

Quinzième année, Numéro 30, automne-hiver 2019-2020, publiée en hiver 2020

L'image et le texte chez Jacques Henric

ATABAKI RAD Atossa

Doctorante

Université de Nantes

E-mail: atossa.a.r@gmail.com

FOREST Philippe

Professeur

Université de Nantes

E-mail: philippe.forest@univ-nantes.fr

(Date de réception: 27/10/2019 – date d'approbation: 20/02/2020)

Résumé

Le but de ce travail de recherche est dans un premier temps de présenter Jacques Henric et son œuvre hermétique aux amoureux de la littérature française en Iran et en second lieu d'étudier l'importance de l'image et la peinture dans ses écrits. Ce modeste travail est une sorte de balade dans cette œuvre complexe marquée par les analogies orientalistes et les pensées mystiques similaires aux réflexions des philosophes iraniens. Étudier la place de la peinture dans son œuvre, c'est avant tout déchiffrer la magie de l'image, étudier la création artistique dans sa totalité et le questionnement sur l'acte de la création. Henric met l'accent sur le statut de l'artiste créateur qui porte sur ses épaules le poids de son savoir. Il provoquera une sorte de mutation formelle qui changera d'emblée la définition de la création artistique. Un ancien militant communiste, proche du groupe *Tel Quel*, un écrivain passionné de son travail, un critique clairvoyant, un journaliste et essayiste courageux: Jacques Henric est tout cela à la fois. Ses études critiques, ses romans et ses divers essais sur l'art et la littérature le montrent clairement.

Mots-Clés: Littérature, Art, Peinture, Image, Roman, Iconoclasme, Mal.

Fasciné par la littérature et l'art, Jacques Henric recourt aux ressources philosophiques, religieuses et artistiques pour enrichir sa mission de journaliste et chroniqueur engagé ayant parcouru librement les milieux littéraires et artistiques de son époque sans se lier à une doctrine précise. Enchanté par la force de l'image, il a toujours tenté de révéler ce qu'elle manifeste ou ce qu'elle cache. Il mêle la vie et l'écriture, l'art et la littérature, l'image et le texte pour montrer que l'écriture est la seule manière qui permet au discours de se prolonger.

Né le 21 décembre 1938 à Maintenon en France, Jacques Henric fait précocement connaissance avec la réalité de son époque: sa petite enfance est marquée par la Seconde Guerre Mondiale. Ce chroniqueur d'art et de littérature, cet essayiste puissant à l'esprit contestateur et critique, saura agir dans les situations difficiles en rejetant toute autorité et toute règle. Ses questionnements philosophiques le rapprochent de la pensée des philosophes orientaux, surtout les Iraniens. Ses études critiques sur les artistes les plus importants, ses écrits pour le théâtre, ses derniers récits autobiographiques (*Politique, La Balance des blancs*) ont été écrits, tous, en réponse à ces questionnements.

Henric est connu comme essayiste, romancier et chroniqueur d'art et de littérature et membre du comité de direction de la revue *Art Press*. Il a écrit plusieurs essais et articles et a organisé beaucoup d'entretiens avec les romanciers et les artistes révoltés de son époque. À son tour, il a été interviewé et présenté dans la presse littéraire francophone par plusieurs journalistes, chroniqueurs et écrivains comme Philippe Sollers, Pierre Guyotat, Pascal Boulanger etc. En 2015, paraît *Jacques Henric entre image et texte* — une première étude critique sur son œuvre par Guillaume Basquin. En 2016, Henric a été récompensé par le prix Médicis-essai pour son livre *Boxe*.

Depuis plusieurs siècles, l'art et la littérature ont montré une corrélation fascinante de l'image et du texte. Au 19^e siècle, les couples emblématiques de peintres et d'écrivains en sont des témoins: Zola et Manet, Delacroix et

Baudelaire etc. «Dans la littérature l'objet pictural est sans cesse transcrit, analysé, critiqué, transmis. (...) La peinture se glisse dans tous les canevas littéraires et reste un formidable motif de créativité.» (Maurisson, Verlet, 2006: 190). Écrivains et peintres ont le même sentiment, la même cause à soutenir, ils vivent contre le changement, le conformisme et la banalité.

L'œuvre de Jacques Henric est hantée par la présence continue de la peinture. Essayiste et auteur de romans qui mettent en scène de manière récurrente l'artiste et les images (*Adorations perpétuelles* 1997, *L'habitation des femmes* 1998), Jacques Henric tisse des liens complexes entre ces différents domaines. Une importante caractéristique de son œuvre est la valeur accordée à l'image: une analyse de son œuvre nous révèle qu'elle en est une composante essentielle. Il y a tout d'abord et avant tout l'image, ce jardin sacré où les souvenirs, les rêveries et l'imaginaire se croisent et qui peut héberger également d'autres sortes de vécus personnels, tels que les photos de presse ou tout autre album de photos.

Dans cette étude, nous allons tout d'abord parler de l'image et de son rôle chez Henric pour montrer ensuite comment cette image est liée à la femme puis à la mort, pour arriver finalement à la manière selon laquelle l'artiste peut l'affronter pour éviter ses effets mortifères.

Pour éclaircir cela nous allons d'abord parler de l'image seule pour ensuite décrire son lien avec la mort tout au long de l'histoire et selon les religions différentes. Nous pourrons ensuite montrer comment le texte et l'image peuvent se compléter sous l'œil puissant d'un bon romancier qui sait neutraliser les conséquences de l'image pour créer un bon rapport image/ texte.

1- La magie de l'image

L'image a été toujours au centre des débats sur le pouvoir des représentations et leurs effets sur l'opinion. Sa puissance se renforce avec l'imagination. Cependant il y a eu toujours un paradoxe que reconnaissent les philosophes: une part d'ombre et une part de lumière, le côté maudit et le côté faste. L'image se déploie entre deux pôles adversaires, l'engouement et

le mépris: d'une part on l'accuse d'être nuisible, d'exercer une mauvaise influence, de nous séduire en nous détournant vers des fantasmes et des chimères. D'autre part ses défenseurs la considèrent comme un outil de connaissance plus riche et plus complet que le langage, transférant la pensée et la culture, elle est considérée comme un champ productif de l'art.

Nous sommes confrontés à des images de toute sorte qui saturent notre univers, sans compter que nous avons tendance à en construire d'autres nous-même: «nos expériences vécues font naître une multitude d'éléments de représentation mentale qui viennent construire dans notre esprit des images nouvelles, ou modifier, enrichir des images existantes.» (Piaget, 1966). Un enchaînement d'images est ainsi maintenu, chacune d'entre elles pouvant faire appel à d'autres. Ces images construites sont liées quelquefois aux sensations de toute sorte. Ainsi, l'éveil d'une sensation peut stimuler une image apparemment enfouie dans le cerveau: les perceptions par l'un ou plusieurs de nos cinq sens peuvent être considérées comme génératrices d'images mentales. L'imagination et le rêve aussi jouent le même rôle et font jaillir des images originales et inédites. Dans la littérature ce procédé a été employé par plusieurs écrivains tels que Marcel Proust. La fameuse scène de la madeleine est un très bon exemple de cette technique: une sensation fait renaître dans l'esprit du narrateur une image oubliée.

Chez Henric, ce procédé a une nature encore plus complexe car ses souvenirs sont classés sous forme d'images: les images de la guerre, de ses années d'enfance et d'adolescence. Par la suite, soit il les retire de leur réservoir, pour les utiliser ensuite comme éléments déclencheurs, soit il les associe à d'autres images matérielles telles que des tableaux ou des photos, pour en faire des synthèses. Ses contacts précoces avec les images commencent d'abord par ses lectures de bandes dessinées, ensuite c'est le rôle de son père avec sa passion pour la photographie. Puis l'image entre petit à petit dans ses premiers romans, la majorité de ses personnages étant des hommes de l'image: des peintres comme Le Tintoret, Masaccio, Pollock, Newman, Manet, des sculpteurs comme Rodin.

Cependant le face à face avec cette puissante image a quelque chose de mortifère. Tout le monde connaît l'histoire de Méduse, la Gorgone mortelle au regard pétrifiant, ainsi que les mésaventures de Narcisse. Que faire alors devant cette force mortelle? Qui est le héros qui peut diminuer les effets néfastes de l'image selon Henric? Personne sauf le romancier.

Le romancier est celui qui arrive à maîtriser l'image tout en l'aimant. Il est celui qui regarde le soleil en face, se brûle les yeux en la recherchant. De ce point de vue, l'image aussi puissante soit-elle, ne peut continuer à exister qu'en présence du texte. Dans la plupart de ses livres, Henric poursuit et approfondit la réflexion sur les liens de l'image et l'écrit. Dans *Faire la vie*, il parle du vieux débat qui a agité les théologiens, les philosophes, les psychologues et les écrivains: qu'y a-t-il à l'origine?? Le Verbe, l'Image, la Musique ou l'Émotion? Dans le cas d'Henric même si l'image est omniprésente, ce sont vite les mots qui ont pris le pouvoir, sans que pour autant images, musique et émotion soient congédiés. C'est ici que le travail du romancier prend son importance.

Cherchant toujours la nouveauté, Henric choisit de faire parler ses hommes d'image plutôt que des hommes de mots «pour la bonne raison qu'il n'y a rien à ajouter à leur génie». Dans son livre *La Balance des Blancs*, il s'approprie ses favoris au point de les citer: «Que dire de plus, de mieux que ce qu'ils ont écrit?» dit-il. L'exercice passionnant, qui le tente en particulier, c'est de «faire causer ceux qui, comme le souhaite Matisse, se sont coupé la langue avant de délivrer leur message muet. En effet, selon Matisse, faire de la peinture nécessite de se couper la langue et de garder les yeux ouverts sur le monde. Picasso également a une formule célèbre pour tous ceux qui lui demandent des explications, il emploie la phrase suivante: «défense de parler au conducteur» (Blanc, 2007: 34). Ce message muet est le message transféré par les images, «ces figures énigmatiques déposées sur une toile, modelées dans l'argile, taillées dans la pierre, ou inscrites sur la pellicule» (Blanc, *Op. cit.*: 82).

2- La Mort

L'image devient alors une des préoccupations majeures de Jacques Henric. La guerre qui l'a précocement affranchi lui montre une autre vision de l'image: une image liée à la mort, ce que nous allons maintenant éclaircir. Dans *Politique* son essai autobiographique paru en 2007, Henric nous décrit une scène tragique: l'enfant de cinq ans est confronté aux corps sans vie de deux aviateurs anglais dont l'avion a été abattu au cours d'un combat aérien. Henric associe le visage de l'un d'entre eux à la fresque de Piero della Francesca: «Je retrouverai plus tard l'image de ce visage d'homme jeune, à l'ovale régulier, aux traits fins, sur la reproduction d'une fresque de Piero della Francesca, dans l'église d'Arezzo: un jeune soldat casqué, tombé de son cheval, gît sur la poussière ocre du sol, la tête reposant entre les sabots de la bête.». Ici, un souvenir, un fragment d'une autobiographie nous rapproche de la description d'un tableau évoqué dans toute sa matérialité: précision des couleurs, des formes et des scènes représentées. Plus tard la lecture du *Dormeur du val* de Rimbaud lui évoque les visages de ces aviateurs. Comme on le sait dans ce poème, Rimbaud met en scène un décor apaisant et charmeur en pleine nature: un trou de verdure à côté d'une rivière qui «chante». Le seul personnage humain présent dans ce paysage est un jeune soldat «Bouche ouverte, tête nue, il dort souriant /Comme sourirait un enfant malade», très vite le lecteur va savoir qu'il s'agit du corps d'un soldat mort. C'est quelques années plus tard qu'Henric en lisant la description du jeune soldat se rappelle de ces aviateurs. Dans ce petit exemple, on peut voir comment la magie de l'image domine l'œuvre d'Henric et comment les liens profonds et internes entre l'image et le texte s'y renforcent.

On sait que le mot image vient du latin *imago*, qui désignait les masques mortuaires, des effigies moulées en cire, prélevées sur le visage du défunt dans les familles romaines, afin de garder une trace des ancêtres. On les enfermait dans des boîtes qu'on abritait dans les niches familiales. À ce propos, le philosophe français Jean Luc Nancy écrit: «Ainsi l'imago est – elle la parution du mort, sa comparution parmi nous: non pas la copie de ses traits, mais sa présence en tant que mort» (Nancy, 2011).

Ainsi on remarque que la plupart des images qui ont marqué Henric sont celles de la guerre ou son résultat. En d'autres termes, les images de la mort. C'est plus ou moins ce que Régis Debray écrit dans *Vie et mort de l'image*, «l'art naît funéraire et renaît, sitôt mort, sous l'aiguillon de la mort» (Debray, 1992: 26). Selon lui, «les défunts étaient les premiers collectionneurs» en matière d'art. Les trésors les plus marquants de l'humanité sont proposés au regard des morts dans leurs tombeaux. Et les vivants? Leurs yeux peuvent juste voir l'image du défunt sur sa tombe, une sculpture en son hommage, un relief sur une pierre. Comme l'explique Régis Debray, faire une image est faire «un double du mort pour le maintenir en vie, l'image est donc le vivant de bonne qualité, vitaminé, inoxydable, enfin fiable» (*Ibid.*). Bachelard aussi de son côté dans *La terre et les rêveries du repos*, nous parle de ce lien étrange entre la mort et l'image: «la mort est d'abord une image, et elle reste une image». De ce point de vue, Jacques Henric, ce spécialiste de l'image, nous avoue que les premières images de sa vie étaient l'image de la mort ou de la guerre. L'ombre de ces images reste pour toujours dans sa mémoire et se reflète dans ses œuvres. Dans *Le roman et le sacré* il écrit: «Ce sera toujours ainsi, du moins pour moi: Il y aura d'abord l'image bien cadrée, puis prise dans un bloc de silence, puis, décalés, loin derrière, les mots, qui avec la violence et l'ampleur et la légèreté des grands rêves couvriront tout, effaceront, révéleront et ressusciteront tout» (Henric, 1990: 14). Ainsi comme le disent Bachelard et Henric, l'image était au départ un double du mort, il faut qu'on l'adoucisse et la décharge de la poussière du temps et de toutes les autres significations néfastes. Selon Henric, c'est l'art du romancier de faire valser l'image dans les mouvements fugués du texte et de la prendre dans sa vitesse. C'est alors que l'image pourra se débarrasser de sa lourdeur et deviendra vertige, tournera comme une folle toupie et s'opposera à la mort.

Le roman «issu de la mort et y retournant via les images et un tricotage du temps» est selon Gracq le seul à pouvoir tremper ces images et cette mort dans un bain d'ozone allègre, hilarant, pour réduire leur lourdeur et les alléger.

3- La religion: l'iconoclasme ou la question des images

Par ailleurs, l'image joue un rôle indéniable dans le domaine de la religion. Elle a été l'objet de débats impressionnants. Ce que le judaïsme, le christianisme et l'islam ont en commun est le fait d'avoir accordé une place importante aux questions relatives à l'image figurée, à l'origine de la langue et de l'écriture. L'interdiction de fabriquer des images et des représentations figurées a été exprimée dans la plupart des religions monothéistes. Dans le judaïsme, le second des dix commandements montre nettement la position de cette religion: *«Tu ne feras point d'idole, ni une image quelconque de ce qui est en haut dans le ciel ou en bas sur la terre ou dans les eaux au-dessous de la terre»* (Deut. 5.8). Cet interdit s'applique à la représentation du Créateur. Certes avec le temps, cet interdit va évoluer: on voit apparaître des enluminures dans les manuscrits hébreux médiévaux, pour donner de la beauté au texte ou encore dans des fresques sur des pavements de synagogues.

Le christianisme est né au sein de ce monde judaïque qui avait comme caractéristique essentielle l'interdiction absolue des images. Dans les branches catholiques et orthodoxes de la religion chrétienne, l'image tient une place importante; en fait, après quelques périodes d'iconoclasme violent, elle est définitivement autorisée par le concile de Nicée sous l'explication que si Dieu s'est incarné, il ne faut donc pas s'opposer à représenter ce qu'il a Lui-même voulu rendre visible.

Le Coran n'évoque pas directement la question de l'image et de la représentation; on peut voir seulement quelques versets qui abordent l'interdiction de fabriquer les idoles et de s'agenouiller devant elles: Abraham dit à son père Azar: *«Prendras-tu des idoles [asnâm] pour divinités?*

Je te vois, toi et ton peuple, dans un égarement manifeste.» (Coran, VI, 74). Selon Annie Vernay-Nouri, chargée des manuscrits arabes de la division orientale des Manuscrits, à la BNF: *«Même si elle ne fait pas l'objet d'un interdit explicite dans le Coran, l'image figurative est, dès l'origine de*

l'islam, totalement exclue du domaine religieux. Cette impossibilité va conduire, très tôt, à la formation d'un art original basé sur la calligraphie et l'ornementation qu'on retrouvera ensuite dans le domaine profane.» Cependant on peut retrouver des représentations du prophète et de sa famille dans d'autres écrits que le Coran: «À l'inverse, on observe dans le monde iranien, et notamment dans l'ésotérisme soufi, une approche de la question aussi différente de l'approche de la tradition sunnite que l'est apparemment la Cabbale de la tradition rabbinique. Cette approche prend la forme d'une méditation sur l'image, où une place privilégiée est attribuée à toute forme tant qu'elle est le reflet de la Forme suprême. Tendence si nettement affirmée que c'est à partir d'une étude attentive des grands textes d'inspiration néoplatonicienne de la pensée iranienne que Henry Corbin dégagera la notion de «monde imaginal» (Benoist, 1996: 105-135).

Du point de vue religieux, pour Henric, l'image est avant tout un nom qui a été donné au Fils. La mise en image est l'incarnation. Le Fils est «à l'image» du Père: Jésus n'a pas retenu le rang qui l'égalait à Dieu. Il s'est abaissé. "Incarné", il a pris la chair de l'humanité (en hébreu, le mot *chair*, *basar*, dit l'homme marqué par ses limites, sa faiblesse et sa fragilité). Il a pratiqué ce qu'il enseignait, la loi du Royaume: qui veut être grand, qui veut être le premier, qu'il se fasse le serviteur et le dernier de tous.

Henric nous fournit des exemples dans l'histoire de l'iconoclasme en nous emmenant d'abord à Byzance. Trouvant les images sans souffle et sans vie, l'empereur Léon III ordonne de casser les mosaïques et les icônes religieuses. De la même manière, Henric nous donne l'exemple de la Révolution française pendant laquelle l'image est vue comme un danger qui incite à l'émotion et qui doit être gardée par le cordon sanitaire d'un écrit sinon les conséquences en seront périlleuses: car pendant la Révolution française l'image est vue comme «une dangereuse aguicheuse». Les casseurs d'images de cette époque présentent la parole comme leur instrument qu'il utilise surtout contre l'image considérée comme nuisible et désastreuse. De la même manière, Henric retrouve chez Blanchot, Barthes et Gracq, les

mêmes arguments que ceux de l'empereur Léon III. Gracq, comme Blanchot, insiste sur le pouvoir de fascination de l'image. Selon lui, l'image fige et immobilise alors que la parole éveille. De son côté, Barthes accorde un statut trompeur à l'image, l'image est pour lui comme un chiffon rouge sur lequel le taureau se précipite. «Sa force analogique et globalisante, nous enferme dans le piège d'une structure duelle, elle captive, capture, nous renvoie à notre condition de Narcisse collés à nos miroirs (à nos tableaux, nos illustrés, nos photos, nos écrans de ciné ou de télé) comme l'électrocuté au fil électrique dénudé qui le tue.»(Henric, 1990: 209).

Freud aussi se méfiait des images indique Henric. Dans *Moïse et le monothéisme* (1948) Freud considère l'interdiction de représenter des figures comme un triomphe de l'intellect sur les sens. De ce point de vue, dans le fameux épisode du veau d'or, selon Henric «le dit bovin aurait, en réalité, été une vache, une sorte d'équivalent de l'Isis égyptienne, et son adoration, aurait désigné (...) une sorte de grande partouze au cours de laquelle les récents convertis au Dieu Un, profitant de l'absence du Père Fouettard, seraient retournés à leurs amours incestueuses avec la Déesse Mère.» (Henric, 1990: 194).

La fascination des images égale ainsi l'angoisse de castration. Dans son essai sur *les Iconoclastes* (1978), Jean Joseph Goux commente cette scène et conclut: «Il nous apparaît que l'interdiction de figurer la divinité, est une forme radicale de l'interdiction de l'inceste, sa forme judaïque, et que le Courroux formidable de Moïse devant les idolâtres signifie la menace de castration qui accompagne l'amour interdit de la mère» (Goux, 1978: 13-14).

Henric, propose deux côtés pour l'image: côté vie et côté mort. Pour le côté vie, il évoque la Genèse: «Dieu fit l'homme à son image», ainsi que le grand penseur allemand Nicolas de Cues qui affirme que «l'image peinte a une valeur théophanique, et que la représentation du visage et de corps du Christ est l'image vraie de la parole de Dieu» (Henric, *op. cit.*: 192).

Concernant le côté mort, Henric évoque Blanchot et la modification qu'il exerce sur la proposition biblique «l'homme est fait à son image, c'est ce

que nous apprend l'étrangeté de la ressemblance cadavérique» (Henric, *op. cit.*: 193). Dans son texte sur les deux versions de l'imaginaire, c'est la dépouille mortelle que Blanchot choisit comme forme exemplaire de l'image et de la fascination qu'elle génère. L'image n'est pas seulement du côté de la vie, du monde rassurant et familier de la connaissance, mais aussi du côté de la mort et de la résistance obstinée qu'elle oppose à toute maîtrise. Blanchot voit une ressemblance entre l'image et le cadavre: l'image n'est ni le même que celui qui le représente, ni un autre, ni une chose.

4- La femme

Pourquoi faut-il parler de la femme en élaborant le thème de l'image? Quel est le lien entre l'image et la femme? On sait que les grands critiques comme Maurice Blanchot tissent des liens entre l'image et la femme, la sphère du maternel.

Des figures mythologiques et allégoriques symbolisent l'être humain, ses fantasmes et ses rêves. Nous allons donc parler de deux figures mythologiques féminines importantes qui représentent l'image. Le premier exemple est Méduse, cet effrayant monstre féminin dont la vision pétrifie les gens: celui qui en a vu la figure, ne peut plus en détourner son regard et reste fasciné et charmé. La figure médusienne était à l'origine une très belle femme avec de beaux cheveux dont elle était fière. Poséïdon, le dieu de l'océan, séduit par sa beauté, l'emmène dans le temple d'Athéna. Athéna vexée, la transforme par vengeance en monstre, et ses cheveux en serpents. Méduse sera décapitée plus tard par Persée qui en utilisant un bouclier à la surface réfléchissante détourne son propre regard du monstre, puis dans un second temps présente son propre reflet à Méduse, ce qui provoque son auto-pétrification. Ce reflet est *l'imgo* féminin.

Le deuxième exemple est l'histoire de Narcisse dont nous déjà parlé; il existe une autre version du mythe rapportée par Pausanias dans laquelle Narcisse ayant perdu sa sœur jumelle qu'il aimait beaucoup, va tous les jours près d'une source pour se regarder dans l'eau afin de se consoler en

retrouvant les traits de sa sœur morte dans son reflet. Ce phénomène qui s'appelle *l'imgo sororale gémellaire*, est fréquent chez plusieurs personnes telles l'écrivain Michel Leiris qui est à la recherche de cette *imgo* et des échos et résonances d'un *alter ego*.

Ces deux exemples montrent clairement le pouvoir fascinant des figures féminines de la mythologie, ayant un rapport étroit avec l'image. Dans la pensée d'Henric, l'image et le corps sont inséparables. Toute figuration se ramène à une représentation – écran d'un corps de femme: «Il n'y a d'image que du corps et il n'y a de corps que de la femme» (Henric, 1990: 225). De ce point de vue, Henric considère trois interprétations pour expliquer cette phrase:

- Le peintre ou l'écrivain a intérêt et plaisir de représenter des corps et plutôt des corps féminins.
- Toute figuration se ramène à une représentation d'un corps de femme.
- Seul le corps de la femme peut résister à l'épreuve de la figuration.

Selon la Bible Dieu a créé l'homme et la femme à son image (*Gen 1:26-27*). Dans le second récit de création de la Genèse, il est mentionné que l'homme a été créé avant la femme et Dieu a plongé l'homme dans un sommeil profond pour prendre un de ses *pleura* (côte ou côté) et l'a modelé pour en faire une femme. C'est pourquoi Henric dit souvent que l'homme est fait à l'image de Dieu et la femme a l'image de l'homme. Kierkegaard décrit joliment cette histoire dans son journal: «la femme est donc le rêve de l'homme». Ce beau rêve a été versifié par la poésie. Et que fait le roman? Il ne fait que raconter le réveil d'Adam: «Le roman attend *sa* femme (...) il débute avec la figuration et la nomination d'une femme.»

Pour finir avec cette partie, rien ne vaut la phrase d'Henric lui-même: «La jouissance est attachée au manque, l'image est manque, il n'y a d'autre sexe (pour l'homme) que de la femme. Il n'y a d'image que de la femme qui est l'élément perdu de l'aventure du pinceau et de la plume, de l'image et du texte.»

Dans ces œuvres, il y a aussi des iconophiles, ceux qui veulent se consacrer aux images: le premier exemple cité par Henric est l'écrivain Pierre Klossowski qui pose son stylo pour prendre des crayons de couleur, et se transformer en Pierre Klossowski peintre. Klossowski a pour objectif de porter une lumière intense sur les aspects négatifs de l'histoire de l'image, de tenter de ramener en surface la vérité inconnue, enfouie, cachée, qui gît dans ce puits sans fond qu'est l'action de «figurer», car Klossowski utilise l'expression «bien figurer» ce qui veut dire «peindre en *figurant*» selon Henric. Pour Klossowski, peindre c'est montrer «l'immontrable», c'est dessiner l'absence, le trou qui existe dans le visible. Dans son processus de création l'image anticipe l'écriture. Klossowski, qui avoue être soumis depuis toujours au culte de l'image, rapporte en effet dans son travail littéraire la description, l'argumentation, le récit, et comme Henric l'indique dans cet entretien avec Judith Miller: «Mes tableaux existaient dans mon esprit en tant que tels avant que j'en vienne à les décrire dans mes romans» (Henric, 2008).

5- La peinture

Aux yeux d'Henric, l'image, la figure, la photo, le tableau peuvent avoir le même corps. Photographe, écrivain, chroniqueur et critique d'art, il incarne lui-même cette fusion des arts. Cette passion pour l'image, Henric l'évoque dans toute sorte de figuration, de la photographie à la peinture qui est l'essence de son œuvre.

Pour Henric, la peinture est un moyen pour mettre en scène ses questionnements et ses réflexions sur la religion, le politique, la philosophie et la société. Il parle «des débats conceptuels sur la question du Mal, de la grâce, du libre arbitre» (Henric, 1982: 61), pour lui la peinture est «la continuation de la guerre religieuse par d'autres moyens» (*Ibid.*). C'est pour cela qu'il essaie d'«interroger les liens de la peinture au mal, plus précisément au péché tel que l'entendent le judaïsme et la doctrine catholique» (Henric, *Op. cit.*: 11).

Henric explique dans ses écrits avoir reçu une éducation religieuse bien qu'il soit né dans une famille ouvrière communiste. De ce point de vue, il considère «l'église catholique comme une des forces de résistance aux intégrismes et aux totalitarismes menaçants» (*Ibid.*). Pour lui, un vrai peintre est un vrai catholique. «Autrement dit, quelqu'un qui, posé entre les mains du Dieu vivant, fait trembler l'édifice des superstitions et provoque, à travers le noir et la trouée lumineuse, un effet-abîme» (Boulangier: 2007).

L'histoire de la peinture est racontée d'une manière singulière par Henric. Dans *la Peinture et le Mal*, au lieu de commencer par la naissance de la peinture, il fait remonter le lecteur dans le temps pour indiquer ce qui se passait avant cette naissance. Il s'agit d'une époque où il y avait simplement l'art et pas encore la peinture, un art qui se résume modestement à ce chant harmonieux chrétien représenté par les fresques, les retables, les mosaïques, les icônes byzantines et les chapelles de l'art roman. Un art qui est, selon Malraux, une louange que l'homme adresse à Dieu.

Henric guide son lecteur dans le labyrinthe du temps en énumérant les moments forts de l'histoire de la peinture: fin de la fresque et de la mosaïque, développement du chromatisme grâce aux techniques de l'huile et du chevalet, et enfin naissance de la peinture, sur la toile, dans le cadre «ce carré strict où se concentre le regard» (Henric, 1982: 32) et la peinture sort de l'église: fin de «la communauté sociale ou religieuse», «la solitude de L'Un» «le Un s'adressant au Un et non plus à un ensemble de croyants». Henric étudie avec précision la symbolique des nouvelles techniques de peinture. Il relie l'huile aux sacrements catholiques et à l'extrême-onction, le chevalet à un instrument de torture ...

Dans les autres textes sur la peinture, les questionnements se poursuivent sur les aspects esthétiques et philosophiques de la peinture. Dans *Dormez mes bien-aimées* (1995), l'ouvrage consacré à Édouard Manet, sont étudiés les derniers mois de ce peintre que Baudelaire appelle «premier dans la décrépitude de [son]art», ce premier peintre de la modernité. Henric élabore la question relativement simple que pose la peinture: «Combien de plaisirs,

de douleurs, d'humiliations, de bonheurs un homme doit-il engager dans sa vie, et dans quels laps de temps, pour qu'il en vienne à goûter une joie absolument pure devant la création?» (Henric, 1999: 7), «Pourquoi et comment la peinture bascule-t-elle d'un avant à un après, d'un soir à un matin et, avec Manet, d'une haine du monde à un amour du monde, d'un effroi du réel à une joie absolue devant la création?» (Henric, *Op. cit.*: 13). Qu'importe de chercher des réponses exactes à ces questions, Manet veille sur nous, les réponses sont dans ses œuvres, dans le regard et sur le corps de toutes les femmes qu'il a peintes. Manet a opéré ce que Henric appelle «une révolution en art»: il devient pour Henric un prétexte pour parler de l'amour, de la mort, des questions métaphysico-esthétiques; durant sa vie il a peint des fleurs et des femmes: l'«l'absence totale de fondement (...) enregistrée au XIX^e siècle» (Henric, *Op. cit.*: 47) vue par Baudelaire et Nietzsche est ironiquement inscrite par Manet dans sa peinture «Vérité terrible que celle – là? Alors disons-la avec des fleurs et en s'entourant des femmes» (Henric, *Ibid.*). Prenons l'exemple du *Déjeuner sur l'herbe* et de l'*Olympia*: Quel est ici l'élément en commun qui fait de ses tableaux, des *chef-d'œuvres*? C'est une femme qui nous regarde. D'une part c'est le regard de Manet qui se pose sur ses modèles, ses femmes et de l'autre côté le regard des femmes posées pour lui. La femme c'est la figure peinte, ce sont ces êtres agrandis dans le tableau, qui nous regardent et «Sous le regard regardé de Manet, un agrandissement de leur être a lieu, a eu son lieu, la peinture» (Henric, *Op. cit.*: 65). Voilà la révolution de Manet: la peinture nous regarde, et Manet l'a su. Henric aussi bien-sûr, pour lui la peinture est le regard d'une femme: «Regardez-le, ce regard: un regard qui ne baisse pas» (Henric, *Ibid.*).

Conclusion

L'œuvre de Jacques Henric est le lieu par excellence où la peinture et l'écriture se mêlent et s'entrecroisent pour répondre aux questions telles que: Qu'est-ce qu'un vrai peintre? Qu'est-ce qu'un vrai écrivain? Selon Henric, un vrai peintre est encore un vrai catholique, et comme nous l'avons

déjà expliqué le théologien le plus compétent, le plus rigoriste sur le dogme du péché originel, peut rivaliser d'audace et de liberté avec l'artiste. Mais c'est aussi au romancier qu'Henric veut faire hommage.

Dans *Le Roman et Le Sacré*, Henric s'adresse aux meilleurs peintres et romanciers du 20^e siècle, en faisant allusion à Dante et son «Enfer». Il est content que ses auteurs et ses artistes favoris ne soient pas parmi «les nuls» du premier cercle qui sont promis au néant. Même s'ils peuvent être en train de subir leurs punitions dans n'importe quel cercle de l'enfer, on ne peut pas les retrouver dans le cercle des nuls, ou des «lâches»: ils ne sont pas parmi ceux qui sont indignes d'être sauvés ou maudits, ceux qui n'ont pas agi et ont fui l'action et n'ont pas donné un coup de main. L'homme de l'image ou du texte pour Henric c'est quelqu'un qui a agi, quelqu'un qui n'a pas eu peur de se salir les mains. Il a essayé de faire quelque chose même s'il s'est trompé.

Les artistes et les écrivains préférés d'Henric sont ceux qui ont pratiqué l'image en acceptant toutes les difficultés qui sont en rapport avec elle. Cependant, comme nous l'avons déjà mentionné au début de cet article, l'image tout en étant fascinante et merveilleuse a des liens étroits avec la mort et pour réduire ses effets funestes et profiter de ses avantages magiques, on a besoin d'un bon romancier qui, selon Henric, peut dominer et contrôler l'image. Le romancier est quelqu'un qui connaît bien la relation captivante existant entre le texte et l'image, tout en sachant se protéger des effets hypnotiques de celle-ci pour ne pas finir comme Narcisse. Il a, comme Persée, une arme efficace à sa disposition: son Œuvre. En d'autres termes on doit considérer le roman (le texte) comme une stratégie contre l'image. Henric nous donne l'exemple du vaccin: Le romancier s'inocule du mal pour combattre le mal.(Henric, 1990: 146).

Pour clore cet article, il nous faut citer la recommandation de Jacques Henric (*Ibid*) sur l'utilisation de l'image: «S'abandonner sans crainte aux charmes de l'image pour rayonner avec elle, car elle a le pouvoir de nous apporter le repos, la quiétude intérieure, la paix de l'âme».

Bibliographie

- Bachelard, Gaston (1971), *La terre et les rêveries du repos*, Paris, Corti.
- Blanc, Jean-Noël (2007), *Le projet et la pensée-projet*, Les Cahiers de l'école d'architecture de Saint Etienne, 2, Université de Saint-Etienne.
- Blanchot, Maurice (1988), *L'Espace littéraire* Collection Folio essais (n° 89), Gallimard.
- Boulanger, Pascal (2007), «Jacques Henric, L'habitation des images», in *Passages à l'acte* n°1/2, URL: <http://www.recoursapoeme.fr/chroniques/jacques-henric-ou-habitation-des-images/pascal-boulanger>
- Coran, Traduction de Denise Masson (1967), Paris, Gallimard.
- Debray, Régis (1992), *Vie et mort de l'image*, Éditions Gallimard
- Henric, Jacques et Pascal Boulanger (2013), *Faire la vie*, Editions de Corlevour.
- Henric, Jacques (2007), *Politique*, Paris, Seuil.
- (1999) [1995], *Dormez mes biens-aimées*, Paris, Flohic (2e édition).
- (1990), *Le Roman et le sacré*, Paris, Grasset.
- (1982), *La peinture et le Mal*, Paris, Exils.
- (2008), *Combattre le déni de l'histoire*, URL: <https://mondesfrancophones.com/espaces/politiques/combattre-le-deni-de-lhistoire-entretien-avec-jacques-henric/> Jacques Henric Entretien avec Judith Miller
- Kierkegaard, Soren (1954), *Journal*, Extraits, *tome II: 1846-1849*, Trad. du danois par Knud Ferlov et Jean-Jacques Gateau, Paris, Gallimard.
- Maurisson, Charlotte et Agnès Verlet (2006), *Écrire la peinture, Anthologie et Dossiers*, Paris, Gallimard.
- Nancy, Jean-Luc (2011), «L'image: mimesis & methexis», in Emmanuel Alloa (dir.), *Penser l'image*, Paris, Les Presses du Réel.
- Piaget, Jean et Bärbel Inhelder (1966), *L'image mentale chez l'enfant: étude sur le développement des représentations imagées*, Paris, PUF.