

Marche, couleur et écriture.

Le « chemin du rouge » à travers Œdipe, Clios, Antigone et Richard Long

Si l'expression des arts plastiques dans le cycle œdipien nous avait d'emblée interrogé, c'est bien le diptyque formé du dernier chapitre d'*Œdipe sur la route* – « Le chemin du soleil » – et du premier d'*Antigone*¹ – « Le temple rouge » – qui plus encore nous intriguèrent². La couleur comme cheville de cet ensemble, à condition qu'elle existe par l'expression du chemin, dans la trame de l'écriture. Aussi en esquisserons-nous ici une réflexion à travers un romancier, Henry Bauchau, et un artiste, Richard Long. Couleur, marche et écriture³ : quels sont les échos qui se forment en cette triade ? Comment celle-ci se découvre-t-elle sous deux perspectives pouvant travailler ensemble, l'écriture de Bauchau révélant le *Champ d'ocre* et l'œuvre plastique de Richard Long éclairant ce que peut être le « chemin du rouge » dans le récit ?

L'importance accordée au chemin et à la fresque dans les deux chapitres qui nous intéressent, nous les lisons, avec Œdipe, Clios et Antigone, accompagnés par l'artiste contemporain Richard Long, grâce à l'installation *Champ d'ocre*, exposée dans la chapelle d'Avignon durant l'été 2011, et au documentaire *Stones and flies*⁴, visible dans la sacristie de celle-

¹ Henry Bauchau, chap. 16 « Le chemin du soleil. Récit de Clios » in *ŒSR*, Paris, J'ai lu, 2010, pp. 254-259 et chap. I « Le temple rouge » in *A01*, pp. 7-15.

² Nous nous associons à Véronique Jago-Antoine dans sa remarque initiale au sein de l'article : « La transposition du geste pictural dans le cycle œdipien d'Henry Bauchau » dans Marc Quaghebeur (dir.), *Les Constellations impérieuses d'Henry Bauchau*, Bruxelles, AML éditions/ éditions Labord, 2003, pp. 412-435.

³ L'article poursuit le tissage de deux parcours à pied : un dans le massif des ocres de Roussillon durant l'été 2012 et l'autre des ocres de Roussillon aux fresques de Fra Angelico à Florence en octobre-décembre 2012.

⁴ Philip Haas, *Stones and flies. Richard Long in the Sahara*, 1988. Le réalisateur accompagne Richard Long et le filme « en train de tracer avec les pieds ou de construire avec les pierres du désert des figures géométriques simples ».

ci lors de l'exposition. Ce documentaire montre la démarche de l'artiste, dans le désert du Hoggar en 1988. L'écriture, en relation avec la peinture, l'installation et le documentaire, nous permettront d'entrevoir au cœur du rouge ce qui s'opère entre marche, couleur et écriture, immergé autour de Colone, d'Athènes et du massif du Lubéron, le Sahara en arrière-plan.

S'il convient d'interroger les démarches du romancier belge et de l'artiste anglais, nous mettrons ce dernier en relation directe avec les trois personnages de Bauchau : Œdipe, Clios et Antigone. Tous les quatre marchent, évidence d'un parcours initiatique pour les trois derniers cités, alors que l'art se fait en arpentant un lieu, la nature en étant un matériau essentiel pour Richard Long⁵. Les expériences ne sont pas si éloignées et s'appellent, l'expression artistique naissant de la route, dans le cadre d'une « conversation sacrée » avec le monde, d'une justesse et d'une simplicité⁶ qui s'accordent au mouvement du cosmos. Nous verrons aussi combien Antigone et Clios, héritiers d'Œdipe, s'associent aux pas et à l'œuvre de Richard Long. S'il sera d'abord question de trace, de geste et de sable, nous observerons combien les œuvres constituées des deux chapitres, de l'installation et du documentaire, nous permettent d'aller de la marche à l'expression plastique pour alors se demander ce que signifie « marcher dans la couleur » et entrer dans le « rouge en mouvement ».

⁵ Daniel Arasse, « La meilleure façon de marcher. Introduction à une histoire de la marche » et Gilles A. Tiberghien, « La marche, émergence et fin de l'œuvre », *Figures de la marche (Les). Un siècle d'arpenteurs*, Paris, RMN, 2000, pp. 35-61 et p. 225-252 ; Rebecca Solnit, *L'Art de marcher*, traduit de l'américain par Oristelle Bonis, Arles, Actes Sud/Montréal, Leméac, 2000 (voir en particulier chap. XVI « La marche envisagée comme un des beaux-arts », pp. 342-355) ; Richard Long, Paul Moorhouse et Denise Hooker, *Richard Long. Walking the line*, Londres, Thames & Hudson, 2002.

⁶ L'expression « *sacred conversation* », que nous avons traduite, vient de Richard Long, Paul Moorhouse et Denise Hooker, *Richard Long. Walking the line, op. cit.*, p. 8 ; Rebecca Solnit, *op. cit.*, p. 349 : « L'art de Long est un art austère presque silencieux, absolument neuf de par l'importance qu'il accorde à la forme même de la marche. Son œuvre, profonde et élégante, d'une beauté parfois à couper le souffle, affirme avec insistance que le mouvement tout simple de la marche peut lier le marcheur à la surface de la terre, donner la mesure du trajet comme le trajet donne la mesure du marcheur, s'étirer loin sans laisser de traces, procéder de l'art et devenir un art ».

Question de trace, de geste et de sable

Marcher, sculpter sont les points communs entre Œdipe et Richard Long, la connivence essentielle d'un cheminement qui passe par l'expérience sensible et le donner forme, en plein air. Richard Long en ses marches et Œdipe avant d'arriver à Colone témoignent tous deux d'un mouvement qui passe par des traces au sol, le sable, support d'une gestuelle atemporelle, celle de faire pression par le doigt de la main ou le pied. Il en résulte une empreinte, marque en creux, éphémère ou vouée à perdurer, à travers l'image photographique et l'écriture qui raconte en même temps qu'elle donne à voir, autres traces après coup de l'impact premier.

Entrer dans la trace, c'est voir le processus de sa naissance et en l'image qu'elle crée ou qu'elle entrouvre l'indice du déplacement opéré par les personnages, l'enjeu de l'histoire du voyage. La trace, catalyseur du geste sur un support naturel, rend compte de l'ensemble de la route dont elle est le symptôme en même temps qu'elle en est un rituel : une expression de ce qui se fait et se donne par elle à découvrir. La « rencontre du pas avec le lieu »⁷ est essentielle. Tel est l'arrêt auquel nous convient Œdipe et Richard Long. L'espace considéré par ces derniers est le désert ou un écho dans l'ocre d'un massif. Cet espace, « porte-empreinte » des pas, devient un lieu de naissance⁸ expressif, la possibilité d'une chorégraphie au sens étymologique, c'est-à-dire la possibilité d'écrire et de dessiner.

Les « pas laissent des traces » souligne Richard Long dans le documentaire : les pas d'autres marcheurs avant lui, les siens qui les regardent ou qui suivent les leurs, ceux qui ont dessiné la *Ligne tracée en marchant* (1967), photographie en noir et blanc née d'une ligne, résultat de pas répétés lors d'un aller-retour régulier, sculpture dont la photographie porte témoignage. La ligne est un leitmotiv qui réapparaît dans le Hoggar. Le pied, instrument qui foule le sol à la même place, offre la trace de la marche clairement visible. Selon l'artiste, « [que] ce soit des pistes ou des marches désormais invisibles [...] les traces [qui pourraient

⁷ Cité dans le documentaire *Stones and flies*.

⁸ Jacques Derrida, *Khôra*, Paris, Galilée, 2006. Songeons au lieu *khôra* des Grecs. *L'Empreinte*, dir. Georges Didi-Huberman, Paris, Centre Georges Pompidou, coll. « Procédures », 1997.

demeurer en] seraient [ses] empreintes de pied »⁹. Peut-être aussi pourrions-nous imaginer à sa suite Œdipe et Antigone dont les pas n'ont cessé de cheminer jusqu'à nous avant que Bauchau n'en dise un peu plus – entre Thèbes et Colone – sur la route dont le tracé tâtonnant, dans le même sens, comme une spirale, n'advientra, par des moments qui font image, qu'à la fin du récit, grâce à la fresque.

La question de la trace, objet du travail de Richard Long, s'exprime également par des empreintes de doigt ou des traces de pas espacées voire isolées dans le *Champ d'ocre*, proches dans ce cas de lignes griffées au rateau. Ce qui survient à la surface, ce sont des sculptures plates, « équivalents visuels d'un acte artistique [...] sans autre fin que lui-même »¹⁰ : marcher. Les traces du *Champ*, éphémères, d'une « rudimentaire beauté »¹¹, témoignent du cheminement de trois semaines à marcher dans le massif du Lubéron. Au même moment, en la chapelle d'Avignon, dans la nef où repose le *Champ d'ocre* et la sacristie où est projeté le documentaire sur la marche dans le Hoggar, l'on peut s'interroger, par le geste du tracé, devant une création qui donne à rêver. « Seules les traces font rêver »¹² disait René Char et un geste accompli dans sa lenteur, sa répétition et son histoire, est peut-être « ce qui sait, mieux que tout, “remonter depuis la profondeur du temps” »¹³.

C'est également cet intime rapprochement entre la matière et le corps que donne à voir et à lire un court paragraphe de l'*excipit* de Bauchau montrant Œdipe qui, de la position debout, s'agenouille puis se relève, tentant de répondre à une question de Clios – « [qui] demande pourquoi, depuis tant de temps, il a tourné autour d'Athènes au lieu d'y venir directement comme il aurait pu le faire »¹⁴ – en se rapprochant du silence pour dessiner. Représentation visuelle plus éloquente que la parole, à

⁹ Cité par Gilles A. Tibergien, *art. cit.*, p. 236.

¹⁰ *Ibid.*, p. 246.

¹¹ Hervé Perdriolle, « Introduction », *Richard Long, Jivya Soma Mashe : un incontro*, Milan, Mazzotta, 2004, p. 9. Voir aussi Richard Long et Jivya Soma Mashe, *Dialog. Richard Long, Jivya Soma Mashe*, Cologne, Verlag der Buchhandlung Walter König, 2003.

¹² René Char, « Les Compagnons dans le jardin », *La Parole en archipel*, Paris, Gallimard, 1993, p. 86.

¹³ Georges Didi-Huberman citant *Lettres à un jeune poète* de Rilke dans *Gestes d'air et de pierre. Corps, parole, souffle, image*, Paris, Minuit, 2004, p. 39.

¹⁴ *ŒSR*, p. 256.

travers la tablette du désert ? Une position, un geste et un tracé auxquels succède la parole approfondissant l’empreinte :

Il s’agenouille sur le sable et prie Narsès de lui faire suivre du doigt les aller et retour de son voyage. Il se relève et dit : « J’ai tracé sans le savoir sur le sol de ce pays une forme presque parfaite, je ne comprends pas ce qu’elle signifie ni ce qu’elle annonce peut-être. Comme dans le dernier rêve que j’ai fait, c’est toujours l’inconnu qui vient à ma rencontre. » (*ESR*, p. 256).

Œdipe ne reste pas devant nous pour répondre à Clios. Il préfère passer par un contact avec le sol, ici le « sable », exemplification du désert, de l’errance, de l’exil et de l’exode, pour imprimer l’objet de tout un récit. Il « s’agenouille » tel un suppliant aveugle qui, en signe d’offrande pour donner à voir la réponse à la question posée, s’exprime par le tracé du « doigt » sur le sable, geste non pas fait en solitaire mais orienté par un tiers. Œdipe n’est qu’un acteur indirect dans ce cheminement, davantage un guetteur, accompagné sur sa route. Aller et retour d’une courbe, d’une ligne qui serpente, moins volontaire que la ligne tracée par Richard Long, quoiqu’elle survienne elle aussi, appelée par le lieu.

Le dessin se matérialise à l’oral. Si le doigt sur le sable exprime les « aller et retour de son voyage », seule la parole d’Œdipe, debout, évoque l’acte : « J’ai tracé sans le savoir sur le sol de ce pays une forme presque parfaite ». La parole vaut tout autant pour le dessin au sol que l’ensemble du parcours. À ce moment-ci, la « forme » est évoquée, sans savoir s’il s’agit d’une ligne ou d’une courbe. Peu importe. Le complément de lieu « sur le sol » redouble « sur le sable ». Le tracé sur le sable n’est peut-être pas aussi saisissable que peut l’être la photographie chez Richard Long. Le mouvement est exprimé avant, dans le récit, mais la forme se densifie ici, sur le sable. Elle est donnée à voir par l’empreinte du doigt : laisser une trace à la surface de la terre. Elle révèle le voyage à pied, enjeu du récit dont la trace est peut-être l’équivalent mystérieux et puissant – dans l’acte en cours –, d’autant plus qu’elle se devine davantage qu’elle ne se voit vraiment, par le procès qui fait venir l’image à nous.

Ce qui s’est fait à genoux préfigure ce qui se dit, s’annonce en même temps que l’ensemble exprimant le voyage presque accompli va devenir

visible dans une fresque, répétition du chemin parcouru. Comme si l'expression plastique ne pouvait prendre corps que par une esquisse à même la terre – à la force d'une empreinte –, comme si elle était assumée par l'aveugle voyant, soutenu, ne saisissant tout que plus tard, sauf dans une comparaison qui unit le geste à la parole : « [C]omme dans le dernier rêve que j'ai fait, c'est toujours l'inconnu qui vient à ma rencontre ». La trace d'un chemin par les pieds et le doigt s'associent au rêve qui « a été fait ». L'acte entraîne une empreinte associée au rêve porteur d'inconnu, cataphore préfigurant le tracé d'un homme qui s'en va : Œdipe. Aussi, à travers Richard Long et Œdipe, les traces de pas et de doigt à même la terre sont-elles porteuses de rêve, traduisant dans le déplacement qu'elles signifient et qui les engendrent un accord avec la création qui se libère.

De la marche à l'expression plastique

Si la marche entraîne la création, c'est dans le processus d'expression plastique que Clios, peintre, s'approche de la démarche de Richard Long. Marqués par le mouvement – qui constitue chez Bauchau un imaginaire riche –, les deux artistes s'appuient sur une matière naturelle, à l'origine de ce qu'ils donnent à voir. Cette matière fait corps avec le lieu qu'ils investissent, à l'extérieur ou à l'intérieur. Le *Champ d'ocre*, placé dans une chapelle du XVIII^e siècle, est constitué d'un sable de couleur rouge et d'une bordure sableuse blanche. La terre provient des carrières de Gargas et résulte du parcours de Richard Long dans le massif. L'ocre est une argile pure, colorée par un pigment d'origine minérale – l'hydroxyde de fer – et amalgamée aux grains de sable. Dix tonnes de sable ocreux ont ainsi été déposées dans l'espace de l'exposition, à plat dans la nef, en un paysage architecturé variant en fonction de la lumière provenant des hautes fenêtres.

Dans l'*excipit*, nous découvrons une œuvre de Clios, réalisée en extérieur : « en pleine campagne », faite « sur un mur » (*ŒSR*, p. 256). Il s'agit d'une fresque, « peinture murale exécutée à l'aide de pigments d'origine minérale (terres argileuses, silicates) résistant à la chaux et détremés à l'eau, appliqués [...] sur un support constitué par une couche de mortier frais [...], composé de sable et de chaux éteinte »¹⁵.

¹⁵ Définition de la fresque in *Connaissance de la peinture*, préfacé par A. Chastel, Paris, Larousse, 2001, pp. 203-206.

Fresque en extérieur – écho à l’ocre de l’installation – soumise aux éléments donc. Clios réalise également une autre « fresque », à l’intérieur cette fois, en une grotte, « temple » dérobé puisque « [l]a grotte est cachée parmi des rochers, éblouie par le soleil » (*A01*, p. 8). Elle est accessible par un sentier « tracé à peine ». Lorsque l’on est à l’intérieur de ce lieu sacré originel, s’y découvre « un puits de clarté », « un grand mur rouge » et la fresque en question, sachant que le sol de la grotte est lui-même couvert de « couleur ». Ce terme, qui apparaît dans *l’excipit*, sera repris au singulier et au pluriel tout au long de *l’incipit*, plus précisément encore puisque les couleurs naturelles sont données. Le « rouge » prédomine nettement¹⁶. Qui dit matière naturelle dit aussi acte de peindre, instrument et expression de l’art en train de se faire par des gestes et des procédés. Dès *l’excipit* se découvre l’acte déjà accompli : « j’ai fait une fresque », « j’ai peint » et « les couleurs que j’ai préparées »¹⁷. Puis le vocabulaire pictural se développe davantage dans *l’incipit* : « ont tracé », avec « une brosse » et des « pincesaux »¹⁸. Les pigments se posent vigoureusement, puis par le biais de « touches » et de « retouches »¹⁹.

Il est surprenant de voir combien, si les éléments du diptyque se répondent, les deux œuvres de Clios et celle de Richard Long s’accordent, la deuxième œuvre de Clios se faisant avec l’aide d’Antigone. La grotte ou « sanctuaire » répond à la chapelle baroque, ces deux intérieurs voués au jour qui passe à travers l’une ou les ouvertures, par le haut ou sur les côtés. Théâtre d’ombre et de lumière, les deux lieux éclairent autrement les œuvres que la fresque en extérieur dont la lumière repose sur le rouge des « coquelicots » et la présence des « soleils ». La pénombre s’annonce déjà dans la voie d’accès à la grotte : une sente discrète qui pourrait rappeler des lignes de Richard Long. De la même manière, la fresque en extérieur fait écho au titre de l’œuvre : *Champ d’ocre*, œuvre dite champ, vouée à demeurer seulement quelque temps dans une chapelle. L’art et la nature se nouent, l’œuvre partant toujours d’une matière brute qu’elle donne à voir et que la technique de la fresque s’approprie directement.

¹⁶ Il apparaît à vingt-sept reprises.

¹⁷ *ŒSR*, pp. 256, 258 et 259.

¹⁸ *A01*, pp. 9, 10 et 11.

¹⁹ *A01*, pp. 11 et 13.

La marche, qui va vers une expression artistique à travers une matière naturelle, passe aussi par la représentation du chemin, « noyau thématique matriciel »²⁰ des œuvres plastiques dans le cycle œdipien écrit Véronique Jago-Antoine, le « déplacement spatial [fournissant] le cadre et [devenant] le lieu de l'accomplissement intérieur »²¹, souligne Myriam Watthee-Delmotte. Le chemin n'est pas toujours représenté directement en tant que tel chez Richard Long, les lignes exceptées. Avec des empreintes, *Champ d'ocre* est un accomplissement du chemin, écho à la marche dans le Sahara, et à l'œuvre considérée par l'artiste comme « une simple métaphore de la vie. Une figure descendant son chemin, laissant sa marque »²². La métaphore va de pair avec la présence la plus immédiate du matériau, le déroulement du cheminement, et entre en résonance avec le cycle œdipien et le travail d'écriture de Bauchau.

Notre attention va dès lors se porter sur la représentation du « chemin », dans *l'excipit* essentiellement. Le « chemin », repris par cinq fois, sans compter le titre, sera réitéré à trois reprises dans *l'incipit*. L'omniprésence du mot finit par le matérialiser à travers la suite des « aller et retour [du] voyage » tracé à même le sol. Clios convie ensuite Œdipe à la découverte d'une œuvre qu'il a réalisée pour lui et Antigone (*CESR*, p. 256-257). La fresque représente l'ensemble du parcours et en particulier deux chemins : le chemin de l'enfance ou le « chemin du soleil », celui de Clios avec ses parents, et le chemin du voyage accompli à trois – Clios, Œdipe et Antigone. Cadré, « sur un mur », comme l'est le *Champ d'ocre* – vaste rectangle –, le chemin qui se dédouble n'en forme qu'un, unissant les âges de la vie.

Se trouvent représentés sur la fresque la terre et le minéral : « terre », « cailloux », « pierres à demi cachées ». La végétation cerne le chemin : les « branches des arbres se rejoignent souvent au-dessus de lui, il est bordé seulement de buissons, de ronces et de fougères ». Seule « une touffe de coquelicots [éclaire] le chemin ». L'essentiel y est ainsi qu'« [entre] les branches, [...] parfois la couleur éclatante des soleils ». Outre les éléments qui constituent l'environnement du parcours, les indices spatiaux permettent de les situer par rapport au chemin que Clios définit

²⁰ Véronique Jago-Antoine, *art. cit.*, p. 421.

²¹ Myriam Watthee-Delmotte, *Parcours d'Henry Bauchau*, Paris, Turin/ Budapest, l'Harmattan, 2001, p. 37.

²² Cité par Gilles A. Tiberghien, *art. cit.*, p. 245.

tel un « sentier comme il y en a beaucoup en Grèce », écho à la « sente »²³ qui conduit à la fresque de la grotte dans *l'incipit*. Plus encore, Clios donne à voir le mouvement du chemin : « qui n'est jamais pressé, qui serpente indéfiniment et sans dire d'avance où il va ». Le chemin ou sentier²⁴ – chemin étroit –, métaphore picturale de la vie, c'est la route, « colonne vertébrale »²⁵ de l'œuvre et de son auteur.

La métaphore du cheminement accompli, à travers la représentation dans une fresque, est bien une description picturale, motivation narrative de l'ensemble du récit. À en juger par l'emplacement de la fresque, il serait possible d'en faire le tour, une périégèse, comme le visiteur peut déambuler autour du *Champ d'ocre* qui ne s'expose pas frontalement au regard mais peut être bordé par les pieds, le regard s'y promenant, s'y arrêtant. De même, la description qui fait image est une promenade du regard, une mise en relation directe avec l'objet : la peinture du chemin. La représentation qu'elle occasionne n'est pas plus donnée à voir pour l'aveugle mais elle est décrite, déroulée par Clios, engendrant le plaisir éprouvé par Œdipe : « Décris-moi encore ce chemin, Clios, car il parle à mon cœur » (*ŒSR*, p. 256). Le chemin s'inscrit dans un déplacement éloquent porté par la parole qui décrit et reçu par l'émotion.

Enfin, si la marche mène à l'expression plastique à travers un matériau brut et la représentation du chemin, cette dernière n'est pas qu'image à raconter et à faire voir, elle devient l'enjeu salvateur de la route : l'œuvre ou l'au-delà du chemin. Tel est ce qui s'exprime à la fin du récit quand, s'approchant de la fresque peinte par Clios qui devint le disciple d'Œdipe, ce dernier marche dans l'image. La fresque n'est pas à contempler, elle est à arpenter physiquement et de l'intérieur. Pour cela, la fresque devient par l'écriture un lieu mu par le déplacement du corps. Œdipe poursuit sa route en mettant en mouvement l'œuvre de Clios. La fresque prend vie. Elle redevient chemin quand Œdipe y passe comme si le *Champ d'ocre* ne devait lui aussi son existence qu'au visiteur qui viendrait arpenter ses bords et y dérouler son regard sur l'ensemble du vaste rectangle, faisant ainsi renaître le parcours de Richard Long, dans le Lubéron et le Hoggar. Le chemin, s'il existe avant Œdipe, n'est qu'une image qui ne peut vivre pleinement que si l'on marche vers elle, que si

²³ *A01*, p. 8.

²⁴ Véronique Jago-Antoine, *art. cit.*, pp. 420 et 421.

²⁵ *Jf03*, pp. 395-396.

l'on entre en elle, pas seulement par le regard et l'écoute mais bien le déplacement : « Œdipe nous quitte, il est au pied de la fresque, il fait un premier pas sur le chemin. Il marche sans buter sur les pierres, il est sous les branches des arbres. Il cueille le fruit sombre d'une ronce, il se penche vers la touffe de coquelicots » (*CESR*, p. 259).

Le chemin n'est dès lors plus seulement celui sur lequel marche Œdipe. Une confusion s'opère à notre vue entre l'image qui prend corps et le marcheur. Le chemin et l'homme s'unissent, se superposent à l'œil, dans le mouvement perçu. La métaphore picturale devient à ce moment spatiale :

Il va sans se retourner et nous le voyons s'éloigner [...]. Il arrive à ce point où la clarté du ciel se confond avec la lumière dorée des soleils. Là, les lignes vers la profondeur se prolongent à l'infini et il n'est bientôt plus, pour nos yeux trop faibles, qu'un point minuscule qui peu à peu s'efface. (*CESR*, p. 259).

Comme l'exprime Véronique Jago-Antoine²⁶, l'image évoque l'infini en puisant « dans un mode de figuration non-littéraire [à travers] l'instrument de sa visualisation : la perspective », procédé qui relève à la fois d'un mode de représentation picturale pour donner l'impression d'infini dans l'espace, procédé appliqué également à même le sol. Il nécessite le déplacement de l'œil, puis de l'œil et du pied comme c'est le cas dans l'espace de la nef, les lignes du dallage convergeant, comme les bords blancs qui cernent le *Champ*, vers le chœur de la chapelle. Mais, chez Bauchau, les personnages qui regardent sont statiques ; ils suivent du regard le mouvement de celui qui s'éloigne. Les lignes du paysage convergent vers un point, lieu de rencontre des éléments de la fresque du point de vue du regard porté par ceux qui sont extérieurs à la scène. Comme s'il y avait à ce moment un retour à la peinture : le mouvement de l'image qui ne cesse de se creuser, de s'ouvrir dans ce point, ouverture et lieu de la disparition du paysage et du personnage.

Aussi, celui qui va vers la fresque devient-il acteur dans le chemin représenté. Il lui donne une forme visible, en mouvement, mais proche de l'éphémère en raison des éléments extérieurs. L'au-delà de l'œuvre tient à son caractère d'autant moins éternel qu'elle est placée à l'extérieur,

²⁶ Véronique Jago-Antoine, *art. cit.*, p. 419.

soumise au feu qui brûle. Le tonnerre retentit de plus belle, pour la troisième fois. La fresque qu'Œdipe nous donnait à revoir s'évanouit, comme lui-même. Le feu purifie et engendre la perte, ménageant pourtant une tension ouverte. Demeure en effet la mémoire à travers l'*incipit* qui fait suite : la couleur, mais aussi un autre « feu » représenté sur la fresque de la grotte réalisée par Clios. Le point n'est plus, lui non plus : « La foudre a renversé le mur et ce qui reste est en train de brûler » (ŒSR, p. 259). Le chemin brûle. Œdipe est au-delà ? Mais l'image ne s'est pas consumée, elle brûle dans un présent non accompli, incessamment, de même qu'Œdipe continue de s'en aller²⁷.

Ça brûle. La fresque va s'absenter, comme Œdipe. Mais si la marche conduit vers l'expression plastique, cette dernière est un autre chemin, l'art passant à travers une matière et la représentation du chemin mis en mouvement pour aller vers une œuvre qui va au-delà du chemin. Richard Long, Œdipe et Clios entrent en lien à travers une œuvre, accomplissement de la marche, un travail en extérieur ou à l'intérieur qui questionne le mouvement par le biais de la perspective et l'utilisation du pigment. Dans la partie qui suit, nous verrons combien Œdipe, Clios et Antigone partagent avec l'artiste la marche dans la couleur, le don du rouge, sa présence vitale et ses jeux avec la lumière et l'obscurité.

Marcher dans la couleur : le « rouge en mouvement »

Il ne s'agit maintenant plus seulement de considérer l'image du chemin ni le déplacement qu'il génère avec celui qui l'anime mais de s'y perdre, de se plonger dans la matière, un « rouge en mouvement »²⁸, et

²⁷ Comme l'écrit Georges Didi-Huberman, l'image brûle « de son intempestif *mouvement*, incapable qu'elle est de s'arrêter en chemin [...], capable qu'elle est de toujours bifurquer, de brusquement partir ailleurs [...]. Elle brûle de son *audace*, lorsqu'elle rend tout recul, toute retraite impossibles [...]. Elle brûle de la *douleur* d'où elle vient et qu'elle procure à quiconque prend de s'y attacher. Enfin l'image brûle de la *mémoire*, c'est-à-dire qu'elle brûle encore, [...] façon de dire son essentielle vocation à la survivance, au *malgré tout* ». Georges Didi-Huberman, « L'image brûle », *Penser les images. Autour des travaux de Georges Didi-Huberman*. Textes réunis par L. Zimmermann, Nantes, éditions Cécile Defaut, 2006, pp. 51-52. Voir aussi du même auteur : « Maison brûle (murs, flammes, cendres) in *Génie du non-lieu. Air, poussière, empreinte, hantise*, Paris, Minuit, 2001, pp. 9-28.

²⁸ *A01*, p. 8.

donc de « marcher dans la couleur »²⁹. Nous nous pencherons d'abord sur l'œuvre au-delà : les accords entre la couleur et le cœur. L'œuvre d'art devient une plongée vers son essence, non pas son idée mais sa matière et ce que cette dernière réveille au plus profond de l'être, ce qu'énonce Clios quand Œdipe disparaît, à la fin de *l'excipit* : « Il va sans se retourner et nous le voyons s'éloigner sans savoir si c'est dans les *couleurs* que j'ai préparées pour lui qu'il s'enfoncé ou dans *nos cœurs* où le chagrin et un bonheur inattendu se mêlent » (*ŒSR*, p. 259 ; nous soulignons).

Par conséquent, celui qui s'en va dans l'œuvre peinte en faisant revenir les éléments à leur état naturel permet de considérer le déplacement comme ce qui met dans une relation de parallélisme « les couleurs », c'est-à-dire les pigments, et les « cœurs » de ceux qui demeurent. Ces « cœurs » témoignent de l'amour envers vers celui qui est parti, le père, et envers celui qui a fait naître l'œuvre, découvrant en Clios son talent de peintre. Le « cœur » est le siège des émotions – chagrin et bonheur –, mouvement tendu vers l'aveugle qui accouche les êtres et l'œuvre d'art, les deux se donnant naissance. Le départ d'Œdipe met en balancier deux lieux³⁰ qui se génèrent l'un l'autre : les « cœurs » et « les couleurs », matière qui devient la demeure des êtres, capable de réunir celui qui est parti et ceux qui continuent avec lui la route : « Le chemin a disparu, peut-être, mais Œdipe est encore, est toujours sur la route » (*ŒSR*, p. 259). Œdipe dépasse les limites visibles de l'œuvre. Ses héritiers racontent : Clios *l'excipit* et Antigone *l'incipit*. Leurs cœurs sont alors traversés, conduits à se plonger dans la matière, la couleur.

Le parallélisme entre « cœurs » et « couleurs » se poursuit à la fin de *l'incipit* : « nous nous enfonçons dans le grand fleuve du rouge », expression d'une vie passant par la métaphore liquide du mouvement et du temps. Par les mots, Henry Bauchau nous ouvre à une appréhension possible du *Champ d'ocre* dans lequel nous pouvons nous aussi nous enfoncer, de même que l'œuvre du temple rouge est une œuvre de cœur, appelée à en toucher d'autres, par la couleur, matière amoureuse qui s'échange et se transmet. Car de même qu'Œdipe « s'enfon[çait] » dans la

²⁹ Nous empruntons l'expression à Georges Didi-Huberman dans *L'Homme qui marchait dans la couleur*, Paris, Minuit, 2001.

³⁰ Comme dans le cas de la trace, nous avons affaire à des naissances, des surgissements, un ensemble de mises en abyme qui ont toutes à voir avec la *khôra* des Grecs.

fresque et Antigone dans le temple rouge, les deux héritiers de l'aveugle « s'enfon[cent] » dans le rouge du temple, faisant dire à Antigone, la fresque de la grotte achevée : « Nous brûlons notre chagrin et notre espoir dans le fleuve du combat, dans celle du partage, qui vont éclairer les yeux et les *cœurs* tant que survivra l'amour des *couleurs* » (A01, p. 14 ; nous soulignons).

L'au-delà de l'œuvre passe par le mouvement mettant en relation les cœurs et les couleurs mais aussi le « chemin du rouge ». L'expression, reprise par trois fois³¹, nous place dans cette réciprocité singulière entre la couleur et le chemin. L'expression fait suite au chemin de l'enfance, « le chemin du soleil » de l'*excipit*, alors que tout commence dans le temple rouge à travers l'enfantement de la grotte matricielle et une couleur qui redouble l'expression du lieu maternel, l'utérus comme giron essentiel et primordial : le « ventre du rouge, dans sa pénombre maternelle », « un abri sûr et chaud » jusqu'au « grand mur rouge aux courbes protectrices » (A01, pp. 9, 10, 12). La couleur se fait chemin initiatique, en une grotte sacrée dont elle est la mise en abyme. La couleur ne peut devenir chemin que si elle est un lieu, une *khôra*-réceptacle exemplaire, lieu d'engendrement et de métamorphose, dans la chapelle sacrée d'Avignon également.

Le « chemin du rouge » prend d'abord forme dans l'espacement des pas, une avancée sur la couleur, par Antigone. La femme marche vers la couleur, sur elle, la grotte enchâssant un sol peint en rouge : « Je marche sur lui [dit-elle] quand il prend la forme de larges dalles » (A01, p. 8). Comment ne pas cheminer avec Antigone sans être dans le *Champ d'ocre* et retrouver les pas de Richard Long dans le massif du Lubéron ? Antigone donne existence au « chemin du rouge » en marchant sur lui. Elle recommande à Cléos de le poursuivre sur les murs de la fresque, lieu d'un combat. Le chemin, formé parce que l'on marche sur lui, fait d'une entrée dans la couleur, par Antigone, un lieu qui préfigure la suite de l'histoire, le chemin qu'elle suivra, traversant l'affrontement des deux frères qui s'entretueront. Le « chemin du rouge », exemplification du temps et de l'espace, adopte, dans le rouge, la vie d'Antigone, en une réciprocité spéculaire. Auparavant, Cléos et Narsès ont « progressé de

³¹ A01, pp. 11 et 13.

rouge en rouge » (*A01*, p. 11), avant qu'Antigone et Clios ne peignent ensemble.

La couleur et le chemin s'unissent ensuite ardemment à travers Antigone, elle qui comprit d'emblée que l'incendie premier de l'image n'était qu'une naissance possible et qu'il devait en être ainsi dans la fresque de la grotte, à travers le rouge et la représentation du feu. Le rouge est feu et lumière, force vive. Dès l'entrée dans la grotte, Antigone parle d'un « rouge ardent » qui devient « ardent sentier » sur lequel elle marche, de l'entrée à l'ensemble du temple. Un réseau sémantique issu de ce qui brûle jaillit comme souffle premier entre la couleur et le chemin pour devenir « un rouge en mouvement » (*A01*, pp. 8-9). Le feu qui purifie renouvelle alors sa force entre le dieu et le monstre de la fresque : il les « transforme ». La fresque reprend à ce moment l'animation de l'autre, image qui brûle par la foudre, sachant que le dieu et le monstre, préfigurant les deux frères, sont l'un le « dieu du soleil levant », l'autre l'ombre. L'œuvre de Richard Long peut alors se voir comme une condensation voire un creuset du « chemin du rouge », emportant la fresque, résultat d'une déambulation dans un massif qui donne l'illusion d'une peinture.

Le « chemin du rouge » est à poursuivre dans la fresque, celui qui, dès l'entrée de la grotte, au sol « s'enfonce dans le noir et s'y mêle sans se perdre [, Clios ayant] de son audacieuse lumière [...] fait jaillir mille couleurs » (*A01*, p. 8). Le chemin du rouge consiste alors à jouer des accords entre ombre et lumière. Dieu et monstre ne sont plus visibles, éclairés par le « puits de clarté » (*A01*, p. 11-12). La lumière provient du rouge, le feu qu'il fait naître. L'obscurité devient « mouvante » dans la grotte alors que la fresque disparaît sous le chromatisme, réduite par la fusion des éléments au distillat de l'alambic qu'est l'acte créateur : « Au sortir du souterrain la fresque fondue dans la totalité du rouge ne se discerne plus que par les rayons sourds qu'elle émet » et génère un « flamboiement des rouges » (*A01*, p. 12). Il n'y a plus d'opposition dans la fresque mais une « mystérieuse naissance de deux et d'un seul nouveau dieu » (*A01*, p. 13), le rouge devenant la lumière et l'obscurité entrant dans le mouvement. Alors, absorbant la lumière et la rediffusant, le rouge – porteur de feu – devient matière mystérieuse tirée de l'obscurité. De la même façon, l'œuvre de Richard Long est un matériau frais qui s'assèche progressivement, jouant de la qualité tactile de la lumière. Un mot

d'Antigone suffit à la transformation de la fresque concernant le dieu et le monstre. L'opposition doit être dépassée, grâce au rouge. La question d'Antigone frappe « comme l'éclair », nouvel éclat du soleil qui fait de la fresque une œuvre cosmique.

Outre sa mise en place, la marche sur le rouge et ses échanges avec le feu, il convient de saisir combien le « chemin du rouge » libère la matière, porteuse de feu et de lumière, lorsqu'elle échange son énergie avec le corps de celui qui l'a fait surgir, à condition qu'il ait lui-même été pris par un feu intérieur. Le « chemin du rouge » est ainsi révélateur de la tension et de l'émotion qui provient du corps et de la matière³², d'autant que le « *movere* [c'est-à-dire la vie], c'est d'abord une couleur »³³. Clios, qu'entraîne un premier mouvement de colère en sentant le doute d'Antigone sur la fresque qu'il vient de réaliser, s'apaise ensuite et « se précipite sur ses pinceaux et ses couleurs », disant ces mots déclencheurs : « reprenons le chemin du rouge, tant qu'il est en moi tout brûlant » (*A01*, p. 11). De nouveau, l'on trouve le réseau sémantique du feu, ici le feu créateur. Le peintre fait corps avec la couleur dans l'expression plastique de la gestuelle : « Tout son corps aspire à l'action et veut nous entraîner, nous soumettre à son rythme ». Ce n'est plus le rouge qui est « ardent ». C'est du tréfonds de l'artiste que le rouge devient brûlant et pourra surgir de celui qui l'a fait naître, de l'aveugle aussi, de ceux qui l'entourent et de ceux qui verront, qui éprouveront la couleur car « [elle est], surtout, et peut-être plus encore que le dessin, [...] une libération », a écrit Matisse, la couleur « répondant à l'intensité du choc émotif »³⁴. Tel est ce qui nous frappe d'emblée dans le *Champ d'ocre* : cette capacité à surgir, à nous poser tout en nous libérant. Une terre de couleur, un chemin essentiel.

³² Véronique Jago-Antoine, art. cit., pp. 426-429.

³³ Georges Didi-Huberman, *La peinture incarnée suivi de Le Chef d'œuvre inconnu par Honoré de Balzac*, Paris, Minuit, 1985, p. 69.

³⁴ Henri Matisse, « Rôles et modalités de la couleur » in *Les Problèmes de la peinture*, dir. Gaston Diehl, Paris, Confluences, 1945, pp. 239 et 238. Matisse et Van Gogh utilisent les couleurs comme des forces, des énergies. Il vaudrait la peine d'entrer plus avant dans le champ des couleurs à travers Clios, lorsque Œdipe énonce à Antigone la vérité suivante : « [Clios] est peintre, il peut remplacer le sang par le rouge. Il faut pour cela qu'il laboure tout le champ des couleurs. Les terrestres, les infernales, les célestes » in *ŒSR*, *op. cit.*, p. 255. Ce champ serait à mettre en lien avec le *Champ d'ocre* de Richard Long et le *Champ de couleurs* de l'artiste brésilienne Sonia Falcone, installation réalisée à partir de plusieurs pigments présentée en 2013 à la Biennale de Venise.

Corps et matière forment une même entité, dans le mouvement, accompagné par Narsès et Antigone. La brûlure est bien le feu de la création qui devient assez fort pour s'exprimer : les « pulsions corporelles [...] entraînent le feu de la création »³⁵. Aussi, est-ce par le mouvement que l'expression physique de l'artiste s'unit à la couleur, en un engagement puissant qui a à voir avec le désir. La couleur est en effet issue d'un dialogue amoureux « pleins de geste d'amour », gestuelle qui prend l'allure d'une « danse » ou d'un « combat », celle d'un « effleure[ment] [du] pinceau » avec des « touches » rapides ou au contraire une confrontation. La couleur surgit, entraînant gestes et émotions qui prennent ceux qui entourent Clios, Antigone et Narsès, aux côtés de celui qui vit l'acte créateur « dans sa course et ses bonds de cerf altéré », « pos[ant] » sur la fresque des touches ou « se ru[ant] sur elle ». Clios fait corps avec la matière, à travers l'émotion qui l'anime et qui suscite la venue du rouge.

Dans un vif échange entre le corps et la matière au sein du feu créateur que révèle le rouge, s'il est question du désir, nous voyons comment deux duos amoureux s'expriment. Le duo – Clios et la matière – fait écho à l'entrée d'Antigone qui, par la contemplation et le toucher, montre un corps engagé par tous ses sens – le gustatif excepté –, donné à la couleur. D'emblée, le « plaisir » éprouvé entrouvre une gestuelle amoureuse. Antigone reçoit la matière en elle, telle l'exprime la répétition anaphorique des adverbes « dans », et « sur »³⁶. Dans les deux cas, ces adverbes de lieu montrent le rapprochement entre Antigone et la couleur avec laquelle la première fait corps. Ce duo qui entre dans le temple précède le duo de l'acte créateur avec Clios. La couleur incarne les êtres virtuellement avant de les faire naître en même temps qu'ils lui donnent naissance. La couleur met également les êtres en lien, à distance, selon une vive dynamique amoureuse, avant de les rapprocher dans l'échange créateur. Plus encore, les mots de Bauchau font surgir le corps à corps de Richard Long et son œuvre à travers un matériau avec lequel il a cheminé.

³⁵ Voir à cet égard le rapport entre corps et matière dans l'article de Corina Dambean, « La matière-plaisir ou l'art comme passage du biologique à l'esthétique dans *Œdipe sur la route* », *L'écriture à l'écoute. Revue internationale Henry Bauchau*, n°2, 2009, pp. 45-53 et p. 46.

³⁶ *A01*, p. 8. Ces adverbes sont repris dans le même sens p. 9.

Enfin, si marcher dans la couleur c'est entrer plus avant dans le rouge en mouvement à travers le cœur et la couleur mais aussi le « chemin du rouge », nous observons combien la matière devient l'orientation et cristallise les gestes. Et ce d'autant plus que le rouge est une matière amoureuse, onirique et personnifiée. Cela tient à cette force de contact qu'elle génère : elle saute aux yeux, dotée d'une présence dans le *Champ d'ocre* notamment, d'une valeur mystérieuse et du pouvoir d'une surface qui n'est pas lisse et qui change en fonction de la lumière. Obscurité et lumière pénètrent l'ocre qui les révèle et en joue, variation dansant avec le rouge de la grotte. Le spectateur se laisse surprendre, marchant aux côtés de la couleur, pris par celle qui occupe tout l'espace et peut faire sienne la démarche d'Antigone, tout en accompagnant Richard Long en retour.

Aussi Antigone nous fait-elle prendre conscience du contact puissant qui s'établit avec qui regarde le rouge doté de qualités humaines : « rouge impérieux » ou « rouge émerveillé » (A01, pp. 8 et 10). Outre ses qualités, son étendue et ses capacités émotives, c'est son apparition première qui génère la surprise comme une scène de premier regard ou de première apparition déclenchant la rencontre amoureuse. Le rouge ou le désir de voir en même temps qu'être regardé. Quand Antigone entre dans la grotte, le rouge l'attend, omniprésent :

Soudain le rouge est là, un rouge impérieux, qui subjugue, à la manière de Clios. J'ai aussitôt plaisir à le voir, à le respirer, à sentir sa joie dans mes paumes. Je désire m'engager plus avant dans sa sonorité. Je suis dans un rouge en mouvement. Je le touche sur les parois merveilleusement polies, je marche sur lui. (A01, p. 8).

La matière est comparée à Clios. Le plaisir éprouvé par Antigone, devant la soudaineté de l'apparition qui la frappe tel un coup de foudre, dote de vie la couleur, reprise par l'anaphore complément : « le ». Ce dernier est en lien direct avec Antigone et les verbes qui les relient : « voir », « respirer ». La vue puis la respiration de la couleur témoignent de son *anima* qui ne peut être entière sans sa chaleur, l'émotion de la « joie » qui rayonne au travers du toucher. Réceptif, le corps d'Antigone vit la couleur pour la faire vivre à son tour. Elle l'intériorise, est guidée par elle et l'accueille. La femme passe ensuite à un autre sens : la « sonorité » du rouge – peut-être son battement de cœur.

Puis la couleur, personnifiée, est touchée, d'une façon plus concrète, après les effets de l'apparition. Un rouge vivant se concrétise dans la caresse de la matière qui sollicite déjà, dans l'acte de voir, le toucher : voir et être vu, toucher et être touché. La matière demeure onirique, non seulement par la personnification poursuivie mais aussi par l'apparition qui se perpétue à travers la présence de la lumière enveloppée d'ombre et le caractère réflexif de la couleur. La couleur comme un miroir alors, sachant que le rouge, parce qu'il est mystérieusement opaque, soulève l'exaltation d'Antigone³⁷ ? Une surface, peut-être engendrée par la profondeur – celle de la grotte et sa symbolique, celle des êtres aussi dont la présence creuse l'image, celle du *Champ d'ocre* qui la rend physiquement présente dans l'espace. Une peau³⁸ lisse en tous cas, qui donne à rêver : « Les parois merveilleusement polies ». Une peau qui voit, qui ressent, qui éprouve et qui donne. Une peau unissant au luisant l'énergie du sang, faisant du rouge ainsi animé par les êtres et la transformation du sang en expression plastique « une dynamique et une énergétique du vivant »³⁹. Le rouge est affaire de matière, de vie. Il s'incarne dès lors qu'on vient à lui dans un corps à corps éloigné puis rapproché, le rouge « rempla[çant] le sang »⁴⁰ – comme s'il fallait tuer pour peindre – matière par excellence qui engendre la « magie tactile et colorée »⁴¹.

C'est par des personnages qu'un « chemin du rouge » se dessine, en écho à l'expérience de Richard Long dans les ocres du Lubéron, ayant à l'esprit que Jean Vilar considérait Roussillon, une des localités du massif ocrier, comme « la Delphes rouge ». Ce lien invite davantage encore aux accords entre Richard Long, Œdipe, Antigone et Clios, les trois derniers sur les chemins de la Grèce antique, le mythe en arrière-plan. Clios, personnage issu du roman de Bauchau, est l'artiste peintre proche de

³⁷ *A01, ibid.*, p. 9 : « l'insondable opacité du rouge qui ne cesse de m'exalter ».

³⁸ Selon Dolce, théoricien de la peinture à la Renaissance, la « couleur n'est pas une surface : elle est dans les corps, entre le diaphane (le passage invisible) et la peau (l'intensité d'une caresse). C'est pourquoi Dolce tenta, [...] de penser la surface peinte [...] comme une *peau*, une peau douée de symptôme » Georges Didi-Huberman, *La Peinture incarnée suivi de Le Chef d'œuvre inconnu par Honoré de Balzac, op. cit.*, p. 32.

³⁹ Georges Didi-Huberman, *ibid.*, p. 36.

⁴⁰ *ESR*, p. 255.

⁴¹ Cité dans Georges Didi-Huberman, *La Peinture incarnée suivi de Le Chef d'œuvre inconnu par Honoré de Balzac, op. cit.*, p. 73. L'expression est employée à propos de la parure du corail mais convient parfaitement à l'intérieur de la grotte et aux effets que le rouge engendre.

celui qui a donné forme au *Champ d'ocre*. À travers l'installation, expression d'une marche dans la couleur, cette dernière prend vie au sein du récit.

Marie-Claire d'ALIGNY