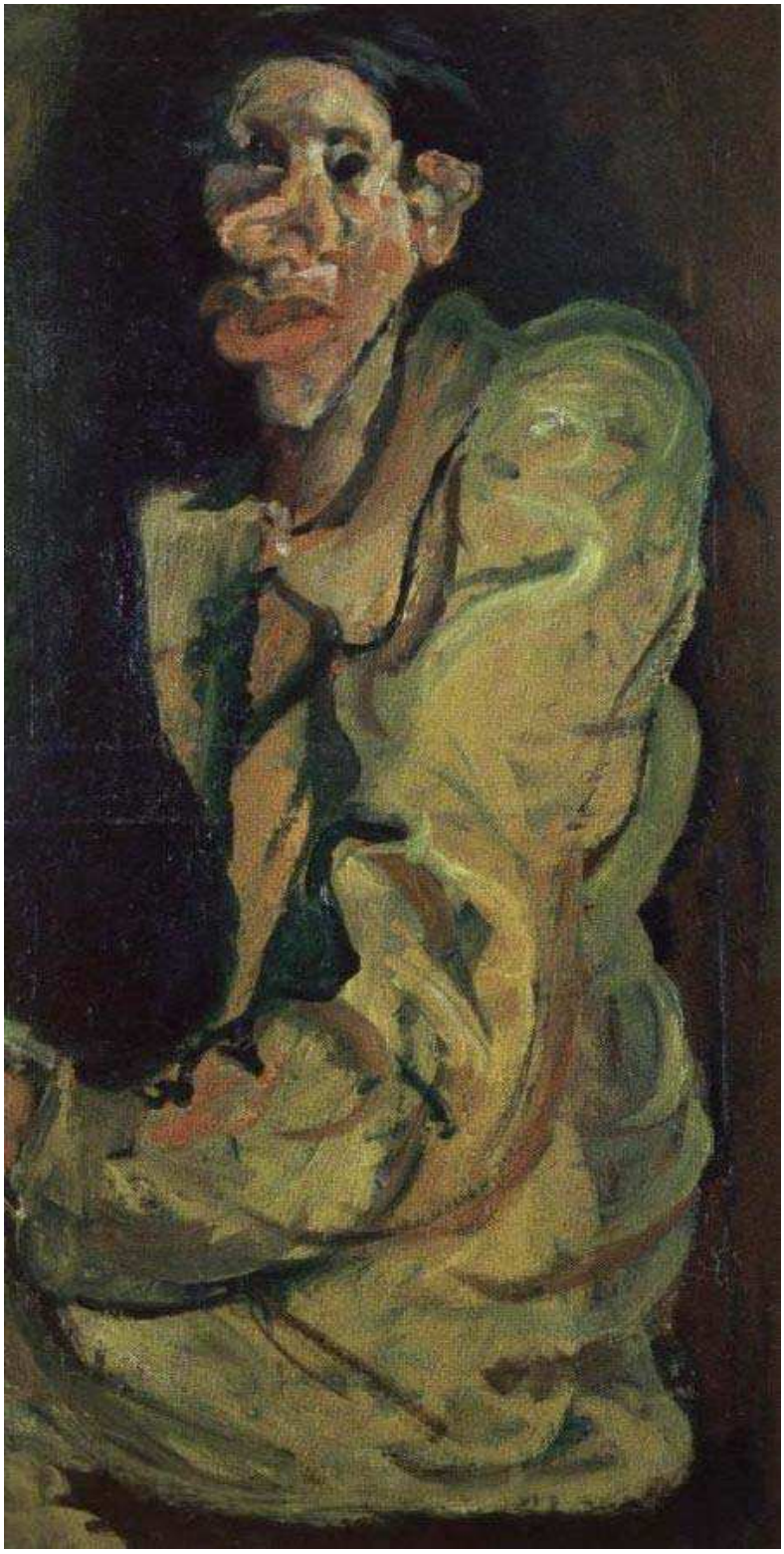
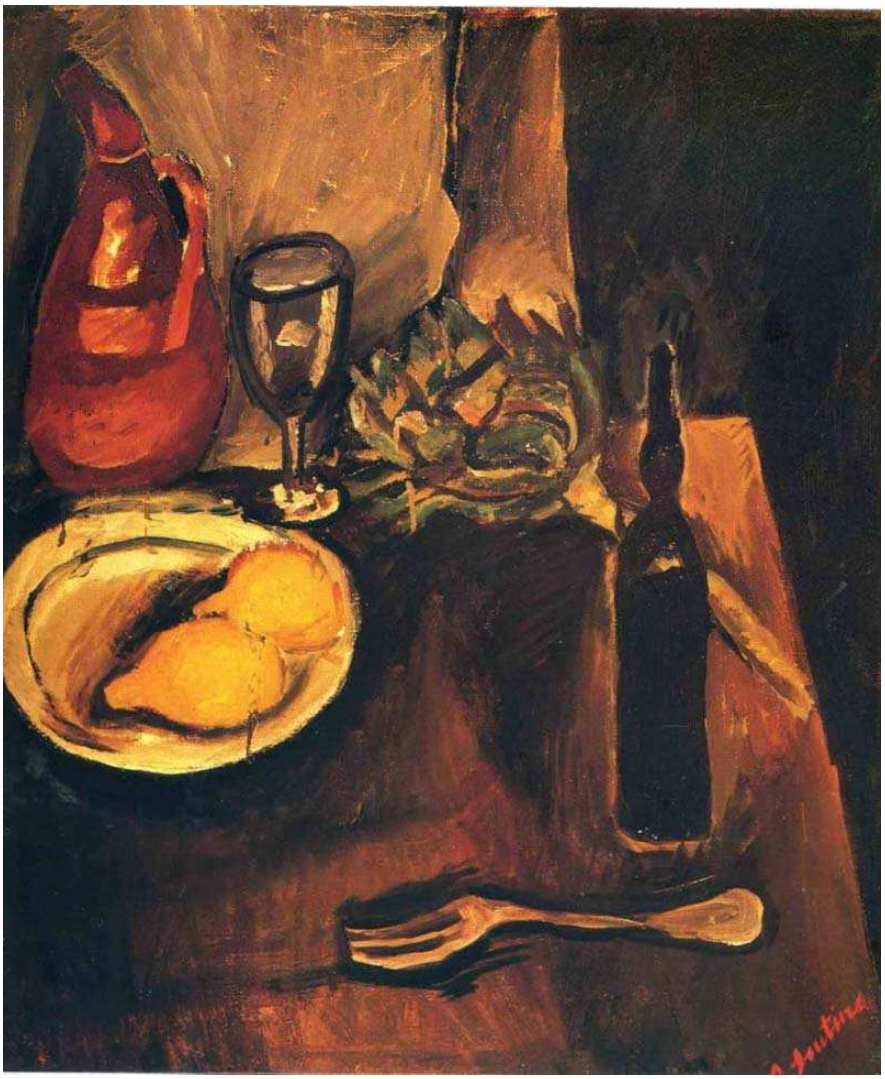
Le temps vivant de Soutine[1]



Stéphane Zagdanski

[1] Texte conçu pour une émission de radio consacrée à Soutine, diffusée en mai 1996.

Certains peintres ont le sens de l'espace, d'autres celui du temps.



À la différence, essentielle, de Chagall, Soutine est un peintre du temps. Dans la *Nature morte aux citrons* de 1916, le tableau est aplati, réduit à deux dimensions, sans volume, sans espace. Le temps seul compte.

La caractéristique principale de la temporalité chez Soutine, contrairement au temps irréversible des physiciens, est son *isotropie*, c'est-à-dire qu'elle possède les mêmes propriétés dans toutes les directions, et dans toutes les dimensions puisque cette isotropie se propage à l'espace des tableaux.

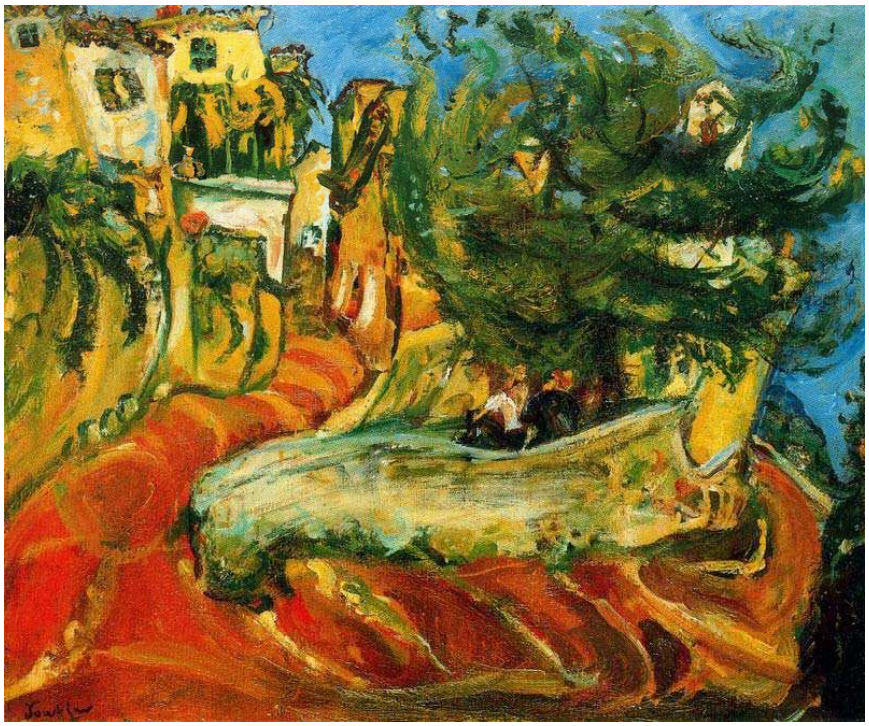
Ainsi dans *L'Escalier rouge* de 1920, on ne peut dire si l'escalier monte ou s'il descend. Même chose du *Lièvre au volet vert* de 1924-1925: il est en mouvement vertical, il décolle[2], quelle que soit la position du tableau; mis horizontalement, il détale.

Même chose de la *Volaille* de 1924: la tête pourrait aussi bien être en bas qu'à gauche, à droite ou au sommet de la croix du corps. Le tableau est comme «sans» dessus dessous, il n'a ni haut ni bas.

[1] Le *Lapin* de 1925-1926 bondit aussi.

Peindre le temps consiste à persévérer dans l'incarnation. Tout ce que peint Soutine est incarné[3], organisé: imprégné de matière organique. C'est ainsi que ses paysages sont animalisés, ossifiés[4], ses villages[5] forment une

gueule grande ouverte, les maisons blanches sont des molaires, la rue rose saumon est une langue. Ou bien[6] la rue en escalier est la colonne vertébrale d'un écorché, une carcasse, un thorax.



[2] Le *Lapin* de 1925-1926 bondit aussi.

[3] Les Juifs sont traditionnellement et théologiquement déclarés un «peuple charnel».

[4] *Paysage de Cagnes*, 1923-1924.

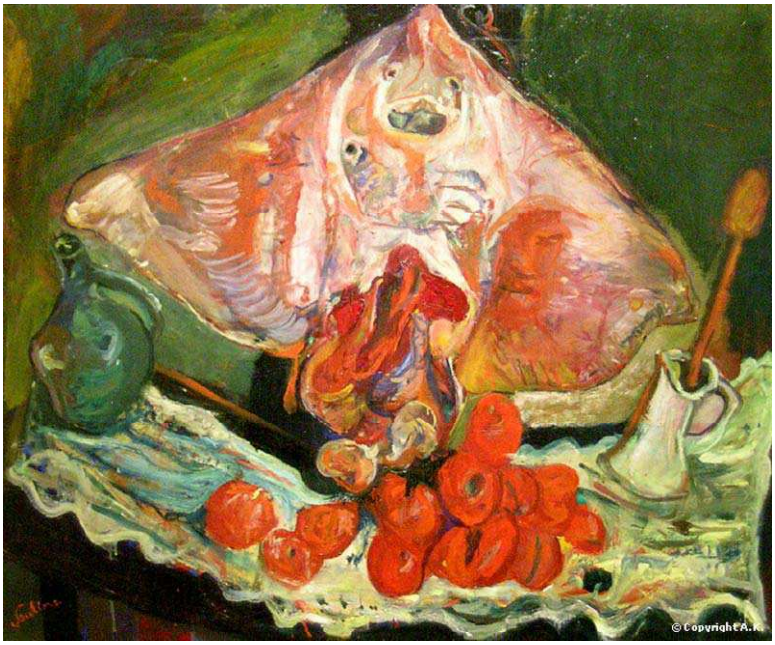
[5] *Village de Cagnes*, ou *Maisons à Cagnes*, 1919.

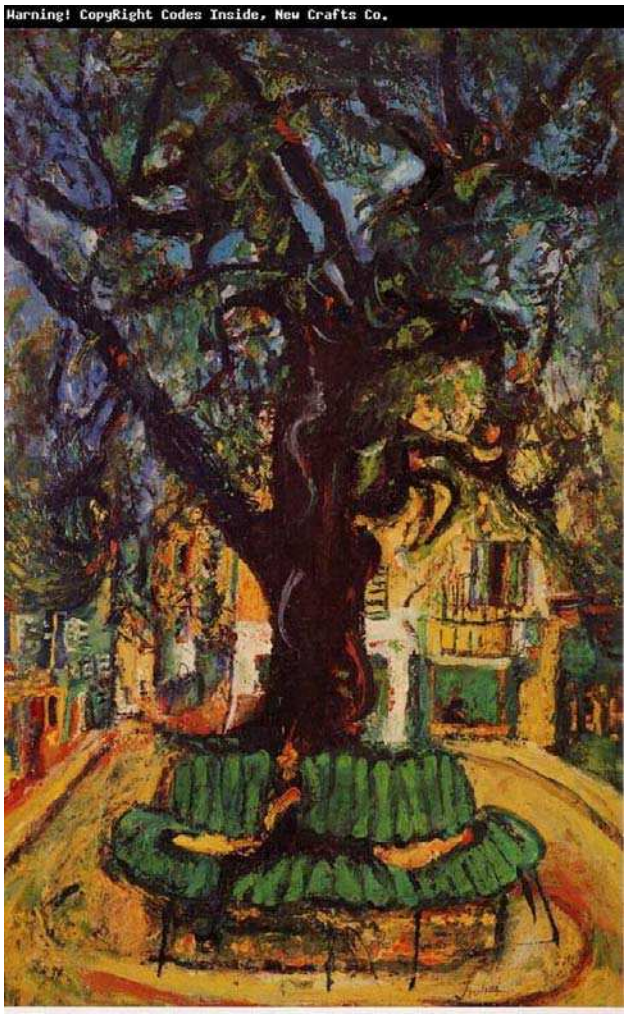
[6] *L'Escalier rouge*, 1920.

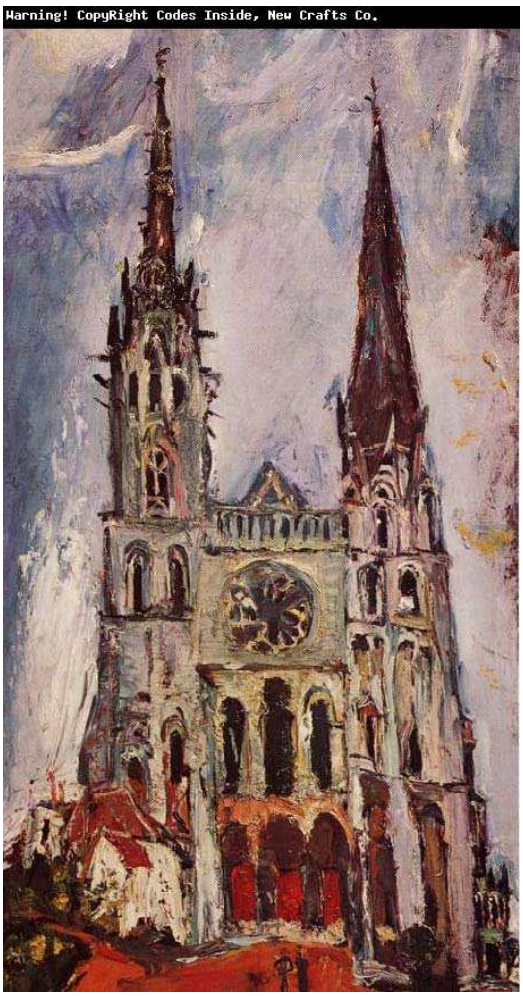
De même[7] le paysage est substantifié, graisseux, il devient une pièce de viande à l'étal, rouge, jaune, le ciel est violet comme l'encre du tampon de la commission d'hygiène sur le gras d'une pièce de boucherie. On notera que le mot «animal» se dit *'haïha* en hébreu, de même racine que Chaïm.

[7] *Paysage de Cagnes*, 1922-1923.

Ses animaux, par symétrie – et à l'instar de *La Raie* de Chardin que Soutine apprécie tant – sont humanisés, anthropomorphisés. Voir la série des *Raies*, celle de Chardin étant qualifié par Proust de «nef d'une cathédrale polychrome», tandis que Soutine compare à une «cathédrale» l'arbre de Vence[8], et que le vert pâle de sa *Cathédrale de Chartres* (1933)







rappelle beaucoup le fond dans la *Nature morte à la raie* de 1924.

[8] *Petite place de ville*, 1929.

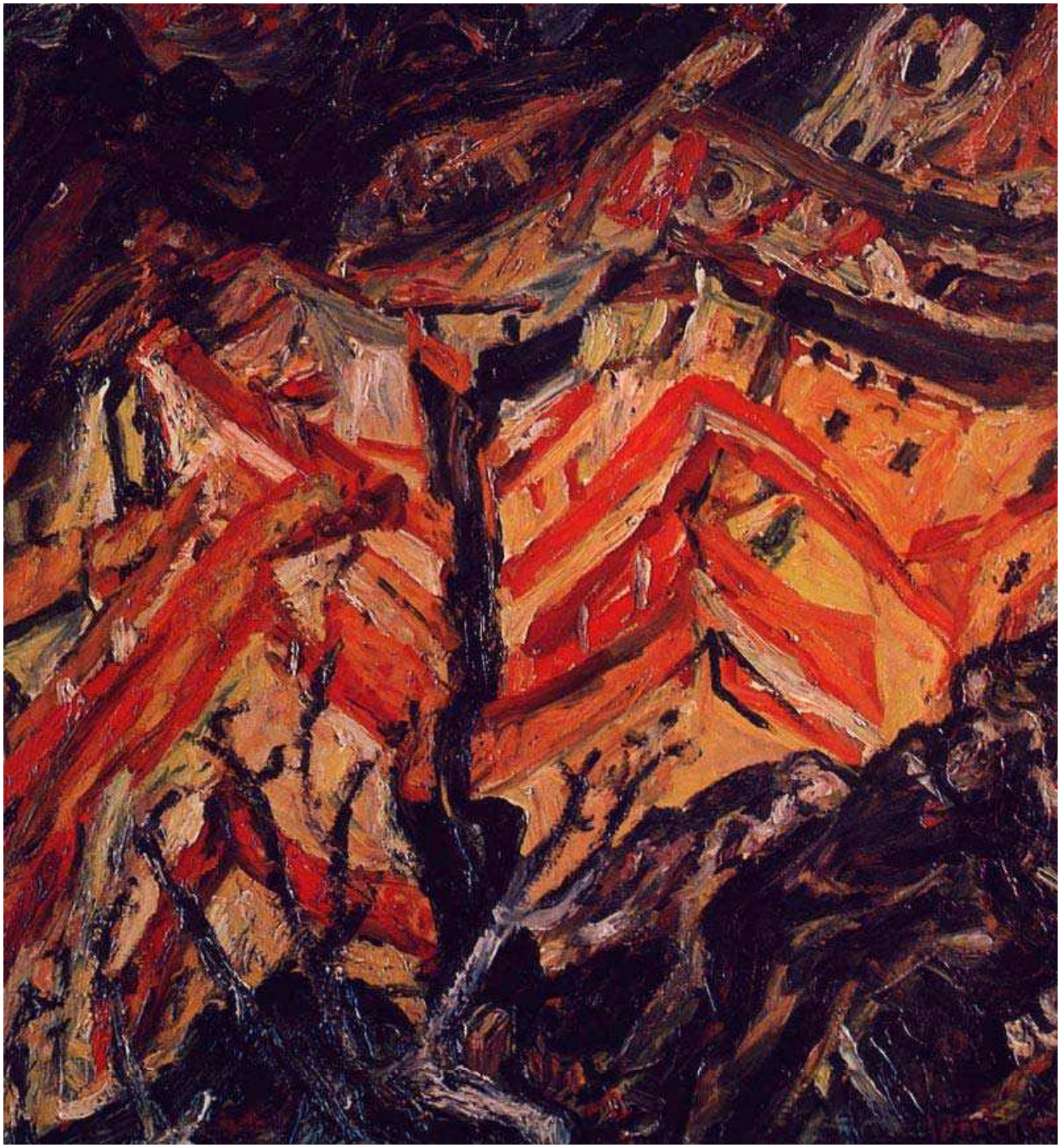
«La nature morte deviendra surtout la nature vivante», écrit Proust à propos des cuisines de Chardin.

De même *Les Poulets à la nappe blanche* de 1916-1917 sont deux frétillantes danseuses de french cancan à l'horizontale.

Du coup, logiquement, animalisés, les paysages deviennent

anthropomorphiques. Dans *Paysage de Céret* (1922), les arbres forment une théorie de danseuses, mains sur les hanches (position habituelle des personnages de Soutine), avec à l'extrême gauche une belle maison blanc rouge comme une molaire arrachée.

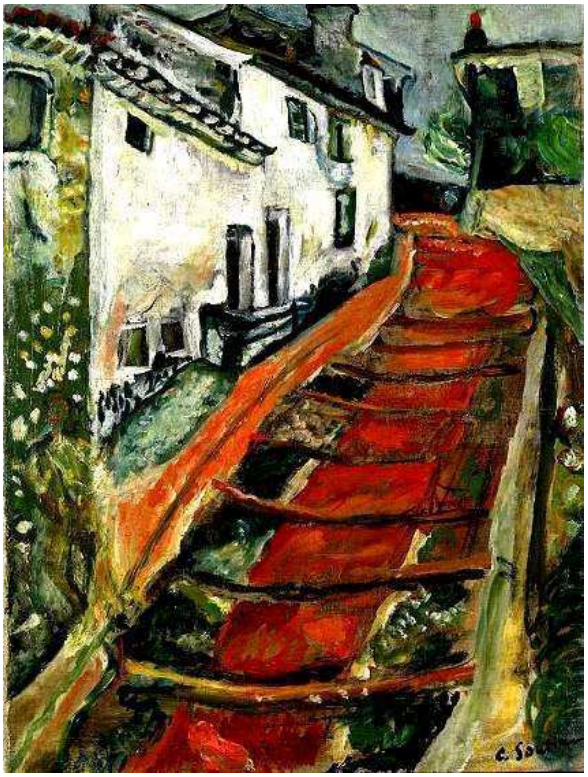
Avec la *Vue de Céret* de 1922, nous sommes manifestement au cœur de la carcasse de bœuf (les toits oranges des maisons forment les côtes),



elle-même se révélant une femme noire (les montagnes sombres au loin forment un visage, des épaules), la «Négresse par le démon secoué» de Mallarmé[9], la «jeune géante» de Baudelaire[10], mais écorchée, décarcassée, pénétrée, ouverte.

[9] «Sur le dos tel un fol éléphant
Renversée elle attend et s'admire avec zèle».

[10] «Dormir nonchalamment à l'ombre de ses seins, Comme un hameau paisible au pied d'une montagne.»



Et de même que *L'Escalier rouge* est organique, de même, par isotropie temporelle, la *Carcasse de bœuf* de 1925 est architecturale, elle contient *L'Escalier rouge*. «Je veux montrer Paris dans une carcasse de bœuf!» aurait dit Soutine. Il l'a fait.

L'effet du temps sur la chair, c'est la putréfaction. Le pinceau de Soutine saumonise et faisande tout ce qu'il touche, il *décompose*. On songe évidemment à l'anecdote de la carcasse de daim servant de modèle au bœuf de Soutine et empestant toute la Ruche.

On se récite à nouveau Baudelaire.
«Le soleil rayonnait sur cette pourriture,
Comme afin de la cuire à point,
Et de rendre au centuple à la grande Nature
Tout ce qu'ensemble elle avait joint;
Et le ciel regardait la carcasse superbe
Comme une fleur s'épanouir.
La puanteur était si forte, que sur l'herbe
Vous crûtes vous évanouir...
Tout cela descendait, montait comme une vague,
Ou s'élançait en pétillant;
On eût dit que le corps, enflé d'un souffle vague,
Vivait en se multipliant.»

La grande admiration de Soutine pour l'art grec n'est pas compensatoire ni nostalgique, comme le prétend Élie Faure[11]. Elle correspond simplement à ce qu'il faut nommer son héraclitéisme.

Soutine est évidemment proche d'Héraclite par le caractère. « Comme on demandait à Héraclite pourquoi il se taisait, il avait répondu: Pour que vous parliez.» (Diogène Laërce) «Héraclite ne fut l'élève de personne, mais fut formé par la nature et par son propre zèle.» (Suidas)

Par son *perpetuum mobile*: «Héraclite ôtait du monde le repos et l'immobilité: car cela est le propre des cadavres. Mais il conférait le mouvement à toutes choses: un mouvement éternel aux choses éternelles, un mouvement de corruption aux choses corruptibles.» (Aétius)

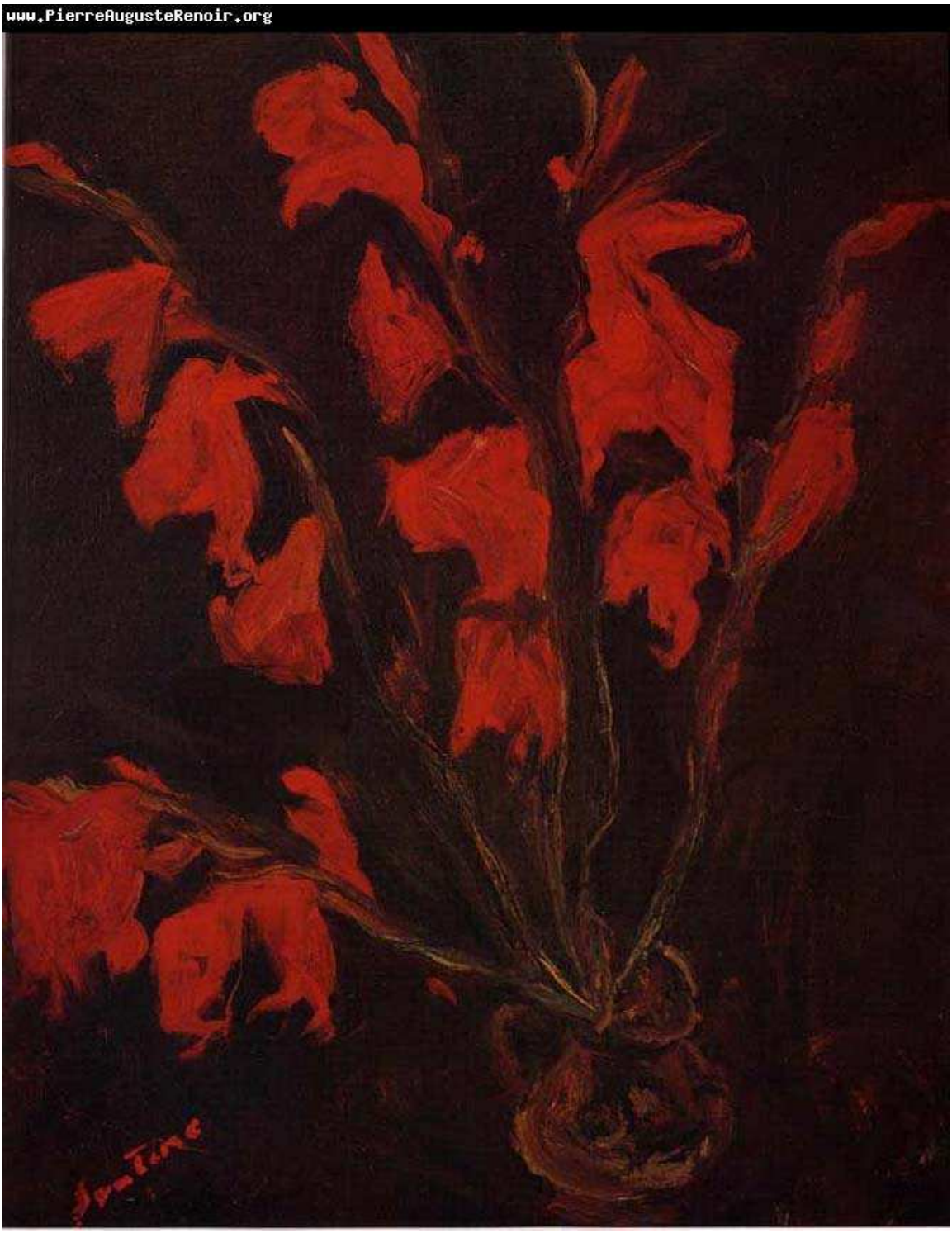
Par sa passion pour la cuisine comme lieu de la peinture. Aristote, dans les *Parties des animaux*: « Comme le disait Héraclite aux étrangers qui voulaient le rencontrer, mais qui, entrant chez lui, le voyaient se chauffer dans la cuisine, et restaient cloués sur place – il les invitait à ne pas avoir peur d'entrer, puisque "même dans un tel lieu, il y a des dieux" – , il faut, en matière de recherche scientifique aussi, aller à chaque vivant sans répugnance, en se disant que chacun possède quelque chose de naturel et de beau.»

Par sa «peinture semblable à du feu», «peinture sombre, mais qui illumine l'obscurité de coruscations et de flammes» (Élie Faure). On sait qu'Héraclite assimile le feu au Logos et fait de lui l'origine de toutes choses.

Ce mouvement perpétuel soutinien a lieu d'une part à l'intérieur de chaque tableau, où il est éminemment isotropique: corruption aussi bien que génération, décomposition comme renaissance. Les personnages semblent naître, le visage

couvert de glaires et de sanie, farineux tels des nouveaux-nés. *Le groom* de 1928 paraît accoucher de lui-même, s'auto-expulser en se pressant comme un tube de peinture. Même chose pour la *Raie à la bouilloire* de 1924, qui s'éjacule en un long filament descendant sur la droite jusqu'à la table. C'est aussi le cas de l'*Autoportrait* de 1917, où un Soutine juvénile peint une toile dont on voit, au dos, un portrait de Soutine adulte. Soutine passe à travers la toile de l'adolescence à la maturité, et vice-versa. C'est d'ailleurs exactement cette isotropie que réalise Rembrandt entre ses *Autoportraits* et les portraits de Titus.

Le temps décompose, il est analytique. La peinture de Soutine est analytique, zététique[12], mouvante, *vivante*. Je pense aux *Glaïeuls rouges* de 1919. Le rouge vif de Soutine (vermillon de sa signature, comme dans *Le*



dindon de 1924 qui semble paraphé sur la toile tels certains taureaux de Picasso, et dont la tête est du même rouge sanguin frais que la signature) est à prendre à la lettre, c'est un rouge *vivant* (Chaïm signifie «Vie» en hébreu).

[12] «Qui recherche».

Les glaïeuls viennent de loin dans le temps: on trouve des glaïeuls *byzantinus* sur les fresques de Pompéi. Ici, un petit pétale se détache de la signature avec laquelle deux fleurs du bas parlent et rient. «J'ai toujours été heureux!» déclara Soutine à Andrée Collie. En haut, un glaïeul-cheval, des glaïeuls-chauve-souris à gauche. Le mot «glaïeul» vient de *gladiolus*, «petit glaive». On songe à un Christ qui dirait: «Je ne suis pas venu apporter la paix mais le glaïeul.» Soutine: «Si je n'avais pas été peintre, j'aurais été boxeur.»

Ce pinceau analytique s'oppose évidemment à l'image de synthèse. Le battu mais «Vivant» Soutine[13] est, foncièrement, l'antithèse de ce condamné à mort américain qui vient d'offrir son corps à la science afin qu'il soit tronçonné, scanné, digitalisé, et serve de simulation virtuelle aux étudiants en médecine.

[13] Soutine est vraiment « Vivant » de prénom, comme Denon.

Soutine est le peintre du temps, donc de la décomposition, de l'analyse, de la disjonction; l'image de synthèse créée par une machine, c'est le triomphe de la mort vivant sa vie perpétuelle dans l'immortelle reproduction d'un cadavre.

Jugement, Mort, Image, Narcose chirurgicale ici. Transgression (de son origine), Vie[14] (Chaïm), Peinture, Glaïeuls guerriers, Rouge idéal là.

Baudelaire:

«Je laisse à Gavarni, poète des chloroses,
Son troupeau gazouillant de beautés d'hôpital,
Car je ne puis trouver parmi ces pâles roses
Une fleur qui ressemble à mon rouge idéal.»

Cette pulsion temporelle de Soutine explique sa volonté de ne peindre que sur de très vieilles toiles du XVIIème siècle que Mme Castaing devait lui dénicher dans Paris, et qu'il grattait pour créer ses propres tableaux. Elle explique aussi ses fureurs d'auto-destruction (rien de figé, de définitif) qui participent d'une dynamique de création. Héraclite: «L'opposé est utile, et des choses différentes naît la plus belle harmonie et toutes choses sont engendrées par la discorde.»[15]

D'autre part, sous l'effet de l'isotropie, les tableaux sont aimantés les uns par les autres, la temporalité circule à travers chacun d'eux aussi aisément que d'un tableau à l'autre.

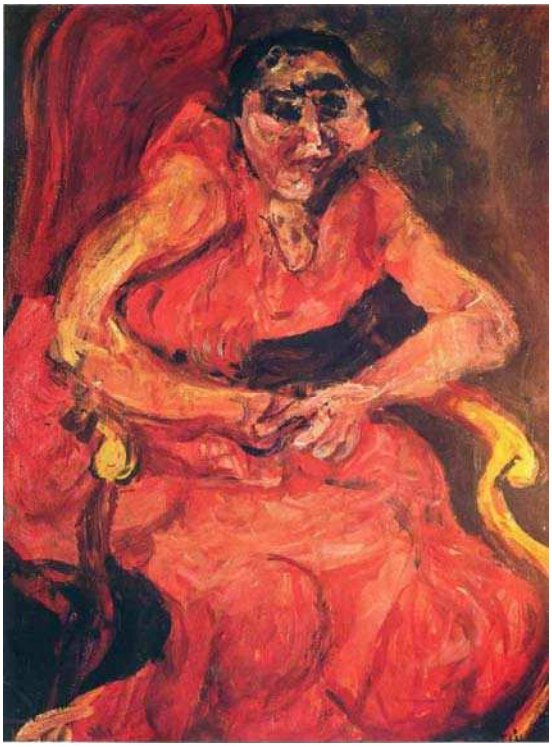
Ainsi le *Groom* naît en réalité de la jupe de Mme Castaing[16], dont les plis sont dessinés, ce qui est très rare chez Soutine.

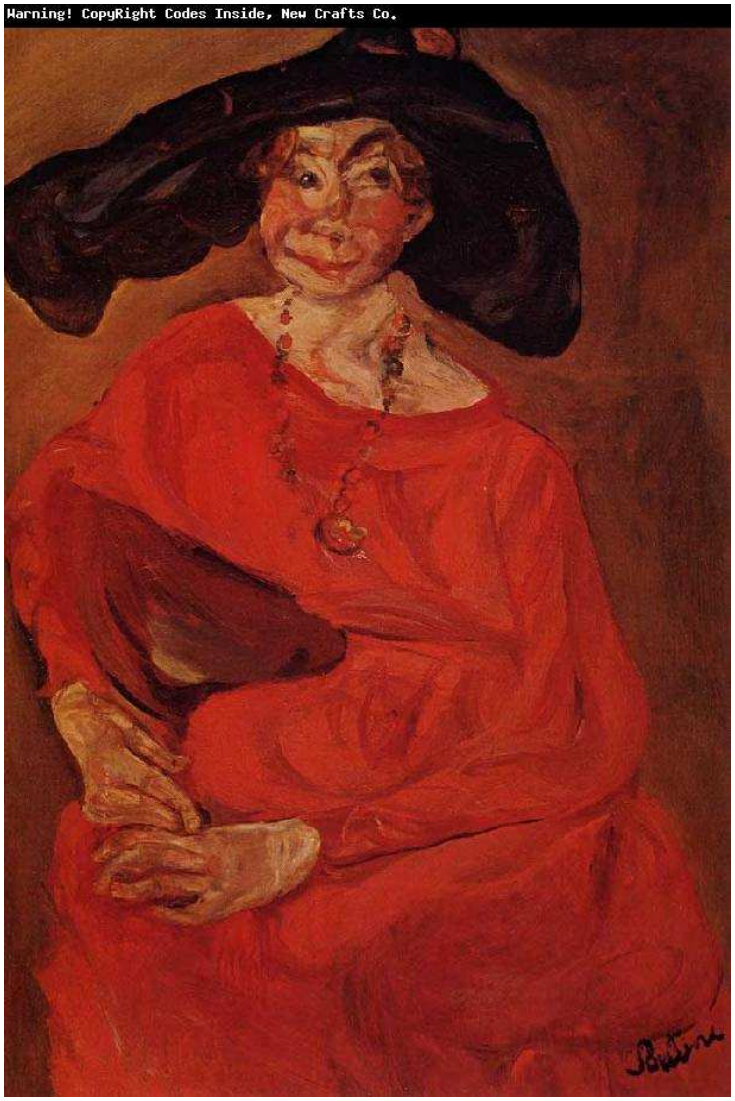
[14] «La pensée qui libère l'actuel de l'apparence de la variabilité irrationnelle et l'élève et la transfigure en l'*Idée* doit représenter cette vérité de l'Actuel non pas comme un repos mort, non comme une simple *image*, terne, sans impulsion et sans mouvement…» , dit Hegel.

[15] Et, bien entendu, Hegel : « L'Idée, en vertu de la liberté qu'atteint en elle le concept, contient en elle aussi *l'opposition la plus obstinée* ; son repos consiste dans la certitude et l'assurance avec lesquelles elle produit et surmonte éternellement cette opposition, et s'y unit avec elle-même. »

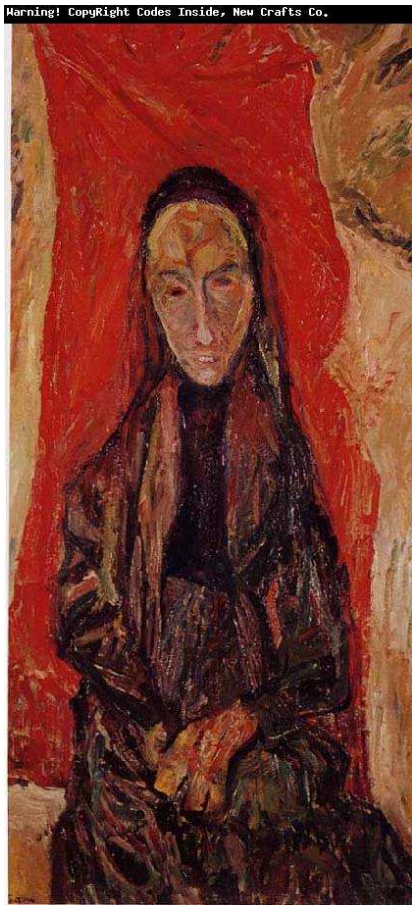
[16] Dans le *Portrait de Madame Castaing* de 1928.

D'habitude, les jupes rouges de Soutine sont plutôt des nappes de sang menstruel, comme dans la très liquéfiée *Femme en rose* de 1921-1922, où le S du corps est imbibé de la sinuosité du nom «Soutine», tandis que la signature, elle, assez exceptionnellement, est en caractères droits, bâtons.



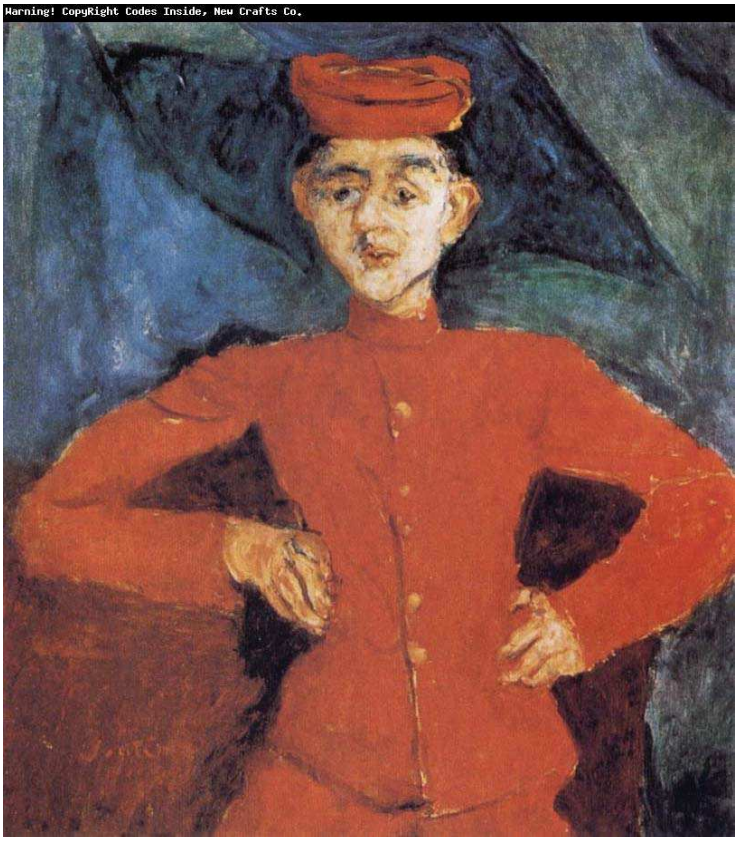


Les femmes en S de Soutine évoquent aussi le hanchement des Vierges gothiques au XIVème siècle, la flexuosité de la conception. Même remarque pour la *Femme en rouge* de 1922 et sa robe menstruelle, qui se distingue du *Portrait de femme*[17], frêle fantôme ménopausé flagellé de jaune, de vert, de rouge, dont les menstrues passées sont illustrées par le drap sanguinolent qui pend derrière elle.

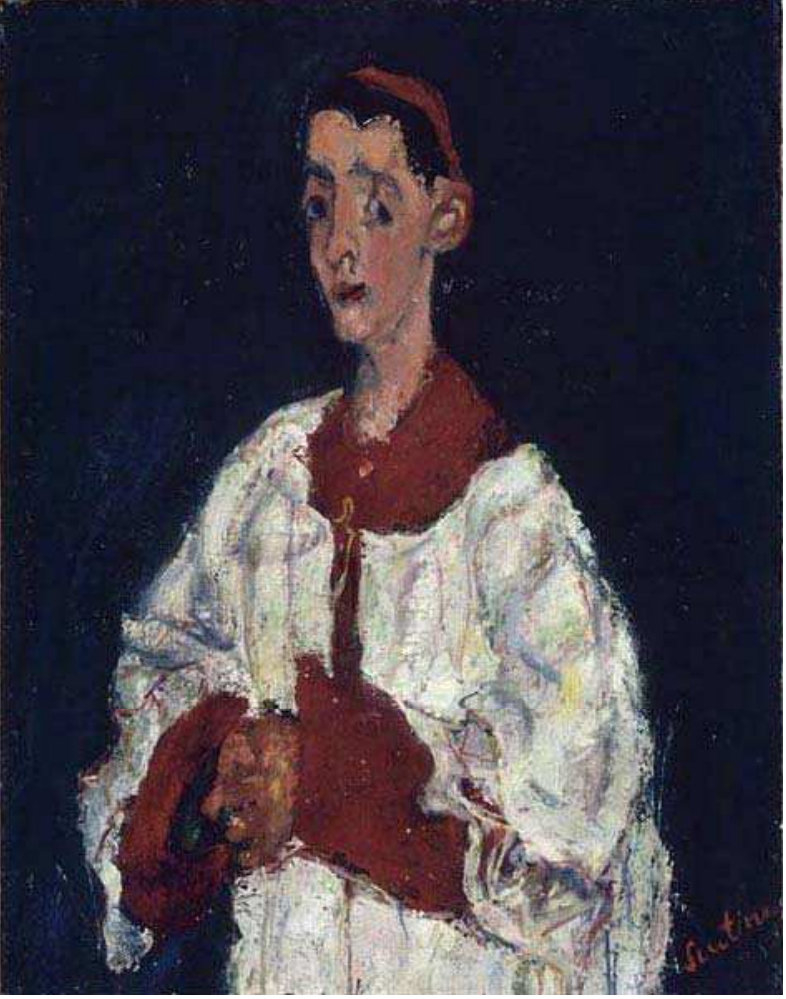


[17] Dit *La Veuve* de 1922.

Pourquoi Soutine, peintre le moins machinal, le plus organique, s'intéresse-t-il autant au sang des femmes? Peut-être parce qu'elle sont les métronomes de chair de l'écoulement du temps dans les interstices de la reproduction. Leur pulsation mensuelle évalue, par le vide, la perpétuation synthétique de l'espèce à laquelle participe leur corps lorsque son sang ne s'écoule plus.



Si donc la robe de Mme Castaing est plissée, c'est que quelque chose gigote et palpite dessous. Oui, *Le groom*. En amont, donc, le groom[18] naît des cuisses de Mme Castaing. En aval, il s'éclabousse sur la blouse du *Petit pâtissier* de 1922, qui a la même position des jambes que l'*Indifférent* de Watteau.



[18] Et tous les personnages rouges, par exemple *Le chasseur de chez Maxim's* de 1927.

C'est une blouse-palette, comme l'aube de l'*Enfant de chœur* de 1928.

Par ailleurs on peut palper sur son visage le plaisir réel (rare en peinture) d'être peint (donc vivant), comme chez la *Tricoteuse* de 1924-1925 à la belle soutane sombre de chauve-souris éployée. Le *Petit pâtissier*, qui presse entre ses jambes un chiffon comme rougi par une circoncision violente et jouissive, exhibe aussi l'érection de son gland épanoui en glaïeul.

Le temps de l'incubation (les tableaux naissant les uns des autres) est lié à l'importance de la nourriture pour Soutine. Dans la *Nature morte aux poissons, œufs et citrons* de 1923, en bout de table

il y a comme un cadavre ou un fœtus emmailloté dans la nappe orange.

Les poissons au contraire sont très mobiles, ils remontent le courant. Dans la *Nature morte aux poissons* de 1918, le rouge du fond est celui, vivant, des *Glaïeuls rouges*.

Ses animaux sont tous alimentaires. Pas de chienchiens, pas de chichis.

Dans la *Nature morte à la soupière* de 1916, la soupière et l'assiette sont vides, ce qui est logique puisque les animaux se sont transfusés dans les autres tableaux. Et dans la *Nature morte au faisan* de 1918, le plat représente une raie en devenir.

Marcel Detienne nous apprend qu'un très vieil oracle, dit *incubatoire* (par le sommeil), celui de Trophonios, «le Nourricier», se rendait à Lébadée, «dans un antique sanctuaire où l'on a voulu reconnaître une ancienne *Tholos*, une tombe en forme de ruche (!!!) qui aurait été celle d'un roi béotien». «Après quelques jours de retraite et de sévères interdictions alimentaires, le consultant est admis à faire des sacrifices à Trophonios et à d'autres divinités. Après le sacrifice d'un bélier, dont les entrailles doivent apprendre si Trophonios est disposé à rendre ses oracles, le quémandeur est conduit vers le fleuve voisin et deux jeunes enfants, appelés "les Hermès", le lavent et l'oignent d'huile. Peu de temps après, il est conduit vers l'oracle... Après avoir bu de l'eau de l'une et l'autre sources (Mémoire et Oubli), il se glisse dans la bouche oraculaire, en passant d'abord les pieds puis les genoux; le reste du corps, dit-on, est tiré avec violence... Au sortir de la consultation incubatoire, l'initié est doué d'une mémoire, d'un don de voyance qui ne se différencie nullement de celui des poètes et des devins. Par la vertu de l'Eau de *Mémoire*, le consultant de Trophonios bénéficie d'un statut équivalent à celui d'un devin: comme Tirésias, comme Amphiaraos, il devient un "vivant" parmi les morts.»

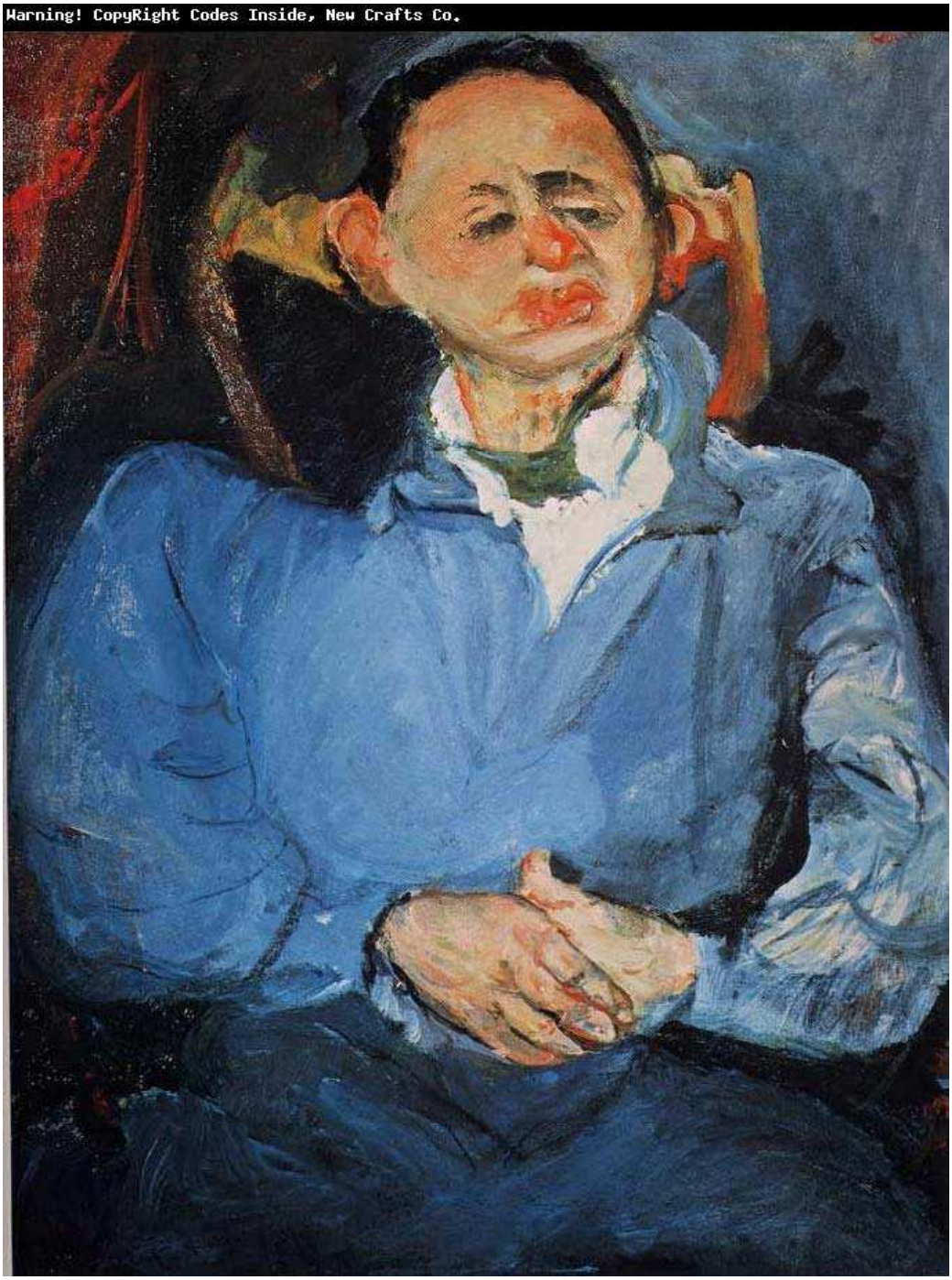
On ne sera plus étonné d'apprendre que Soutine parlait de «miracle» provoqué par ses peintures.

Mémoire et Oubli chez Soutine: il lui faut reconstituer les tableaux qu'il copie, reproduire le motif dans le réel.

Temps d'insufflation: le vent dans les arbres, dans *Jour de vent à Auxerre* de 1939, et dans le *Retour de l'école* de 1939, qui appartient à une série de toiles représentant des enfants sur une route de campagne[19]. Ce sont les derniers tableaux de Soutine: les enfants reviennent de l'école, ils ont dépassé l'école, ils sont dans la victoire du jeu.

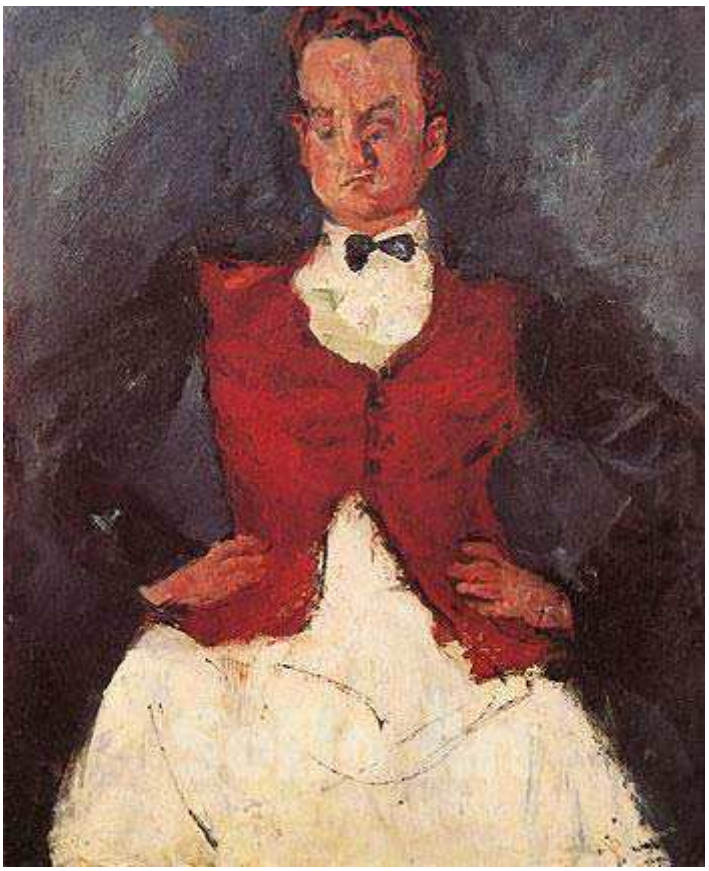
[19] Héraclite: «Le temps est un enfant qui joue au tric-trac. À l'enfant la royauté.»

Temps pneumatique (insufflation transversale), d'un tableau à l'autre: Diastole[20] du *Portrait du sculpteur Mietschaninoff* de 1923, au corps et au visage gonflés à bloc, avec le beau bleu azuréen de sa chemise.



[20] «Dilatation».

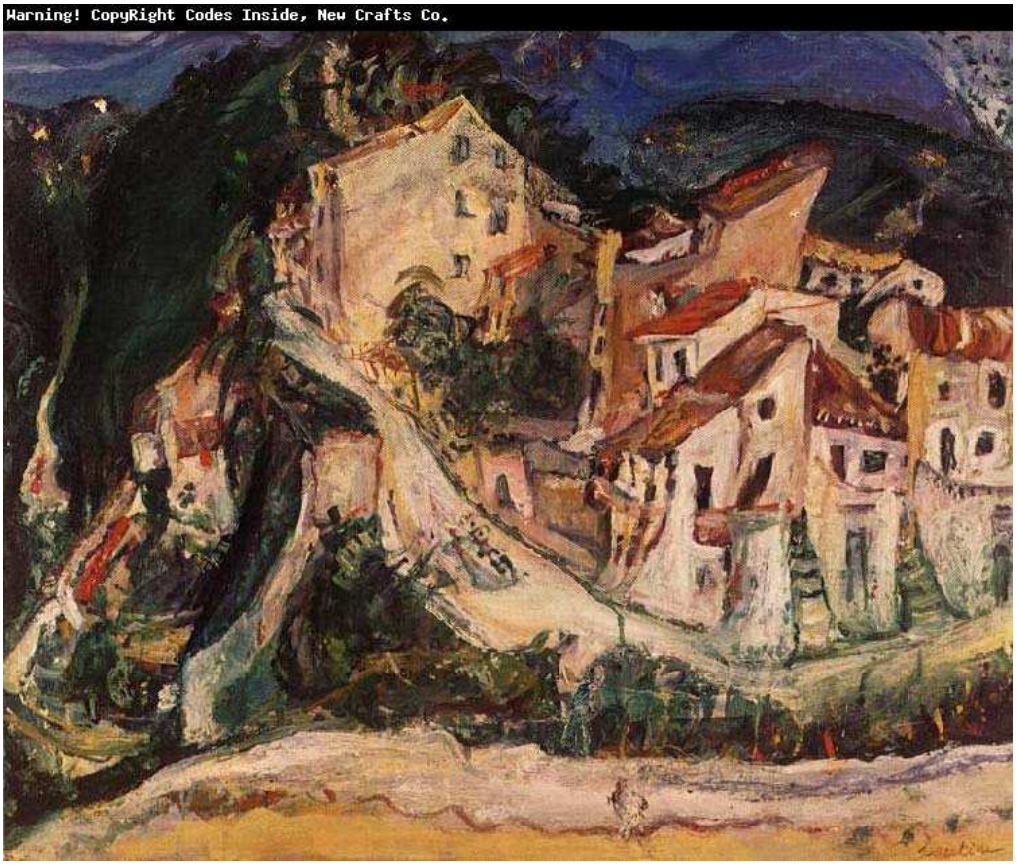
Le cordon rouge qui retient le rideau en haut à gauche est comme le paraphe de «Chaïm». Systole[21] du *Groom*, qui est vraiment vidé, sous vide. Entre les deux, on trouve le *Maître d'hôtel* de 1927 en train de s'évacuer par le bas, de se dégonfler.



Le Grand enfant de chœur de 1927 est à nouveau gonflé à bloc, il est enrobé par ses côtes flottantes, il flotte, lévite.

[21] «Contraction».

Dernier exemple de palpitation transversale entre deux paysages: Dans *Le vieux moulin* de 1922, le moulin semble un gros pavé blanc jeté vers le fond du tableau, qui a provoqué autour de son axe une déformation de tout le paysage, entraîné dans sa chute perpendiculaire.



Et cette chute provoque, par un retour de pendule, le *Paysage à Cagnes* de 1923-1924, où tout le village est exhaussé, comme s'il se trouvait au sommet d'une montagne. C'est une ascension de village.

La temporalité de Soutine, enfin, est sempiternelle, elle est minérale.

Élie Faure: «Le mystère de la plus grande peinture y éclate, chair qui est plus chair que la chair, nerfs qui sont plus nerfs que les nerfs, bien qu'ils soient peints avec des fleuves de rubis, de soufre en feu, des gouttelettes de turquoise, des lacs d'émeraude écrasée avec des saphirs, des traînées de pourpre et de perle, une palpitation d'argent qui frôle et brille, une flamme inouïe qui tord les profondeurs de la matière après avoir fondu ses mines de joyaux. Qu'un bœuf ouvert rutile comme un trésor de Golconde, que les oiseaux étincelants et l'embrasement des tropiques y roulent en torrents dans la pourriture prochaine et que cela soit de la viande ensanglantée, là est l'esprit.»

Selon Mlle Garde, Soutine possédait quelque livres de Balzac, quelques romans russes et les *Essais* de Montaigne. Il écoutait du Bach et du Mozart.

«Emmenant Garde au Louvre, ils s'arrêtaient longuement devant la sculpture égyptienne et grecque, et il ne lui parlait que de l'art du passé.»

Où est le temps, là est l'esprit.

Stéphane Zagdanski