mrtvih, i njegova tišina.
Chapitre V Tous les personnages qu'a peints Georges de La Tour sont immobiles, divisés entre la nuit où ils s'élèvent et la lueur qui les éclaire en partie. Surgissant dans l'ombre, touchés par un fragment de lueur, ils tiennent en suspens un geste incompréhensible. Ces corps, pris en contrebas, y gagnent une taille d'idole. Le nombre très limité de matières et de couleurs qui les revêt accroît leur apparence. La construction de ces toiles et des corps qui les occupent est une charpente ou une soupente ou une grotte ou une tombe qui butent volontairement contre les limites de la surface. De grands à-plats très unis la partagent. Les volumes cernés par la nuit et les attitudes que l'immobilité entraîne sont presque raides et tendent à devenir géométriques.	V. poglavlje Svi likovi koje je naslikao Georges de La Tour nepomični su, podvojeni između noći iz koje se uzdižu i svjetlosti koja ih djelomice obasjava. Izranjajući iz sjene, dodirnuti ulomkom svjetlosti, u neizvjesnosti drže neshvatljivu kretnju. Ta tijela, gledana iz donjega kuta, poprimaju veličinu idola. Vrlo ograničene tvari i boje što ih obavijaju, pojačavaju njihovu pojavu. Konstrukcija tih platna i ljudi koji ih napućuju je krovšte ili potkrovlje, špilja ili grobnica, što svjesno udaraju o granice površine. Dijele ju veliki, jednolični nanosi boje. Volumen i okruženi tminom i držanje što nepomičnost uzrokuje, teže da postanu geometrijski.

L'extraordinaire monochromie est due à la lueur. Les corps les plus humbles deviennent des monuments et font songer aux représentations des dieux. Les détails meurent : la mâchoire de la mort et son ombre les dévorent. Tout devient de plus en plus grave et tout devient de plus en plus simple. La nuit nous simplifie. Le silence et l'heure recueillent. L'unique source de clarté unifie. On ne peut dire de la chandelle, qui rend le lieu où elle est exposée visible, qu'elle voit. On ne peut supposer, chez les personnages qu'elle illumine, qu'ils se savent visibles. Ils ne regardent pas la lumière, ni eux-mêmes, ni les objets. Chez Georges de La Tour, la lumière montre à l'insu des corps qu'elle montre. Ils sont surpris dans l'extase ; surpris dans la stupeur ; ou dans l'insomnie ; ou par la fatigue ; surpris dans l'application qu'ils mettent à écraser une puce ou un pou avec leurs ongles ; surpris dans l'instant où ils soufflent sur la flamme ou sur le foyer de la pipe ou sur le brandon qu'ils tiennent entre leurs doigts. Ils ne s'adressent pas à eux qui les voient. Ils ne regardent pas la lueur qui les éclaire sans qu'ils le sachent. Une présence les absorbe. Ils ne se mêlent pas à notre vie. Ils sont notre vie quand nous sommes à l'autre, quand nous ne sommes plus en spectacle ; quand, dévêtus, alors que nous songions à nous coucher, un songe vide, un retour à soi	Izuzetna monokromija proizlazi iz osvjetljenja. Najponiznija tijela postaju spomenici i podsjećaju na prikaze bogova. Detalji umiru: lubanja smrti i njezina sjena ih gutaju. Sve postaje još ozbiljnije i sve postaje još jednostavnije. Noć nas pojednostavljuje. Tišina i vrijeme se sabiru. Jedini izvor svjetlosti objedinjuje. Za svijeću, koja osvjetljava mjesto na kojemu je izložena, ne možemo reći da vidi. Ne možemo pretpostaviti da su likovi koje osvjetljava svjesni svoje vidljivosti. Oni ne gledaju svjetlost, ni sebe same, ni predmete. Na platnima Georgesa de La Toura, svjetlost pokazuje tijela, a da ona to ne znaju. Zatečena su u zanosu, zatečena u zapanjenosti, ili u nesanici, ili umorom, zatečena su u trudu s kojim kreću noktima zgnječiti buhu ili uš, u trenutku puhanja u plamen ili u žarnicu lule ili u luč koju drže u rukama. Ne obraćaju se onima koji ih vide. Ne gledaju u svjetlost koja ih obasjava bez njihova znanja. Guta ih prisutnost. Ne upliću se u naš život. Ona su naš život kada smo drugdje, kada više ne glumimo, kada nas, razodjevene, dok razmišljamo o odlasku na spavanje, prazan san, povratak sebi, zaustavljaju u nama samima.
--	---

nous arrêtent en nous-mêmes. C'est l'aimée qu'on voit dormir. Il arrive qu'on ressente parfois de brusques appels de solitude. Même la vie amoureuse engendre à l'improviste de brusques appétits paniques de solitude. C'est l'envie de se retrouver seul, de faire des gestes sans témoins. C'est l'envie de relâcher les traits, d'ôter son visage. À vrai dire, c'est quelquefois simplement l'envie de prendre un bain ou de se couper les ongles. Ce sont des convoitises d'ermite d'une heure ou deux. C'est l'envie de se laver le cœur dans le silence. De se chuchoter à soi-même dans le silence sa paresse et sa peur et son vide et de se savonner soi-même comme un ancien bébé.	Voljenu gledamo kako spava. Ponekad osjetimo iznenadne pozive samoće. Čak i ljubavni život neočekivano rađa nagle, panične hlepnje za samoćom. To je želja da budemo sami, za kretnjama bez prisutnosti svjedoka. To je želja za opuštanjem crta, odlaganjem lica. To je, zapravo, ponekad jednostavno želja za kupanjem ili rezanjem noktiju. To su pustinjačke žudnje na sat ili dva. To je želja za pranjem svoga srca u tišini. Za šaptanjem samome sebi u tišini o vlastitoj lijenosti ili strahovima i svojoj praznini i za sapunanjem samoga sebe poput kakve drevne bebe.
Chapitre VI Quand, dans l'insomnie, nous nous sommes levés, dans le dessein de boire un verre d'eau, errant dans les pièces sombres, nous asseyant, allumant une cigarette, nous songeons à l'univers du sommeil où nous ne pénétrons pas - et parfois au jour qui n'est plus. Nous ne songeons pas qu'un instant la braise, la flamme de l'allumette nous illuminent. Ou bien quand nous nous apprêtons à nous relever, quand nous songeons à regagner notre lit, quand nous nous inquiétons de la journée à venir, de la lumière à venir, et qui ne vient pas, qui ne viendra pas, tellement	VI. poglavlje Kada smo u nesanici ustali, s namjerom da popijemo čašu vode, lutajući mračnim sobama, dok sjedamo i palimo cigaretu, razmišljamo o svemiru snova u koji nećemo prodrijeti, a ponekad i o danu koji je prošao. Ne razmišljamo o tomu da nas žar ili plamen šibice na trenutak obasjaju. Ili pak, kada se spremamo ustati, kada se hoćemo vratiti u krevet, kada se brinemo zbog budućeg dana, zbog buduće svjetlosti koja neće doći, zora se čini tako dalekom onomu kojega nesanica drži izvan sna i izvan

l'aube est lointaine pour celui que l'insomnie retient au-dehors du rêve et au-dehors du jour, alors règne dans la pièce où nous sommes le silence de ces toiles. Nous nous taisons devant notre propre vie. Nous cherchons notre histoire et nous ne savons pas quelle elle est et nous nous taisons devant son absence. Tous les personnages qui occupent ces toiles sont en train de se taire devant leur propre histoire. L'enfant Jésus est un petit garçon qui attend son histoire. La petite Marie attend son histoire et se tait devant elle. Pierre se tait devant sa trahison. Madeleine fait pénitence ; visite des souvenirs ; dit adieu à des fantômes de volupté ; ne cesse de dire adieu à ces postures et ces phantasmes qui la visitent. Elle dit à ses genoux : « Adieu, mes genoux, vous ne connaîtrez pas les mains d'un enfant qui s'agrippe aux deux os qui pointent sur vous, qui se hisse, qui s'installe et qu'on berce. « Adieu, mes cuisses, vous ne serrerez plus les reins d'un homme que le plaisir secoue. Vous êtes devenues des enveloppes vaines. « Adieu, mes mains, vous ne couperez plus les légumes, vous ne couperez plus les fruits, vous n'effeuillerez plus les salades, vous ne cuirez plus le repas, vous ne frotterez plus le linge. Vous ne laverez plus les pieds poussiéreux du Seigneur. Vous ne vous insinuerez plus tendrement, la nuit, entre les doigts d'un homme qui soupire. Vous ne vous nouerez plus autour du cou de ce grand corps	dana, tada sobom gdje se nalazimo, zavlada tišina ovih platna. Šutimo pred vlastitim životom. Tragamo za našom pričom, i ne znamo kakva je pa umuknemo pred njenom odsutnošću. Svi likovi što napučuju ta platna upravo su umukli pred vlastitom pričom. Mali Isus je dječčić koji čeka svoju priču. Mala Marija čeka svoju priču i šuti pred njom. Petar šuti pred svojom izdajom. Magdalena se kaje, pretražuje uspomene, oprašta se s utvarama požude, ne prestaje se opraštati s držanjima i fantazijama koje ju posjećuju. Svojim koljenima kaže: „Zbogom koljena moja, nećete upoznati ruke djeteta koje se hvata za dvije kosti koje strše iz vas, djeteta koje se podiže, namješta i koje njišem. Zbogom bedra moja, nećete više stiskati čovjeka kojega trese užitak. Pretvorila ste se u prazne omotnice. Zbogom ruke moje, nećete više sjeckati povrće, nećete više rezati voće, nećete više čistiti salatu, nećete više kuhati ručak, nećete više ribati rublje. Nećete više prati prašnjave noge Gospodove. Nećete se više noću nježno uvlačiti među prste uzdišućega čovjeka. Nećete se više obavijati oko velikoga tijela koje se okreće i koje prema vama u sjeni
---	---

qui se retourne et qui vous tend dans l'ombre ses lèvres. « Adieu, mon ventre, vous ne connaîtrez plus la queue raide des hommes. Vous ne connaîtrez pas l'enfantement. « Adieu, mes seins, la bouche sans dents des tout-petits ne vous tétera pas. Les lèvres épaisses et qui piquent des hommes ne vous feront plus ni hérissier ni frémir. »	pruža svoje usne. Zbogom trbuhu moj, nećeš više poznavati kruti ud muškarca. Nećeš upoznati rađanje. Zbogom grudi moje, bebina usta bez zubića neće vas sisati. Od punih i bockavih usana muškarca nećete se više naježiti niti zadrhtati.“
Chapitre VII	VII. poglavlje
Le jansénisme, la Contre-Réforme furent des décisions intérieures plus universelles que la foi et les guerres qui leur ont donné cours. Les œuvres que ces époques, en Italie, en Angleterre, en Espagne et en France, ont produites ont un destin plus vaste que leur temps, ou que la seule doctrine classique. Parce que leur fond est la stupeur devant la mort, qu'elles décrivent pour elle-même, et non le dieu qui la rédime. Parce que le temps, l'abandon, la peur, la sexualité, la mort forment la sainte famille qui règne sans miséricorde et sans trêve sur les hommes. Jacques Esprit est né le 23 octobre 1611 à Béziers. C'est une des plus belles proses du XVII^e siècle et elle est aussi inconnue que l'était La Tour lui-même au début de ce siècle. Esprit vécut en parasite auprès du chancelier Séguier et de Madame de Laval. Pendant la Fronde, il se tint aux côtés de la duchesse de Longueville. Il la suivit à	Jansenizam i protureformacija bile su unutarnje odluke univerzalnije od vjere i ratova koji su im odredili tijek. Djela koja su ta razdoblja proizvela u Italiji, Engleskoj, Španjolskoj i Francuskoj, imaju dalekosežniju sudbinu od svojega vremena ili od samog klasičnog nauka. Jer njihov je temelj zaprepaštenje pred smrću, koju prikazuju zasebno, a ne bog koji ju otkupljuje. Jer vrijeme, napuštenost, strah, spolnost i smrt čine svetu obitelj koja nad ljudima kraljuje bez milosti i bez predaha. Jacques Esprit rođen je 23. listopada 1611. godine u Béziersu. Njegova je proza jedna od najljepših u 17. stoljeću, i jednako je nepoznata kao što je bio i sam La Tour početkom ovoga stoljeća. Esprit je živio kao parazit kod kancelara Séguiera i gospođe de Laval. Za vrijeme „fronde“, bio je uz vojvotkinju de Longueville. Slijedio ju je u

Münster en 1649. Il était sujet à des migraines si violentes qu'elles le rendaient fou. Il se soignait à l'Oratoire, où il rencontra le duc de Conti. Puis il épousa une femme qu'il avait engrossée trois fois et qui s'en plaignait. Il rendit l'âme à Béziers le 6 juillet 1678 tandis qu'il publiait enfin son livre, les deux volumes de la <i>Fausseté</i>.	Münster 1649. godine. Patio je od tako silovitih glavobolja da su ga dovodile do ludila. Liječio se u Oratoriju gdje je susreo vojvodu de Contija. Onda se oženio ženom kojoj je već tripot napravio dijete i koja se zbog toga požalila. Ispustio je dušu u Béziersu 6. srpnja 1678. godine kada je i napokon objavio svoju knjigu, dva sveska <i>Lažnosti</i>.
Il désabusa tout. La thèse qu'il défendit est aussi simple qu'elle est radicale. La Rochefoucauld comme les jansénistes la louèrent et ils s'en inspirèrent. Tous les hommes sont autant d'énigmes malaisées à déchiffrer. On se trompe dans les jugements qu'on fait. Les hypothèses les plus favorables qu'on avance sont les plus injustes. Chez les hommes, les vertus sont plus perverses que les vices accomplis. Ni la raison, ni la bonté, ni la justice, ni l'amour, ni la piété, ni la générosité ne sont des sources de pensée aussi dignes qu'elles semblent. Nul n'est bon volontairement. L'esprit a toujours plus de grossièreté que le corps dans ses fonctions les plus humbles. Une somnolence d'enfer nous guette. La passion du premier péché a tout dégénéré en nous. Par ce fond gâté et cette nuit originelle sur nous, notre nature est sans cesse double. Couvert du voile de ses sens, l'homme ne perçoit que l'ombre de son vrai désir et il s'empresse vers cette part obscure et inconsistante que le soleil ou les flammes	Sve je razotkrio. Teza koju je branio toliko je jednostavna koliko i revolucionarna. La Rouchefoucauld i jansenisti su ju hvalili i nadahnuli se njome. Svi su ljudi teško dokučive zagonetke. Varamo se u sudovima koje činimo. Najprihvaćenije pretpostavke koje iznosimo su i najnepravednije. Vrline su kod ljudi izopačenije od počinjenih poroka. Ni razum, ni dobrota, ni pravda, ni ljubav, ni pobožnost, ni velikodušnost nisu tako plemeniti izvori misli kako se doimaju. Nitko nije svojevolumno dobar. Duh je u najplemenitijim radnjama uvijek prostačkiji od tijela. Na nas vreba paklena uspavanost. Strast prvoga grijeha u nama je sve iskvarila. Zbog toga pokvarenog temelja i te izvorne noći nad nama, naša priroda je neprekidno dvojna. Prekriven velom svojih osjetila, čovjek opaža jedino sjenu svoje istinske žudnje i hrli prema tomu nejasnom i nestalnom dijelu koji sunce ili plamen

laissent derrière les choses et les corps. Qu'étant des ennemis de Dieu et des enfants ingrats et rebelles, nous ne pouvons escompter que sa grâce, à supposer qu'il condescende à arrêter les yeux sur nous. Mais rien ne nous assure que Dieu ait pitié, tant il est juste, et c'est un soin qu'il faut que nous prenions nous-mêmes, pour une vaine consolation, dans la nuit où nous errons en tâtonnant, marchant entre deux abîmes d'inexistence.	ostavljaju iza stvari i tijela. Jer, kao Božji neprijatelji i nezahvalna, buntovna djeca, možemo računati jedino na njegovu milost, pod pretpostavkom da pristane na nama zaustaviti oči. Ali ništa nam ne jamči da će se Bog smilovati, toliko je pravedan, i to je briga koju moramo voditi sami, za ispraznu utjehu, u noći u kojoj lutamo tapkajući, hodajući između dva ponora nepostojanja.
Chapitre VIII	VIII. poglavlje
Les peintures de La Tour sont des images qui sont des énigmes. Enigme veut dire ce qu'on laisse entendre sans le dire. Ce monde est double. Saint Jean de la Croix croyait à la doctrine des « Nadas » : la Montée du Carmel se fait par négations successives et c'est ainsi qu'on pénètre peu à peu dans la « Nuit obscure ».	Slike de La Toura su slike enigme. Enigma kaže ono što se naslućuje bez riječi. Ovaj svijet je dvojak. Sveti Ivan od Križa vjerovao je u načelo „ničega“: Uspon na goru Karmel odvija se uzastopnim poricanjem i tako se postupno prodire u „Tamnu noć“.
Sainte Thérèse disait que Madeleine n'était pas morte au monde quand elle découvrit Dieu. Que ç'avaient été des regrets suivis de regrets.	Sveta Tereza govorila je da Magdalena nije bila mrtva za ovaj svijet kada je otkrila Boga. Da je to bilo žaljenje nakon kojeg je uslijedilo još žaljenja.
Saint Jean de la Croix répétait aux frères : « La complète obscurité de la nuit obscure est la seule aube que puisse connaître l'âme. »	Sveti Ivan od Križa ponavljao je braći: „Potpuna tama noći jedina je zora koju duša može spoznati“.
Juan de Yepes dit Jean de la Croix mourut à Úbeda, dans la province de Jaen, le 14 décembre 1591, à l'heure la plus sombre, minuit, à l'âge de quarante-neuf ans. La	Juan de Yepes, zvani Ivan od Križa, umire u Úbedi, u pokrajini Jaen, 14. prosinca 1591., u ponoć, najmračniji sat, u 49. godini života. Prva izdanja njegovih knjiga pojavila su se u

première édition de ses livres eut lieu à Alcalá, en 1618, sauf le <i>Cantique spirituel</i>. La première édition du <i>Cantique spirituel</i> fut celle de Paris, en 1662, dans la traduction française de René Gaultier. La première édition complète de Jean de la Croix fut publiée à Madrid, en 1630. Jean de la Croix fut béatifié en 1675. Georges de La Tour élit la vie quotidienne la plus simple, la plongea et la simplifia encore dans la nuit, pour la revêtir de ce singulier « reflet de grandeur » qu'est la luisance, la couche de lumière. Qui est la source même des auréoles et des nimbes qui sacrent. Il obéit aux leçons du Caravage. Il sacrifia toutes les auréoles qui encerclent la tête des dieux et des saints pour leur substituer les reflets d'une bougie. La doctrine des « Riens » de Jean de la Croix édicte cette recommandation pour atteindre la simplicité : « Ayez de toutes personnes un égal amour et un égal oubli, qu'elles soient des parents ou ne le soient pas, détachant encore plus votre cœur des parents de peur que la chair et le sang ne s'avivent de la passion de la nature. Tenez-les tous pour étrangers. N'aimez pas plus une personne humaine qu'une autre. Ces images trompent. » Les parents de Jean de la Croix étaient tisseurs de toques. Leur ressource était comptée. Le frère aîné de Jean, Francisco de Yepes, lui-même tisseur de toques de soie,	Alcalá, 1618. godine, osim <i>Duhovne pjesme</i>. Prvo izdanje <i>Duhovne pjesme</i> izašlo je u Parizu 1662. godine, u francuskom prijevodu Renée Gaultiera. Prvo cjelovito izdanje Ivana od Križa objavljeno je u Madridu 1630. godine. Ivan od Križa proglašen je blaženim 1675. godine. Georges de La Tour odabrao je najjednostavniji svakodnevni život, uronio ga i još ga više pojednostavio u noći, kako bi ga zaodjeo onim jedinstvenim „odsajem veličajnosti“, odnosno sjajem, slojem svjetlosti. Koja je izvor sam aureola i vijenaca što posvećuju. Pokorio se Caravaggiovim poukama. Žrtvovao je sve aureole koje okrunjuju glave bogova i svetaca te ih zamijenio odsajem svijeća. Načelo „ničega“ Ivana od Križa, donosi ovu preporuku za postizanje jednostavnosti: „Dobijte od svih ljudi jednaku ljubav i jednak oprost, bili oni vaši roditelji ili ne, odvajajući tim više svoje srce od roditelja da ne bi strast prirode oživjela put i krv. Sve ih smatrajte strancima. Ne volite jednu osobu više od druge. Te su slike varljive“. Roditelji Ivana od Križa bili su tkalci. Njihova sredstva bila su skućena. Ivanov stariji brat, Francisco de Yepes, koji je i sam tkao šešire od svile, govorio je da su češće
--	--

disait qu'ils mangeaient plus souvent du pain d'orge que du pain de froment, et même le pain d'orge était en petite quantité. Enfants, ils mendiaient parce que leur père était mort. Francisco de Yepes disait qu'ils ne possédaient pas deux chandelles : Jean lisait la nuit en se retirant dans un bucher, à la lueur de l'unique chandelle. Adolescent, il s'essaya aux métiers de graveur et de peintre, mais il ne fut pas reçu comme apprenti. Il reste des dessins de Christ mort de Jean de la Croix, et des dessins de la montagne du Carmel : « Pour venir à ce que tu ne sais pas Tu dois passer par où tu ne sais pas. » Quand il revêtit l'habit marron et le long manteau blanc des carmes, il écrivait encore des vers héroïques. Puis il fit d'une huche son lit, dans laquelle il ne mettait pas de matelas. Une bûche lui servait d'oreiller. Dans sa cellule au collège San Andrés, les frères le virent durant une saison dormir comme saint Alexis sur une planche sous l'escalier, avec seulement un caleçon fait de sparterie comme on met sur les poulaillers, dont les nœuds étaient pleins de sang. Il avait confectionné une croix dans sa cellule avec deux branches de chêne et une tête de mort. Ce fut dans le cachot de la prison de Tolède qu'il écrivit les quatre grands livres qui restent de lui, <i>Montée</i>, <i>Nuit</i>, <i>Cantique</i> et <i>Flamme</i>, sur des bouts de papier que lui	jeli ječmeni kruh nego pšenični, a čak je i ječmenog kruha bilo malo. Kao djeca su prosili jer im je otac umro. Francisco de Yepes govorio je da nisu imali dvije svijeće: Ivan se noću povlačio u drvarnicu kako bi čitao uz svjetlost jedine svijeće. U mladosti se okušao kao bakropisac i slikar, ali nije bio primljen za šegrta. Još uvijek postoje crteži mrtvoga Krista Ivana od Križa i crteži gore Karmel: „Kako bi spoznao ono što ne znaš Moraš proći putem koji ne znaš“. Kada je odjenuo smeđi habit i bijeli karmelićanski plašt, još uvijek je pisao junačke stihove. Zatim je od sanduka napravio krevet i u njega nije stavio madrac. Cjepanica mu je poslužila kao uzglavlje. U ćeliji škole San Andrés, braća su ga viđala kako spava kao Sveti Aleksije na dasci pod stepeništem, samo u gaćama od kudjelje kakva se stavlja na kokošinjce, te čiji su čvorovi bili prekriveni krvlju. U svojoj ćeliji, izradio je križ od dvije hrastove grane i lubanje. Upravo u tamnici zatvora u Tolèdu, napisao je četiri velike knjige koje su nam do danas od njega ostale, <i>Uson</i>, <i>Noć</i>, <i>Pjesma</i> i <i>Plamen</i>, pisao ih je na komadićima papira
---	--

apportait frère Jean de sainte Marie : «Où es-tu caché Dans la nuit obscure ? Je connais bien la fontaine qui sourd... » Les frères déchaussés chantaient la poésie de la <i>Nuit obscure</i> pendant la récréation qui suivait le repas de midi. Il était si absorbé dans sa cellule qu'il tombait fréquemment en extase et frère Maurice demeurait à ses côtés en attendant qu'il revint à lui, parce qu'il était tout égaré comme un petit enfant quand il reprenait conscience. Quant à lui, pendant la récréation, quand il n'avait pas ses pâmes, il s'amusait à faire des petits paniers d'osier, ou à sculpter avec une lancette des images bois. Chapitre IX À force d'être aussi simples et dénuées de noms toutes les toiles que peignit Georges de La Tour sont devenues obscures. La toile du musée de Mons portait le titre « Moine en prière près d'un moine mourant ». Puis elle fut nommée « Deux moines dans une cellule ». Pour moi, c'est le saint déchaussé, prieur des carmes de Grenade, tandis qu'il est auprès de Dieu et que frère Maurice veille. Charles Sterling comprenait la toile ainsi : un écran masque la flamme. Un moine à la figure déjà convulsée par l'autre monde, tenant un crâne dans ses mains, est assisté	koje mu je donosio brat Ivan od Svete Marije: „Gdje se skrivaš U tamnoj noći? Dobro mi je poznat taj izvor što šiklja...” Bosonoga braća pjevala su stihove <i>Tamne noći</i> tijekom slobodnog vremena nakon podnevnoga ručka. On je bio toliko obuzet u svojoj ćeliji da je često padao u zanos te je brat Mauricije ostajao uz njega čekajući da dođe k sebi jer je, kada bi povratio svijest, bio posve izgubljen poput maloga djeteta. A on, u vrijeme odmora kada nije padao u nesvijest, zabavljao se radeći male pletene košare ili rezbareći slike nožićem. IX. poglavlje Sva platna koja je naslikao Georges de La Tour, stoga što su jednostavna i lišena imena, postala su nejasna. Platno koje se nalazi u muzeju u Monsu nosilo je naslov <i>Redovnik u molitvi kraj umirućeg redovnika</i>. Zatim je naslovljeno <i>Dvojica redovnika u ćeliji</i>. Rekao bih da je bosonogi svetac prior karmelićana u Granadi, blizu je boga, a fratar Mauricije bdi je. Charles Sterling ovako je shvatio to platno: neki zaslon zaklanja plamen. Jednom redovniku, lika već zgrčenog drugim svijetom, s lubanjom u rukama, u agoniji
---	---

dans son agonie par la prière d'un religieux de son ordre. Paul Jamot comprenait la toile ainsi : un écran masque la flamme. Saint François, alors qu'il est à méditer sur la mort, est ravi en extase. La béatitude transfigure le visage et tord le corps. Un frère l'assiste au cours de ce rapt de l'esprit : il abandonne le cours de la lecture sacrée qu'il était en train de faire à François. Il lève les mains jointes en signe d'action de grâces pour remercier Dieu de la faveur dont le Père séraphique est l'objet. Le titre pourrait être « La lecture interrompue ». François-Georges Pariset disait des œuvres de La Tour qu'elles étaient les moins spontanées qui fussent. Il usa même de l'expression « le penser » de La Tour. Saint François se tient les paupières baissées. C'est le « raptus » du saint. C'est l'irruption soudaine et totale de Dieu. Une image muette écoute ce que le mystique appelait le « concert angélique ». Il se trouve que par le biais du lieutenant général de Vic Georges de La Tour avait lu les œuvres de saint François et de saint Jean. Le titre pourrait être « Saint François aux anges », ou « Saint Jean se prend pour un chardonneret ».	pomaže molitva redovnika njegova reda. Paul Jamot ovako je shvatio to platno: neki zaslon zaklanja plamen. Sveti Franjo pada u zanos dok razmišlja o smrti. Blaženstvo mu preobražava lice i grči tijelo. Jedan brat pomaže mu prilikom tog ushita duha, prekida čitanje Svetog pisma namijenjeno Franji. Podiže spojene dlanove kao u molitvi da zahvali Bogu na naklonosti koju je ukazao serafinskomu svecu. Naslov bi mogao biti <i>Prekinuto čitanje</i>. François-Georges Pariset tvrdio je da su La Tourova djela promišljenija od ostalih. Upotrijebio je čak i izraz La Tourovo „mislište“. Svetom Franji su kapci spuštjeni. To je svečev <i>raptus</i>. To je nagli i potpuni upad Boga. Nijema slika osluškuje ono što se u misticismu naziva „anđeoskim koncertom“. Izgleda da je Georges de La Tour preko namjesnika Vica, čitao djela svetog Franje i svetog Ivana. Naslov slike mogao bi biti <i>Sveti Franjo s anđelima</i>, ili <i>Sveti Ivan pretvara se da je češljugar</i>.
Chapitre X Le tableau qu'on nomme le « Songe de saint Joseph » est encore plus mystérieux. Une table sépare un enfant et un vieillard.	X. poglavlje Slika naziva <i>San svetog Josipa</i>, još je tajanstvenija. Stol razdvaja dijete od starca.

Sur la table est posé un chandelier de cuivre rouge. À gauche, l'enfant se tient debout, il lève la main gauche, il étend le bras droit. À droite, le vieillard, accoudé à la table, s'est endormi un livre ouvert sur ses genoux. L'enfant est très pale, peu sexué, vêtu de brun. Le galon du cou est rose, la ceinture jaune. Surgi de la nuit, l'enfant n'est peut-être qu'un rêve. La main tendue ne touche pas encore le poignet du vieillard. Cette main, curieusement, ne porte pas d'ombre sur la poitrine du dormeur. Les fantômes sont reconnaissables à l'impuissance où sont leurs corps disparus de porter une ombre sur les choses. Un homme fatigué lisait et il est tombé soit dans la méditation, soit dans la rêverie, soit dans un pâme, soit dans le sommeil. Le fantôme ou l'ange ou l'enfant regarde au-delà du vieillard. Sa bouche est ouverte : peut-être parle-t-il. Paul Jamot pensait qu'il s'agissait de l'ange délivrant saint Pierre. Il faut se soumettre à ses songes, se résigner à y arrêter les motifs des décisions que nous prenons. Faute de quoi nous nous exposons à les revivre dans le jour avec impatience. Les trois nuits qui concernent Joseph se trouvent dans Matthieu. Un ange en songe ordonne à Joseph d'épouser Marie et de donner à l'enfant qu'elle porte le nom de Jésus. Un ange en songe ordonne à Joseph de	Na stolu se nalazi bakreni svijećnjak. S lijeve strane stoji dijete, podiže lijevu ruku, pruža desnu. S desne strane, starac je zaspao jednim laktom naslonjen na stol, s otvorenom knjigom na koljenima. Dijete je vrlo blijedo, teško određiva spola, odjeveno u smeđu odjeću. Ovratnik je ružičast, pojas žut. Izranjajući iz tame, dijete je možda samo san. Ispružena ruka još ne dotiče starčevo zapešće. Ta ruka, začudo, ne baca sjenu na spavačeva prsa. Utvare prepoznamo po nemoći njihovih iščezlih tijela da bace sjenu na stvari. Umoran čovjek je, čitajući, zapao ili u meditaciju, ili u sanjarenje, ili u nesvijest, ili u san. Utvara, ili anđeo, ili dijete, gleda preko starca. Usta su mu otvorena, možda govori. Paul Jamot mislio je da je riječ o anđelu koji izbavlja svetog Petra. Moramo se pokoriti vlastitim snovima, pristati da tu zaustavimo motive odluka koje donosimo. U protivnom, izlažemo se da ih nestrpljivo ponovno proživljavamo tijekom dana. Tri noći koje se tiču Josipa, nalazimo u Evanđelju po Mateju. Anđeo u snu naredi Josipu da oženi Mariju i da sinu kojega ona nosi nadjene ime Isus. Anđeo u snu naredi Josipu da ustane, uzme Isusa, Mariju,
---	--

se lever, de prendre Jésus, Marie, l'âne, la lanterne et de fuir de nuit en Egypte. Un ange en songe apprend à Joseph la mort d'Hérode, et qu'il lui est possible de retourner avec les siens au pays d'Israël. L'un de ces songes est peut-être cette toile. Mais où voit-on que Joseph lisait ? Ou encore c'est Matthieu lui-même: il écoute l'ange qui lui murmure les paroles divines - qui font son évangile. Il tient le livre sur ses genoux.	magarca, fenjer i u noći pobjegne u Egipat. Anđeo u snu obavijesti Josipa o Herodovoj smrti i reče mu da se može s obitelji vratiti u Izrael. Na slici je možda zabilježen jedan od tih snova. Ali gdje vidimo da je Josip čitao? Ili je to možda sam Matej, sluša anđela koji mu šapuće božanske riječi što čine njegovo evanđelje. Drži knjigu u krilu.
Chapitre XI C'est le maître des nuits. C'est le maître des regards tournés en dedans. C'est le maître aux paupières baissées. Il devint riche. Le duc de La Ferté l'aimait: il possédait six nuits. Louis XIII l'admirait. Dom Calmet rapporte que le jour où Georges de La Tour présenta au roi « un tableau à sa façon qui représentait un saint Sébastien dans une nuit, cette pièce était d'un goût si parfait que le Roi fit ôter de sa chambre tous les autres tableaux pour n'y laisser que celui-là». Le Nôtre, Rambervilliers, Louvois le collectionnaient. Alphonse de Rambervilliers, né à Toul en 1560, avait fait ses études à Toulouse avec le frère du garde des Sceaux de Louis XIII, Guillaume du Vair. Il était lieutenant général du bailliage de Vic. C'était un homme de la Renaissance, un humaniste, un curieux, un antiquaire, un collectionneur. Il constitua un	XI. poglavlje On je majstor tame. On je majstor pogleda okrenutih prema unutra. On je majstor sklopljenih kapaka. Obogatio se. Vojvoda de La Ferté ga je volio: posjedovao je šest noći. Luj XIII. mu se divio. Don Calmet prenosi da je onoga dana kada je Georges de La Tour kralju predstavio „sliku na kojoj je na njemu svojstven način bio prikazan sveti Sebastijan u noći, to je djelo bilo tako savršeno da je kralj naredio da se iz njegove sobe iznesu sve druge slike i ostavi samo ova“. Le Nôtre, Rambervilliers i Louvois su ih sakupljali. Alphonse de Rambervilliers, rođen u Toulu 1560. godine, studirao je u Toulouseu s Guillaumeom du Vair, bratom čuvara pečata Luja XIII. Bio je namjesnik okruga Vic. Bio je renesansni čovjek, humanist, znatiželjnik, antikvar i skupljač starina. Sakupio je jednu od najbogatijih ljubiteljskih

des plus riches cabinets d'amateur de la Lorraine. Il aimait plus que toutes choses au monde, dans la poésie, les stances, dans la peinture, les nuits, dans les pierres, les émaux à l'antique. Il échangeait des pièces avec Peiresc. C'est en passant par Sébastien Cramoisy que Peiresc achetait des Callot. Alphonse de Rambervilliers disait qu'il avait une « native proactivité à la peinture » et préférait acheter des La Tour. Comme Louis XIII ne lui accordait pas la récompense que Henri IV avait contractée envers lui, il écrivit le restant de sa vie de longues plaintes sur les promesses non tenues par les rois : « Je rentrerai en moy-mesme, déplorant la condition des hommes lettrés qui labourent un champ totalement stérile. » Cette lettre est datée du 27 mars 1621, à Vic. Dans son <i>Saint Livier</i>, il évoque la « face lamentable de toutes choses » que permettent les flammes et le sentiment de désolation qu'entraînent les incendies. Le mot « lamentable » sous la plume de Rambervilliers est à prendre au sens du prophète Jérémie et des <i>Lamentations</i> de l'office des Ténèbres. Il ajoute : « étant bien certain qu'il n'y a rien qui esmeuve tant que les exemples domestiques ». Monsieur de Rambervilliers devint le beau-père de Monsieur de La Tour. Le 2 juillet 1617 il fut témoin à son mariage avec Diane Le Nerf. La peinture de La Tour est consacrée à cette « face lamentable » des choses dans leur nudité	zbirki u Loreni. Više od svega na svijetu volio je stanze u poeziji, noći u slikarstvu i emajle po antičkom uzoru među kamenjem. Razmjenjivao je komade s Peirescom. Peiresc je preko Sébastiena Cramoisyja kupovao Callotove bakropise. Alphonse de Rambervilliers tvrdio je da je imao „prirodno nagnuće prema slikarstvu“ i da je najviše volio kupovati La Tourove slike. Budući da mu Luj XIII. nije dodijelio nagradu koju mu je obećao još Henri IV., ostatak svoga života proveo je pišući pritužbe na neodržana obećanja dvojice kraljeva: „Povući ću se, žaleći uvjete obrazovanih ljudi koji obrađuju posve neplodno tlo“. To pismo datirano je 27. ožujka 1621. godine u Vicu. U <i>Svetom Livariju</i>, govori o „žalosnom obrazu svih stvari“ koje izazivaju plamen i osjećaj pustoši što uzrokuju požare. Riječ „žalosno“, kako ju koristi Rambervilliers, treba shvatiti u smislu u kojemu ju nalazimo kod proroka Jeremije i u <i>Jadikovkama</i> Tenebrae. Dodaje: „s potpunom sigurnošću da ne postoji ništa što potresa više od prizora u domaćem okruženju“. Gospodin Rambervilliers postao je svekar gospodinu de La Touru. Dana 2. srpnja 1617. godine, bio je svjedok na njegovu vjenčanju s Dianom Le Nerf. La Tourovo slikarstvo posvećeno je upravo tom „žalosnom obrazu“ stvari u njihovoj
---	---

domestique. Il fut lamentable, riche, célèbre. Les Capucins achetaient. Les Minimes et les Carmélites de saint Jean de la Croix peuplèrent Metz, Rennes, Vic, Lunéville et convoitaient ses toiles. À Lunéville, il était presque un seigneur. À cinquante-deux ans, il entretenait une meute et chassait à courre. En 1646, les habitants de Lunéville adressèrent une requête au duc de Lorraine à l'encontre du peintre propriétaire « d'un tiers du bétail qu'on voit à Lunéville »: « Monsieur Georges de La Tour, peintre, se rend odieux au peuple par la quantité de chiens qu'il nourrit, tant lévriers qu'épagneuls, comme s'il était seigneur du lieu, poussant les lièvres dans les grains; il gâte et foule. »	domaćoj golotinji. Bio je žalostan, bogat i slavan. Kapucini su kupovali. Minimi i karmelićani svetog Ivana od Križa, naselili su Metz, Rennes, Vic i Lunéville te poželjeli njegove slike. U Lunévilleu je gotovo bio velikaš. U 52. godini, uzdržavao je hajku pasa i lovio na konju. Godine 1646., stanovnici Lunévillea podnijeli su tužbu vojvodi od Lorene protiv slikara koji je posjedovao „trećinu stoke toga grada“: „Gospodin slikar Georges de La Tour, omrznuo je narodu zbog svoje gomile pasa, kako hrtova tako i španijela, ponaša se kao da je gospodar grada, natjeravajući zečeve u žito, on kvari i gazi“.
Chapitre XII Saint Joseph est dans son atelier. C'est une cave étouffante. Il est possible que ce soit le premier grand monochrome de La Tour. Les deux êtres ignorent qu'ils sont vus et se parlent sans que nous les entendions. Georges de La Tour parvient pour la première fois à cette impression de distance et d'arrêt éternel. Saint Joseph est maigre, et l'apparence qu'offre son corps est creusée avec un réalisme que la faim qui vient d'être côtoyée tourmente encore. L'enfant qui apporte la lumière est une	XII. poglavlje Sveti Josip je u radionici. To je zagušljivi podrum. Možda je riječ o La Tourovoj prvoj velikoj monokromnoj slici. Dva bića ne znaju da ih promatramo i razgovaraju, a da ih ne čujemo. Georges de La Tour prvi puta postiže taj dojam odmaka i vječne zaustavljenosti. Sveti Josip je mršav, a njegovo tijelo oblikovano je takvim realizmom da upravo okrnuta glad još uznemiruje. Dijete koje donosi svjetlost, ukazuje se u

apparition chaussée de socques de moine, les genoux violemment éclairés, la tunique serrée très haut. La main qui tient la chandelle est seule à avoir des doigts qui sont si longs. Le visage est le vrai foyer de la clarté, lèvres gonflées, l'œil grand ouvert sur plus grand et sur plus lointain que ce qu'il voit. L'homme est la forme même devenue chair, grand tablier serré à la taille, veines gonflées sur le front, muscles saillants, mains énormes, pieds larges. L'enfant a le regard plein de douceur, sans crainte, et contemple. Les objets bruns et bleus sont vus de haut: blocs de bois, maillet, foret, ciseau. À l'aide du foret et des muscles, la croix s'élève dans l'image. On comprend alors à quoi le jeune dieu rêve mélancoliquement. L'enfant sent croître en lui la divinité comme la croix croît sous les doigts de son père. On pourrait intituler cette scène à l'aide d'un jeu de mots comme on fait dans les rêves : « La croix croît. » Il y a une vie cachée dans l'enfance qui est la préfiguration de ce qui va être vécu et qui l'imprègne. Un fils de charpentier ne peut finir que cloué sur du bois. Un fils de boulanger ne peut finir que dans des images carmin qui cuisent dans le four durant les dernières heures de la nuit. L'enfant retient encore le secret du royaume du non-langage comme la durée impatiente de l'enfance met	redovničkoj obući, silovito osvijetljenih koljena i visoko stegnute halje. Jedino su prsti njegove ruke koja drži svijeću neobično dugi. Lice je istinski izvor jasnoće, napučenih usana i razrogačenih očiju, pogleda uprtog prema većem i daljem od onoga što vidi. Čovjek je oblik sam postao put, s velikom pregačom stegnutom u struku, ispupčenih žila na čelu, napetih mišića, ogromnih ruku, velikih stopala. Dijete je pogleda punog nježnosti i spokoja, te promatra. Mrki i plavi predmeti viđeni su odozgo: komadi drveta, čekić, svrdlo i dljeto. Uz pomoć svrdla i mišića, na slici se uzdiže križ. Tada shvatimo o čemu mladi bog sjetno razmišlja. Dijete osjeća kako u njemu raste božanstvo baš kao što križ raste pod prstima njegova oca. Za naziv ove scene možemo se poslužiti igrom riječi kao u snovima: <i>Križ križa</i>. U djetinjstvu se krije nagovještaj života koji nas očekuje i koji ga prožima. Tesarov sin može jedino skončati pribijen na drvo. Pekarov sin može jedino završiti u grimiznim slikama koje žare poput ognjišta tijekom kasnih noćnih sati. Dijete čuva tajnu kraljevstva ne-jezika, kao što si tijekom nestrpljivog djetinjstva postavljamo pitanja koja nam razotkriva tek posljednji dah.
--	--

en place l'énigme que seul le dernier souffle dévoile. Chapitre XIII La phrase qu'écrivit Gonse redécouvrant La Tour en 1900 est célèbre : « Comme le bon La Fontaine qui demandait à tout venant: Avez-vous lu Baruch ?, je redirais volontiers aux échos d'alentour : connaissez-vous l'étrange et délicieux tableau du musée à Rennes qui représente un nouveau- né ? » Dans le « Nouveau-né » la lumière de la chandelle est masquée derrière la main levée. Elle hésite entre bénir ou protéger la flamme et se concentre sur l'énigme d'un minuscule homme ligoté de bandelettes, qui sera un jour un mort. Le bébé devient le foyer dont la clarté vient sculpter de sollicitude les deux visages des jeunes femmes qui sont penchées vers lui. Chez La Tour, les dieux sont sans nimbes, les anges sont sans ailes, les fantômes sans ombre. On ne sait si c'est un enfant ou Jésus. Ou plutôt : tout enfant est Jésus. Toute femme qui se penche sur son nouveau-né est Marie qui veille un fils qui va mourir. Ce ne sont pas des toiles que peint La Tour, mais des images. À Rome, on appelait images les têtes en cire, empreintes sur le visage des morts, qu'on portait lors des funérailles, qu'on rangeait dans une petite armoire dans l'atrium. Seuls les nobles avaient le droit	XIII. poglavlje Slavna je rečenica koju je Gonse napisao ponovno otkrivši La Toura 1900. godine: „Poput dobrog La Fontainea koji je sve žive ispitivao: „Jeste li čitali Barucha?“, rado bih ponovio tim odjecima: „Poznajete li neobičnu i divnu sliku iz Muzeja u Rennesu, koja prikazuje novorođenče?“. Na slici <i>Novorođenče</i>, podignuta ruka skriva svjetlost svijeće. Oklijeva između toga da blagoslovi ili zaštititi plamen i usredotočuje se na zagonetku majušnoga čovjeka u povojima, koji će jednoga dana biti mrtav. Djetešce postaje ognjište čija svjetlost brigom oblikuje lica dviju mladih žena nagnutih nad njime. Na La Tourovim slikama, bogovi su bez aureola, anđeli bez krila, a duhovi bez sjene. Ne znamo je li to dijete ili Isus. Prije: svako dijete je Isus. Svaka žena koja se naginje nad svoje novorođenče je Marija koja bdije nad sinom koji će umrijeti. La Tour ne slika platna, već slike. U Rimu su slikama nazivane voštane glave otisnute s lica mrtvih, koje su nošene na pogrebima i čuvane u ormariću u atriju. Samo su patriciji imali pravo na slike.
--	--

d'images. Les ancêtres sont les lares. Des empreintes de faces mortes deviennent dans nos cauchemars des géants qui vont et viennent et soudain nous dominent. Les peintures ne racontent pas un récit: elles font silence en demeurant à son affût. Elles transforment la vie en son résumé. À la fois elles font du mystère la chose la plus domestique et elles rendent subitement solennelles les molécules de la condition humaine : naissance, séparation, sexualité, abandon, silence, angoisse, mort. Jacques Esprit parlait des « fastes économes » de l'humilité. On pourrait parler de l'ordinaire sacré. La dévotion à saint Joseph, qui s'amplifia durant tout le XVII^e siècle, plongea le mystère divin dans l'apparence plus ordinaire du jour le jour. Jean de la Croix avait fait de Joseph le saint des frères déchaussés. La lueur, le silence et la nuit sacrent tout être ordinaire en héros de légende sans âge. Ils amplifient par la simplicité et la monochromie nocturne. C'est une ampleur d'autant plus monumentale qu'elle est plus simplifiée et d'autant plus simplifiée qu'elle est plus obscure. Tout est unique et tout est deux. Toute femme est Marie — mais c'est chacun qui meurt. Ce n'est jamais le même bonheur qui s'écroule, quand un homme et une femme se désunissent, même si c'est toujours une étreinte éternellement semblable qui unit un homme et une femme quand ils s'aiment. Ce	Preci su Lari. U našim noćnim morama, otisci lica mrtvih postaju divovi koji dolaze i odlaze i naglo nas nadjačavaju. Slike ne pričaju priču, one šute u pripravnosti na nju. Preobražavaju život u njezin sažetak. Istodobno, od otajstva čine najdomaćiju stvar, a molekule ljudskog stanja namah svečanima: rođenje, odvajanje, spolnost, napuštanje, šutnju, tjeskobu, smrt. Jacques Esprit govorio je o „štedljivoj raskoši“ poniznosti. Mogli bismo govoriti o posvećenoj običnosti. Štovanje svetog Josipa, koje je raslo kroz cijelo 17. stoljeće, uronilo je božansko otajstvo u najobičniju pojavnost svakodnevice. Ivan od Križa učinio je Josipa svecem bosonogih fratar. Svjetlost, tišina i noć uzdižu svako obično biće do bezvremenskog junaka legendi. Povećavaju jednostavnošću i noćnom jednobojnošću. Povećanje je tim monumentalnije što je jednostavnije, a tim jednostavnije što je mračnije. Sve je jedinstveno i sve je dvojno. Svaka žena je Marija, ali ipak svatko umire. Sreća se nikada ne raspada na isti način kada se muškarac i žena razidu, iako muškarca i ženu u ljubavi sjedinjuje vječno isti oblik zagrljaja. Nikada ne poteče ista suza, iako uvijek isto
---	---

n'est jamais la même larme qui coule, même si c'est toujours le même abandon qui cause la même souffrance. Ce n'est jamais n'importe quel homme qui meurt, même si c'est, depuis toujours, une unique mort qui nous ôte à la respiration de l'air et à la vision de la lumière. Le « Nouveau-né » est le contraire d'une Adoration. En 1640, à Paris, le révérend père capucin Sébastien de Senlis publia un livre intitulé <i>Le Flambeau du Juste</i>. À la page 272 du premier tome, il a noté ceci : « Si vous regardez ces petits Poupons dans les bras de leurs Nourrices et qui sont enveloppés de leurs petits Langes, ne diriez-vous pas à les voir que ce sont des Prisonniers qui sont ainsi garrottés pour de bien grands crimes ? Ce sont néanmoins de jeunes esclaves que les péchés de leurs Pères tiennent arrêtés dans des Liens. » Anne, si c'est Anne, est de profil. Marie, si c'est Marie, est de face. On distingue près du béguin le duvet qui est roux. Il n'a pas de sourcils, les yeux sont fermés, le nez est retroussé, les grosses lèvres s'entrouvrent sur le souffle ou sur l'air. Le titre ancien était « Les Vieilles », ou « L'Enfant mort ». Les cordes qui le ficellent au berceau sont des sangles de Lorraine. On ne sait si c'est un petit mort ou Dieu. Si c'est Anne, elle a un pli amer aux lèvres. Elle anticipe le destin tragique. La mère, les yeux baissés, ne	napuštanje uzrokuje uvijek istu patnju. Nikada ne umire bilo tko, iako je oduvijek riječ o jedinstvenoj smrti koja nam zauvijek uskraćuje disanje i pogled na svjetlost. <i>Novorođenče</i> je suprotnost Poklonstvu. Godine 1640. u Parizu, časni otac kapucin Sébastien de Senlis, objavio je knjigu <i>Baklja pravde</i>. U prvom svesku, na 272. stranici, zapisao je sljedeće: „Ako promatrate ova djetesca u rukama dojilja i omotana u svoje male povoje, ne biste li rekli da izgledaju kao sužnji tako sapeti zbog jako velikih zločina? Ipak su oni mladi robovi, koje grijesi njihovih otaca drže u negvama“. Ana, ako je to Ana, prikazana je iz profila. Marija, ako je to Marija, prikazana je <i>en face</i>. Pored kapice uočavamo crvene dlačice. Bez obrva, zatvorenih očiju, prćastog nosa i blago rastvorenih velikih usana pri udahu ili izdahu. Slika se nekoć zvala <i>Žene koje bdiju</i>, ili <i>Mrtvo dijete</i>. Užad koja ga veže za kolijevku su povoji iz Lorene. Ne znamo je li to mrtvo dijete ili Bog. Na Aninim je usnama, ako je to Ana, gorak nabor. Ona nagoviješta strašnu sudbinu. Majka, pognuta pogleda, ne gleda dijete, već
---	--

regarde pas l'enfant mais contemple quelque chose qui est plus loin que le corps qu'elle tient. Si c'est Marie, elle contemple au loin la Passion. Les lèvres semblent, extraordinairement, sourire de douleur, de peur, de jeunesse, de tristesse, de fierté.	promatra nešto dalje od tijela koje drži u rukama. Marija, ako je to ona, promatra buduću muku. Neobično, usne kao da se smješkaju od boli, straha, mladosti, tuge, ponosa.
Chapitre XIV	XIV. poglavlje
Le petit mort ou le nouveau-né ligoté est comme un pain de lumière. L'empreinte de l'enfance, ce fut le feu du four. Un enfant, en 1600, regarde et épie dans l'embrasement étroit du four, au loin, dans le feu presque blanc, que le pain lève et se colore. L'événement qui poussa Georges de La Tour à se spécialiser dans les nuits semble avoir coïncidé avec l'incendie de Lunéville. Autour de Lunéville c'est la guerre de Trente Ans, la Lorraine ravagée par les troupes françaises, les châteaux fumants, les églises bafouées, les couvents mis à sac, les tableaux brûlés. L'atelier et les toiles diurnes périssent dans les flammes. C'est le témoignage de septembre 1638 : « Lors fut mis le feu et dans la ville et dans le château, pendant une nuit si obscure que par la lueur et clarté du feu on pouvoit lire dans la petite montée qui vient de Lunéville à Einville. » On pouvait lire à la lueur du feu allumé par les Français. La détresse était indicible. Les ronces et les bêtes hantèrent les villages	Mali mrtvac ili vezano novorođenče je poput svjetlonosne štruce kruha. Vatra u peći bijaše otisak djetinjstva. Dijete, 1600. godine, gleda i virka kroz uzak otvor peći, u daljini, u gotovo pa bijeloj vatri, kako se kruh diže i rumeni. Događaj koji je potaknuo Georgesa de La Toura da se specijalizira za noći, poklopio se, izgleda, s požarom u Lunévilleu. Oko Lunévillea vodi se Tridesetogodišnji rat, francuske trupe pustoše Lorenu, dvorci se dime, crkve su izvrgnute ruglu, samostani orobljeni, slike spaljene. Atelje i platna s dnevnim prizorima, propadaju u plamenu. Ovo je svjedočanstvo iz rujna 1638. : „, Tada je zapaljen i grad i dvorac, tijekom noći tako mračne da se pod svjetlom i sjajem vatre moglo čitati na maloj uzvisini koja vodi od Lunévillea do Einvillea“. Moglo se čitati pod svjetlošću vatre koju su zapalili Francuzi. Nevolja je bila neizreciva. Trnje i zvijeri opsjeli su napuštena sela.

qui furent abandonnés. Des loups déterraient des morts. Jean de Ligniville comptabilisa les cas d'anthropophagie. Peut-être l'incendie de Lunéville a-t-il réapproprié à sa combustion tragique le feu nourrissant du four de l'enfance. On ne sait ce que fit La Tour ni où il alla. La peste décimait la ville. On sait que, dans sa maison de Lunéville, un valet pourpre et un de ses apprentis moururent de la peste. La supplique de 1646 montre un homme aussi violent que fier. Sans charité. En 1648, il se bat avec un sergent de ville. Puis il frappe avec un bâton un paysan, Fleurent Louys, et le laisse dans un état détestable. Ici, il faut citer encore Jacques Esprit: « Si l'on avoit une véritable idée de l'état de l'homme, et si l'on savoit qu'il est possédé d'un amour aveugle et violent de luy-mesme, et que cet amour le rend fougueux, farouche et inhumain, la connoissance qu'on en auroit épargneroit la peine de monstrier que la douceur n'est pas une vertu. » Tout créateur est violent. C'est Bach ou c'est Rameau, cent ans plus tard, qui se firent interdire l'un comme l'autre le port de l'épée parce qu'ils redoutaient le désir de tuer qui les prenait soudain. En 1648, Marie meurt. Sur dix enfants, il ne lui reste que deux filles et un fils, Christine, Claude et Étienne. Chapitre XV	Vukovi su iskapali mrtve. Jean de Ligniville nabrojao je slučajeve ljudožderstva. Možda je požar u Lunévilleu svom tragičnom izgaranju ponovno prisvojio hraniteljsku vatru ognjišta iz djetinjstva. Nije poznato što je učinio La Tour, ni gdje je otišao. Kuga je desetkovala grad. Poznato je da su u svojoj kući u Lunévilleu, grimizni sluga i jedan od njegovih naučnika umrli od kuge. Molbenica iz 1646., prikazuje muškarca silnog koliko i ponosnog. Bez milosrđa. Godine 1648., potukao se s gradskim narednikom. Potom je štapom udario seljaka Fleurenta Louysa i ostavio ga u gadnom stanju. Ovdje ponovno treba navesti Jacquesa Esprita: „Kad bismo imali pravu ideju o čovjekovu stanju i kad bismo znali da je obuzet slijepom i silovitom ljubavlju prema samome sebi, te da ga ta ljubav čini naprasitim, divljim i nečovječnim, znanje koje bismo iz toga stekli, poštediti bi nas muke dokazivanja da blagost nije vrlina“. Svaki je tvorac silovit. Kako Bach, tako i Rameau, stotinu godina kasnije, dali su zabraniti nošenje mača jer su strahovali od želje za ubijanjem koja bi ih naglo obuzela. Godine 1648., Marie umire. Od desetero djece, ostale su mu samo dvije kćeri i jedan sin, Christine, Claude i Étienne. XV. poglavlje
---	---

À Épinal on voit une image qu'on nomme «Job». On l'appelle aussi «Job querellé par sa femme ». Ce titre est loin d'être sûr. Il s'agit sans doute d'une autre scène. Job d'Ur était pieux et heureux. Le diable tenta l'Éternel. « Si cet homme qui t'aime souffrait, dit le diable à Dieu, il t'adorerait d'une façon qui serait plus désintéressée. » Alors Yahve livra Job à Satan. Ses troupeaux périrent. Ses enfants moururent. Sa fortune fondit comme la cire qui touche la mèche. Or, Job souffrit tout avec patience. Sa femme ne supportait pas qu'il supportât tout avec tant de patience et était tous les jours et toutes les nuits à le quereller. Elle lui disait : « Arrête de souffrir ! Maudis Dieu et meurs ! » La femme de Job est une immense figure courbée, noyée dans la nuit comme une hallucination. C'est une Sirène ou c'est une Sphinge thébaine. Elle est comme la Philosophia qui se tient en rêve au-dessus du lit de Boèce et le console après qu'elle l'a épouvanté. C'est une grande Mère au ventre immense. Elle porte une robe rouge, un tablier écru empesé et tout juste repassé, des manchettes blanches, un collet blanc, un turban blanc. L'ampleur du costume, la tête se heurtant au bord de la toile et se baissant donnent à ce corps un caractère surhumain. La narine est pincée, la bouche a du dédain, la main déplie et replie sans cesse les doigts	U Épinalu vidimo sliku naziva <i>Job</i>. Naziva se još i <i>Joba grdi njegova žena</i>. Taj naslov ni izdaleka nije pouzdan. Nesumnjivo je riječ o nekoj drugoj sceni. Job iz Ura bio je čovjek neporočan i pravedan. Đavao je iskušavao Svevišnjega. „Ali pruži jednom ruku i dirni mu u dobra“, reče đavao Bogu, „u lice će te prokleti!“. Tad Jahve preda Joba Sotoni. Njegova stada izginuše. Njegova djeca pomriješe. Njegova se sreća istopi poput voska koji dodiruje fitilj. A Job sve strpljivo potrpi. Njegova žena nije mogla podnijeti to da on sve tako strpljivo trpi i cijele dane i cijele noći ga je grdila. Govorila mu je: „Zar si još postojan u neporočnosti? Prokuni Boga i umri!“. Jobova žena je ogromna pognuta figura, uronjena u noć poput priviđenja. To je Sirena ili tebanska Sfinga. Ona je kao Philosophia koja stoji u snu iznad Boetijeva kreveta i tješi ga nakon što ga je zastrašila. Ona je velika Majka s ogromnim trbuhom. Nosi crvenu haljinu, pregaču od nebijeljena platna, uškrobljenu i netom izglačanu, bijele orukvice, bijeli ovratnik, bijeli turban. Veličina odjeće, glava koja udara o rub platna i koja se sagiba, ovom tijelu daju nadljudski karakter. Nozdrva je stisnuta, usta ponešto prijezirna, šaka bez prestanka opušta i ponovno savija
--	--

pour argumenter. Les regards s'affrontent. C'est un conflit interminable : une déesse dominatrice et un homme humilié et malade.	prste u obrazlaganju. Pogledi se sudaraju. To je sukob bez kraja: gospodujuća božica i ponižen i slab muškarac.
Chapitre XVI	XVI. poglavlje
Une femme à demi nue écrase une puce entre ses doigts.	Polunaga žena gnječi buhu među prstima.
C'est le monde qu'elle écrase.	Ona gnječi svijet.
Je pense que Georges de La Tour, comme les fidèles qui allaient la Semaine sainte aux Ténèbres entendre les Lamentations de Jérémie et leurs vocalises destructrices, a songé au verset du prophète : «J'ay porté ma vue sur route la terre, et bien loin d'y avoir vu quelque chose de grand, je l'ay trouvée vuide et n'y ai rien vu. »	Mislim da je Georges de La Tour, poput vjernika koji su za Velikog tjedna išli na Tenebrae kako bi čuli Jeremijine <i>Jadikovke</i> i njihove razorne vokalize, pomislio na prorokov stih: „Gledam zemlju: pusta je, evo, i prazna, nebasa: svjetlost im iščezla!“.
Cette toile a toujours passé pour profane.	Ova je slika oduvijek smatrana profanom.
Son titre est incertain.	Njezin naslov je neizvjestan.
Elle a reçu trois significations : les douleurs de l'enfantement, la servante repentie, une femme écrasant un pou ou une puce entre ses deux ongles.	Dobila je tri značenja: porođajnih bolova, sluškinje pokajnice, žene koja gnječi buhu ili uš između svoja dva nokta.
Un homme peint son semblable. Il interroge avec une confiance d'enfant ce qu'il a sous les yeux. Cette confiance qu'ont les enfants est aussi une consternation. Il est fasciné par l'humanité de l'homme ; par le corps qui l'incarne ; par la peur qui le transit ; par la mort qu'il redoute ; par la lueur qui l'éclaire.	Čovjek slika svog bližnjeg. S djetinjim povjerenjem, propituje što mu je pred očima. To povjerenje koje djeca imaju, također je zaprepaštenje. Zadivljen je čovječjom ljudskošću, tijelom koje ga otjelovljuje, strahom koji ga prožima, smrću koje se plaši, svjetlošću koja ga obasjava.
Au XVIIe siècle, on nommait « peintures coites » ce que nous nommons « natures mortes ». Ce sont des peintures coites. Elles	„Spokojne slike“, bio je naziv u 17. stoljeću za ono što danas nazivamo „mrtva priroda“. To su spokojne slike. Šute i u svojim

se taisent jusque dans leur sens. Comme un papillon ou un scarabée qui rôtit ses ailes à la chandelle, c'est une femme qui s'épuce. On entend dans le silence le grésillement du silence; une attention inexplicable envahit celui qui voit ; et on fait oraison. La tension, tel est le baroque. Telle est la forme de l'énigme. Classiques paraissent la simplicité de la mise en page, la netteté de l'inscription des formes, la simplicité des tons — mais point l'antithèse qui les porte et l'irréalité où conduit ce réalisme poussé à l'extrême du dénuement. Pascal juxtapose les contraires avec une fureur fanatique. La Tour les immobilise dans un calme rougeoyant. Toile après toile, comme dans la Fausseté des vertus humaines de Jacques Esprit, les intérêts mondains et les concupiscences qui harcèlent les mœurs sont mis à nu et font oblation vers l'autre monde. La Tour ne peignit pas de paysages, de ciels, d'eaux, de nuages. On n'a pas besoin d'être Dieu pour être grand. On n'a pas besoin d'or, de beauté, de parure pour être aimé : il suffit du moindre désir sur le fond de la mort. Le fond des toiles de Georges de La Tour n'est pas noir, ou brun, ou gris perle, c'est: « Nous mourrons. » Je ne m'expliquerai jamais le caractère à ce point non érotique de cette femme au bout du	osjetilima. Poput leptira ili balegara koji prže krila na plamenu svijeće, to je žena koja se biska. U tišini se čuje šuštanje tišine, neobjašnjiva pozornost obuzima onoga koji vidi; i molitva. Napetost, takav je barok. Takav je oblik enigme. Klasičnima se čine jednostavnost kompozicije, jasnoća upisivanja oblika, jednostavnost tonova, ali ne i antiteza koja ih nosi i nestvarnost u koju vodi ovakav realizam doveden do krajnjih granica oskudice. Pascal fanatičnim bijesom niže suprotnosti. La Tour ih zaustavlja u užarenoj tišini. Na platnu za platnom, kao u <i>Lažnostima o ljudskim vrlinama</i> Jacquesa Esprita, svjetovni interesi i požude koji kinje običaje, ogoljeni su i prinose se kao žrtva drugom svijetu. La Tour nije slikao pejzaže, neba, vode, oblake. Ne mora se biti Bogom da se bude velik. Nije potrebno zlato, ljepota, dotjeranost da se bude voljen: dovoljna je i najmanja želja na pozadini smrti. Pozadina platna Georgesa de La Toura nije crna, ni smeđa, ni biserno siva, nego: „Umrijet ćemo“. Nikad si neću objasniti toliko neerotičnu prirodu ove žene, a opet u konačnici
--	--

compte si féminine et jeune et belle. Cette scène la plus intime et la plus basse — presque de chimpanzés ou d'ouistitis dans un zoo - aurait pu être reprise par Fragonard. Elle est la plus éloignée de Fragonard. Une pitié et une gravité incompréhensibles se dégagent de l'épouseuse ou de l'épouilleuse. Cette nudité est religieuse quel que soit son motif. Lire, prier, entendre une leçon de ténèbres, contempler une nuit, se taire, tuer sont une unique énigme.	ženstvene i mlade i lijepe. Ovu najintimniju i najprimitivniju scenu — to su gotovo čimpanze ili marmozeti u zoološkom vrtu — mogao je preuzeti Fragonard. Ona je najudaljenija od Fragonarda. Istrebljivačica buha ili uši širi neobjašnjivo sažaljenje i ozbiljnost. Ova golotinja je religiozna bez obzira na njezin motiv. Čitanje, molitva, slušanje „pouka tmine“, promatranje noći, šutnja, ubojstvo, su jedna jedina enigma.
Chapitre XVII	XVII. poglavlje
Au début de l'année 1652, le 15 janvier, sa femme meurt. Le 22, son valet meurt. Le 30, il meurt.	Početkom godine 1652., 15. siječnja umire mu žena. Sluga mu umire 22-og. On umire 30-og.
Chapitre XVIII	XVIII. poglavlje
Euphémien était le plus riche citoyen de Rome et il était préfet. Il était marié à Aglaé. Ils eurent un fils, qu'ils appelèrent Alexis. Le soir de ses noces, tandis que sa jeune épouse ôtait l'agrafe de sa tunique, Alexis recouvrit le sein de sa femme, lui conseilla de conserver sa pudeur et lui remit un anneau d'or et la ceinture qu'il portait en la priant de les garder. Il s'embarqua pour Laodicée. De là il gagna Édesse, ville de Syrie dans laquelle les	Eufemijan je bio najbogatiji građanin Rima i bio je prefekt. Bio je oženjen Aglajom. Imali su sina kojega su nazvali Aleksije. Prve bračne noći, dok je njegova mlada supruga skidala kopču s tunike, Aleksije prekri grudi svoje žene, savjetova joj da sačuva čednost i preda joj zlatni prsten i pojas koji je nosio, moleći ju da ih čuva. Otisnuo se prema Laodiceji. Odande je došao do Edese, grada u Siriji u kojemu su

habitants conservaient précieusement un portrait de Notre-Seigneur empreint sur un linge. Alexis distribua tout son linge et ses habits et, nu, se mit à mendier sous le porche de l'église Sainte-Marie d'Édesse. Au bout de dix-sept années, il quitta Édesse, aborda à Ostie et gagna le palais de son père dans Rome. Nul ne le reconnut. Son père lui fit l'aumône. Pendant dix-sept ans il demeura de la sorte inconnu dans la maison de son père et de sa mère. Il mangeait les miettes des repas. Il vivait sous l'escalier. Sentant sa mort venir, il demanda un stylet et il nota le récit de sa vie. Les empereurs Arcadius et Honorius et le pape Innocent furent avertis en songe qu'un homme de Dieu se trouvait chez Euphémien. Ils envoyèrent leurs gens pour interroger les domestiques du palais. Par élimination la recherche aboutit vite : ce ne pouvait être que le mendiant qui gîtait sous l'escalier. Un page, une torche à la main, se penche vers le saint déjà raidi par la mort, tenant entre ses mains la lettre du pape Innocent. C'est la leçon la plus communément admise. Je pense que le page tend un morceau de papier pour s'assurer de son souffle : c'est le vieux rite des Romains qui plaçaient un miroir de cuivre sur les lèvres du mort en l'appelant trois fois par son nom. Si le miroir n'était pas touché de buée, le corps pouvait être confié au feu, après qu'on eut prélevé son image dans la cire chaude.	stanovnici pomno čuvali portret Gospodina našega otisnut na platnu. Aleksije je podijelio sve svoje rublje i halje i nag počeo prositi na trijemu crkve Svete Marije iz Edese. Nakon sedamnaest godina, napustio je Edesu, stigao u Ostiju i došao do očeve palače u Rimu. Nitko ga nije prepoznao. Otac mu udijeli milostinju. Tako je sedamnaest godina ostao neznanac u kući vlastitog oca i majke. Jeo je mrvica od obroka. Živio je pod stepeništem. Osjetivši da mu se bliži kraj, zatražio je pisaljku i zapisao pripovijest o svom životu. Carevi Arkadije i Honorije i papa Inocent u snu bijahu upozoreni da se jedan Božji čovjek nalazi kod Eufemijana. Poslali su svoje ljude da ispituju sluge u palači. Isključivanjem je potraga brzo završila: to je mogao biti samo prosjak koji je ležao pod stepeništem. Jedan paž, s bakljom u ruci, naginje se prema svecu već ukočenom od smrti, držeći u rukama pismo pape Inocenta. To je općeprihvaćena pouka. Mislim da paž drži komad papira da provjeri diše li: to je stari običaj Rimljana koji su stavljali bakreno zrcalo na usne mrtvaca zazivajući ga tripot po imenu. Ako se zrcalo ne bi zamaglilo, tijelo se moglo prepustiti vatri, nakon što bi se otisnuo njegov lik u vrućemu vosku.
---	---

C'est ainsi que je termine cette suite baroque d'images aux sujets incertains par la seule peinture dont le sens soit assuré : « Image saint Alexis peint en 1648 pour Monsieur de La Ferté. » C'est le saint qui tient le récit de sa vie. Le valet constate avec un linge empesé l'épuisement du souffle. La toile est elle-même un escalier en colimaçon. Le saint est bien le héros de la chasteté : la tunique serrée et fermée par un collet bleu ardoise, la ceinture de cuir est serrée sur la chasteté du saint par une arrogante boucle de cuivre. Le page à la torche porte un pourpoint mauve, orné de rubans bleus, les manches de sa veste sont vermillon. Ses chausses sont bleu-noir. Le collet est décoré d'un galon jaune avec des houppettes orange. La toque est grise : elle a peut-être été tissée par saint Jean de la Croix ou par son frère Francisco de Yepes. Quand Euphémien et sa femme vinrent sous l'escalier pour adorer leur fils, ils le trouvèrent mort. Le préfet Euphémien tendit la main pour prendre le rouleau qui était dans la main de son fils mais il ne put l'ôter. La mère et le père pleuraient. Le pape et les deux empereurs mandèrent un brancard pour porter le corps à l'église Saint- Boniface de Rome. C'était le 16 des calendes d'août de 398. L'enfant joue avec ce bout de chiffon au jeu de	Tako završavam ovaj barokni slijed slika nesigurnih tematika jednom jedinom slikom čije je značenje zajamčeno: „Slika svetog Aleksija naslikana 1648. godine za gospodina de La Ferté“. Svetac drži u rukama svoju životnu priču. Sluga uškrobljenom tkaninom utvrđuje iščeznuće daha. Platno je samo zavojito stepenište. Svetac je doista junak čednosti: tunika je stisnuta i zatvorena sivoplavim ovratnikom, kožni pojas je stegnut oholom bakrenom kopčom nad svečevom čednošću. Paž s bakljom nosi ljubičasti prsluk ukrašen plavim vrpčama, rukavi njegova ogrtača su žarkocrveni. Hlače su mu plavo-crne. Ovratnik je ukrašen žutom trakom s narančastim jastučićima. Kapa je siva: možda ju je istkao Ivan od Križa ili njegov brat Francisco de Yepes. Kada su se Eufemijan i njegova žena došli ispod stepeništa pokloniti sinu, našoše ga mrtvog. Prefekt Eufemijan ispruži ruku kako bi uzeo svitak koji je bio u rukama njegova sina, ali ne uspije mu ga oteti. Majka i otac su plakali. Papa i dvojica careva poslali su nosila da se tijelo prenese u crkvu Svetog Bonifacija u Rimu. Bilo je to na šesnaesti dan kalendi mjeseca kolovoza 398. godine. Dijete tim komadom krpe igra igru života i
---	--

vie et de mort. Il ignore qu'il est devant le premier moine mendiant de la Rome patricienne antique. Il ignore qu'il est devant celui qui est par excellence « Celui qui accepte de demeurer inconnu dans la maison de son père ». Un adolescent silencieux et comme au bord des larmes découvre la mort. Le fils de Georges de La Tour ne fut pas Alexis à Rome. Il abandonna la peinture. Il devint noble. Il ne quitta pas le patriciat pour l'ombre d'un escalier. Étienne de La Tour, c'est Alexis devenu le préfet Euphémien. Il devint lieutenant général du bailliage de Lunéville. Il ne fit pas graver les œuvres de son père. Il ne rédigea pas un mémoire de sa vie. Il effaça les traces de roture et les souvenirs colorés d'un artisan. L'incendie et les soldats français avaient déjà brûlé plus de la moitié de ce qu'il avait peint. Étienne de La Tour versa une huile noble sur ce feu pour ajouter à sa combustion. Sur une production qui devait compter entre quatre cents et cinq cents toiles, restèrent vingt-trois originaux, trois gravures et deux lettres. Et il faudrait attendre Stendhal et son disciple Taine pour les redécouvrir. Chapitre XIX Je recopie le mot d'Esprit: « Je ne me consolerois jamais de mourir. » Dans un	smrti. Ne zna da stoji pred prvim prosjačkim redovnikom drevnog patricijskog Rima. Ne zna da stoji pred onim koji je u punom smislu „Onaj koji prihvaća da ostane strancem u očinskoj kući“. Mladić šutljiv i kao na rubu suza, otkriva smrt. Sin Georgesa de La Toura nije bio Aleksije u Rimu. Odustao je od slikarstva. Postao je plemić. Nije napustio plemstvo zbog sjene stepeništa. Étienne de La Tour, to je Aleksije koji je postao prefekt Eufemijan. Postao je namjesnik okruga Lunéville. Nije dao gravirati očeva djela. Nije napisao izvješće o njegovu životu. Izbrisao je tragove pučanina i obojena sjećanja obrtnika. Požar i francuski vojnici već su spalili više od polovice onoga što je naslikao. Étienne de La Tour dolio je plemenitog ulja na tu vatru kako bi potaknuo njezino izgaranje. Od opusa koji je najvjerojatnije brojio između četiristo i petsto platna, ostala su dvadeset tri originala, tri gravure i dva pisma. I trebalo je sačekati Stendhala i njegova učenika Tainea da ih ponovno otkrije. XIX. poglavlje Prepisujem Espritovu misao: „U smrti nema za mene nikakve utjehe“. U svijetu u kojemu
--	--

monde où tout va à la mort, la mort est le fond. C'est sur lui que se dressent les femmes seules dans l'insomnie, les enfants qui regardent et les cires qui fondent. La beauté des regards et des mains, des corps, des lumières qui se portent sur eux, des couleurs qui les vêtent, des pourpoints et des socques, des vieilles et des cartes à jouer, des verres et des livres, des doigts qui s'avancent et qui se tendent, est faite de la mort. La beauté est une flamme de chandelle dans la tristesse, dans l'argent, dans le mépris, dans la solitude, dans la nuit. Une haleine d'enfant la courbe ; un souffle la menace ; le vent définitif l'éteint. C'est ce que laisse entendre le vieilleur peut-être : « Vous qui voyez la toile qui est sous vos yeux, vous n'avez pour témoin de votre vue qu'un aveugle. Cet homme qui ne vous voit pas hurle de douleur : vous ne l'entendez pas. » Comme les disciples d'Apelle La Tour a peint une mouche. Un aveugle peint chante. Or, on voit un homme bouche ouverte, silencieux, hirsute, pauvre. C'est le thème du « <i>silentium loquens</i> ». Du cri silencieux. Le foyer lumineux est placé à gauche, juste en dehors. La cape est grise, les bas blancs jaunis et déchirés, les souliers bruns, les lacets roses. Une grosse mouche bleue s'est posée sur la vielle.	sve ide u smrt, smrt je pozadina. Iz nje se uzdižu usamljene žene u nesanici, djeca koja gledaju i vosak koji se topi. Ljepota pogleda i ruku, tijela, svjetlosti koja pada na njih, boja koje ih odijevaju, prsluka i obuće, vijela i igraćih karata, čaša i knjiga, prstiju koji se pružaju i napinju, načinjena je od smrti. Ljepota je plamen svijeće u tuzi, u novcu, u prijeziru, u samoći, u noći. Djetetovo disanje ga savija; dah mu prijeti; konačni vjetar ga gasi. To možda nagoviješta svirač vije: „Vi koji vidite platno koje vam je pred očima, za svjedoka svoga viđenja imate slijepca. Taj čovjek koji vas ne vidi, ječi od boli: ne čujete ga“. Poput Apelovih učenika, La Tour je naslikao muhu. Naslikani slijepac pjeva. No, vidimo čovjeka otvorenih usta, šutljivog, čupavog, siromašnog. To je tema <i>silentium loquens</i>. Šutljivi krik. Izvor svjetlosti nalazi se slijeva, odmah izvana. Ogrtač je siv, bijele čarape požutjele i poderane, cipele smeđe, vezice ružičaste. Velika plava muha sletjela je na vijelu.
--	---

C'est le papillon qui se brûle à la chandelle. Comme les enfants qui naissent: ils sont plus attirés par la passion de la lumière que par la souffrance où ils hurlent. Pour la Rome païenne, ce n'est pas Alexis fils d'Euphémien qui tenait le rôle de la plus grande vertu. Mucius Scaevola passait au regard des Pères pour l'homme qui avait fait preuve de la plus grande vertu : il tendit la main dans la flamme sans marquer d'impatience et il la rôtit comme une main étrangère. Plus on s'approche du feu, plus on contemple qu'il se résume à la quantité de matière qui vient à manquer dans sa flamme. Ce qui fait la flamme plus brûlante, la braise plus rouge, l'éclat plus lumineux est ce qui devient davantage « rien » en elle. C'est ce qui se précipite pour ne devenir « plus rien » au cœur de la fournaise qui gondole comme une illusion en elle, dans l'air tremblé et translucide de la chaleur. C'est ce « plus rien » qui crie dans le crépitement. C'est ce « plus rien » qui est blanc au cœur des flammes et dont on ne peut approcher le visage sans hurler de douleur. C'est Dieu.	To je leptir koji se prži na svijeći. Poput djece koja se rađaju: više ih privlači strast za svjetlošću, nego patnja u kojoj ječe. Za paganski Rim nije Aleksije, Eufemijanov sin, onaj koji je imao ulogu najveće vrline. U očima Otaca, Mucije Scevola bio je smatran čovjekom koji je pokazao najveću vrlinu: gurnuo je ruku u plamen ne dajući znaka nestrpljenja i ispekao ju kao da je strana. Što se više približavamo vatri, to više vidimo da se ona svodi na onu količinu tvari koje manjka u njezinu plamenu. Ono što plamen čini usijanijim, žeravu crvenijom, sjaj sjajnijim, je ono što postaje još više „ništa“ u njemu. To je ono što hita postati „više ništa“ u srcu peći, što se ziba poput iluzije u njoj, u zraku drhtavom i providnom od topline. To je to „više ništa“ koje vrišti u pucketanju. To je to „više ništa“, bijelo u srcu plamena i kojemu ne možemo približiti lice, a da ne zauramo od boli. To je Bog.
--	--

6. Conclusion

La question sur le rapport entre littérature et peinture nous est connue depuis l'Antiquité. Le vers d'Horace « *ut pictura poesis* » devient à la Renaissance une vraie doctrine de la correspondance des arts. Cette question incite un grand intérêt en Renaissance et, puis, au XVIII^e siècle, elle fait naître l'un des débats les plus connus qui conclut à la priorité du visuel. Dans la même époque, Diderot écrit sur la peinture de telle manière que quelques siècles plus tard, il sera considéré le fondateur de la critique d'art comme genre littéraire. Au XIX^e siècle, l'approche vers le lien entre littérature et peinture dépend du développement des sciences. Les écrivains proposent les théories qu'ils défendent et de cette manière ils se rapprochent du point de vue objectif des sciences naturelles. Les raisons de la création artistique sont cherchées dans la nature des créateurs. C'est par exemple l'approche de Zola. De l'autre côté, les écrivains comme Baudelaire par exemple, insistent sur l'individualité des créateurs et ils cherchent à rapprocher qualités formelles des deux manières d'expression artistique. Avec l'apparition de nouveaux mouvements artistiques au XX^e siècle, la littérature et la peinture deviennent presque inséparables. Comme les champs différents se mêlent, le visuel s'analyse dans la perspective linguistique. C'était l'une des approches selon laquelle nous avons analysé le lien entre littérature et peinture dans l'œuvre de Quignard. Dans son analyse du visuel, Quignard part de l'image et fait comme historien de l'art. En suivant les trois niveaux d'interprétation proposés par Panofsky, Quignard substitue le visuel et cherche à approfondir les explications du visuel qui le mènent à la réflexion sur les questions fondamentales. Bien qu'en évoquant l'analyse de l'image proposée par Barthes, nous ayons présenté la lecture des signes picturaux comme les signes linguistiques, pour Quignard la littérature et la peinture sont deux domaines impénétrables. La « lecture » des deux dépend du moment et le contexte où se trouve le spectateur. Le texte, donc, ajoute inévitablement un nouveau sens à l'image. Le même est avec la traduction. Selon Benjamin, la traduction permet au texte original d'exister dans le temps, de survivre. La tâche du traducteur est ainsi de garder la mémoire de ce poétique et bien que le traducteur cherche à rester fidèle à l'original, les différences entre les langues et les cultures seront toujours visibles. Néanmoins, l'observation et la lecture s'unissent dans l'écriture et de cette façon, elles ont le même fond dans le silence. Comme la vie est fondée sur la mort, toute création artistique est fondée sur le silence et c'est sur ce que, finalement, repose le lien entre la littérature et la peinture.

7. Bibliographie et sitographie

Bibliographie

1. Barthes, Roland. 1979. *Image, music, text*, Hill and Wang, New York
2. Belting Hans (éd.). 2007. (prijevod Botica, Dubravka) « *Johann Konrad Eberlein - Sadržaj i smisao: ikonografsko-ikonološka metoda* » in : *Uvod u povijest umjetnosti*, Fraktura, Zaprešić
3. Concetta La Rocca, Maria. 2015. « *Sur l'image qui manque à nos jours : Pascal Quignard et l'imaginaire de l'absence* », in *Quêtes littéraires* n° 5, Université Catholique de Lublin Jean-Paul II et les Éditions Werset, Lublin, pp. 201-211
4. Cousin de Ravel, Agnès. 2012. « *La Peinture, pré-texte à l'écriture chez Pascal Quignard* », in : *L'Esprit Créateur*, Vol. 52, No. 1, Pascal Quignard (Spring 2012), The Johns Hopkins University Press, Baltimore, pp. 48-58
5. May, Gita [ed]. 1984. *Diderot: Essais sur la peinture*, Hermann, Paris
6. Quignard, Pascal. 2005. *Georges de La Tour*, Éditions Galilée, Paris
7. Quignard, Pascal. 1990. « *Sur les rapports que le texte et l'image n'entretiennent pas* », in : *Petits traités I*, Folio, Gallimard, Paris
8. Quignard, Pascal. 2000. *Terrasse à Rome*, Éditions Gallimard, Paris
9. Quignard, Pascal. 1990. « *Traité sur Cordesse* », in : *Petits traités I*, Folio, Gallimard, Paris
10. Rabaté, Dominique. 2008. *Pascal Quignard : Étude de l'œuvre*, Éditions Bordas / SEJER, Paris
11. Rey-Debove, J., Rey, A. 2015. *Le Petit Robert*, Le Robert, Paris
12. Rewald, John. 1946. « *Zola as an art critic – Another World's Fair – Plans for a group exhibition – More difficulties for Monet* » in: *The history of impressionism*, The Museum of modern art, New York, pp. 121-169
13. Rewald, John. 1946. « *The Café Guerbois – The Franco-Prussian War and the Commune – Monet and Pissarro in London* » in: *The history of impressionism*, The Museum of modern art, New York, pp. 169-222
14. Schröder, Volker. 1992. *Le langage de la Peinture est le langage des muets : remarques sur un motif de l'esthétique classique*, Cet essai, issu d'un séminaire de D.E.A. enseigné par René Démoris, a paru dans : *Hommage à Elizabeth Sophie Chéron : Texte & peinture*

à l'âge classique, sous la direction de René Démoris, *Prospect* no 1, Presses de la Sorbonne Nouvelle, Paris, pp. 95-110

15. Zola, Émile. 1866. *Mon salon*, Librairie centrale, Paris

Sitographie

1. Barthélémy-Toraille, Françoise, page consultée le 13 février, 2021, *Le Neveu de Rameau : Goethe traducteur de Diderot*,
<https://www.fabula.org/colloques/document2003.php>
2. Barthes, Roland, page consultée le 5 février, 2021, *Le message photographique*,
https://www.persee.fr/doc/comm_0588-8018_1961_num_1_1_921
3. Barthes, Roland, page consultée le 3 février, 2021, *Rhétorique de l'image*,
https://www.persee.fr/doc/comm_0588-8018_1964_num_4_1_1027
4. Benjamin, Walter, (traduit par Martine Broda), page consultée le 12 février, 2021, *La tâche du traducteur*,
https://po-et-sie.fr/wp-content/uploads/2018/10/55_1991_p150_158.pdf
5. De Herdt, Irina, page consultée le 30 janvier 2021, *Pascal Quignard et le bruissement du détail*, <https://biblio.ugent.be/publication/2155069>
6. Diderot, Denis, page consultée le 1 février, 2021, *Salons : Salon de 1767*,
https://books.google.hr/books?id=vLYDAAAAYAAJ&printsec=frontcover&redir_esc=y#v=onepage&q=la%20tour&f=false
7. France Culture Émissions, page consultée le 15 janvier 2021, *Raconter les images : Épisode 1 : Écrire la peinture*,
<https://www.franceculture.fr/emissions/la-compagnie-des-auteurs/raconter-les-images-14-ecrire-la-peinture>
8. Hardy, Christophe, page consultée le 20 janvier 2021, *Baudelaire et la peinture*,
<https://lelephant-larevue.fr/thematiques/ baudelaire-et-la-peinture/>
9. Schwartz, Martin, page consultée le 20 janvier 2021, *Ut pictura poesis*,
<https://lucian.uchicago.edu/blogs/mediatheory/keywords/ut-pictura-poesis/>