

INDICATIONS BIBLIOGRAPHIQUES
travaux récents en français
sur l'œuvre narrative de Peter Handke

- Peter Handke*, études réunies par Erika Tunner, revue *Austriaca*, n° 16, 1983.
- Peter Handke*, revue *Oracl*, n° 21-22, automne 1987.
- Georges-Arthur GOLDSCHMIDT, *Peter Handke*, coll. « Les Contemporains », Seuil, 1988.
- André-François BERNARD, *Peter Handke. Errance d'un Autrichien*, Presses Universitaires de Lille, 1990.
- Isabelle BERNARD-EYMARD, *Peter Handke, La Sagesse déraisonnable*, coll. France-Autriche, Publications de l'Université de Rouen, n° 160, 1990.
- Arlette CAMION, *Image et Écriture dans l'œuvre de Peter Handke*, thèse de doctorat soutenue devant l'Université de Lille III, 1990 (sous presse).
- Erika TUNNER, « Ralentir, laisser être. En route avec Peter Handke », in : *Peter Handke*, revue *Jungle*, n° 14, sept. 1991.

Die Lehre der Sainte-Victoire
La leçon de la Sainte-Victoire

*für Hermann Lenz und Hanne Lenz,
zum Dank für den Januar 1979*

*pour Hermann et Hanne Lenz
en remerciement pour janvier 1979*

*»Diesen Abend verspreche ich Ihnen
ein Märchen, durch das Sie an nichts
und an alles erinnert werden sollen.«*

(Goethe, Das Märchen)

*« Ce soir je vous promets un conte qui vous
rappellera tout et rien. »*

(Goethe, Le conte)

Der große Bogen

Nach Europa zurückgekehrt, brauchte ich die tägliche Schrift und las vieles neu.

Die Bewohner des abgelegenen Dorfes in Stiftern *Bergkristall* sind sehr stetig. Wenn ein Stein aus einer Mauer fällt, wird derselbe wieder hineingesetzt, die neuen Häuser werden wie die alten gebaut, die schadhafte Dächer werden mit gleichen Schindeln ausgebessert. Augenfällig und einleuchtend erscheint solche Beständigkeit in dem Beispiel von den Tieren: »die Farbe bleibt bei dem Hause«.

Einmal bin ich dann in den Farben zu Hause gewesen. Büsche, Bäume, Wolken des Himmels, selbst der Asphalt der Straße zeigten einen Schimmer, der weder vom Licht jenes Tages noch von der Jahreszeit kam. Naturwelt und Menschenwerk, eins durch das andere, bereiteten mir einen Beseligungsmoment, den ich aus den Halbschlafbildern kenne (doch ohne deren das Äußerste oder das Letzte ankündigende Bedrohlichkeit), und der *Nunc stans* genannt worden ist: Augenblick der Ewigkeit. — Das Gebüsch war gelber Ginster, die Bäume waren vereinzelte braune Föhren,

Le grand arc

Revenu en Europe, il me fallut l'Écriture quotidienne et je lus beaucoup de choses d'un œil neuf.

Dans *Cristal de roche* de Stifter, les habitants du village isolé sont pleins de constance. Quand une pierre tombe d'un mur on la remet, on bâtit les nouvelles maisons comme les anciennes, on répare les toits abîmés avec les mêmes bardeaux. L'exemple des animaux fait paraître une telle constance évidente et éclatante: « la couleur reste près de la maison ».

Puis un jour, dans les couleurs, je me suis senti chez moi. Buissons, arbres, nuages, même l'asphalte de la route dégageaient une lueur qui ne provenait ni de la lumière de ce jour-là, ni de la saison. Monde de la nature et œuvre de l'homme, l'un par l'autre, firent naître en moi ce sentiment de bonheur que me donnent les images du demi-sommeil (mais sans ce qu'ils annoncent de menace ultime et extrême) et qu'on a appelé le *nunc stans*: l'instant d'éternité. Les buissons: du genêt jaune, les arbres: des pins isolés bruns,

die Wolken erschienen durch den Erddunst bläulich, der Himmel (wie Stifter in seinen Erzählungen noch so ruhig hinsetzen konnte) war blau. Ich war stehengeblieben auf einer Hügelkuppe der *Route Paul Cézanne*, die von Aix-en-Provence ostwärts zum Dorf Le Tholonet führt.

Das Unterscheiden und, noch mehr, das Benennen von Farben ist mir seit je schwergefallen.

Der ein bißchen mit seinem Wissen prunkende Goethe der *Farbenlehre* erzählt da von zwei Subjekten, in denen ich mich zum Teil wiedererkenne. Zum Beispiel verwechseln diese beiden »Rosenfarb, Blau und Violett durchaus« : nur durch kleine Schattierungen des Helleren, Dunkleren, Lebhafteren, Schwächeren scheinen sich solche Farben für sie voneinander abzusondern. Der eine bemerkt bei Schwarz etwas Bräunliches und bei Grau etwas Rötliches. Überhaupt empfinden die zwei die Abstufung von Hell und Dunkel sehr zart. — Sie sind wohl krank, aber Goethe betrachtet sie noch als Grenzfälle. Freilich : Wenn man die Unterhaltung mit ihnen dem Zufall überlasse und sie über vorliegende Gegenstände befrage, so gerate man in die größte Verwirrung und fürchte, wahnsinnig zu werden.

Durch diese Anmerkung des Wissenschaftlers hat sich mir, über das bloße Wiedererkennen hinaus, ein Bild der Einheit zwischen meiner ältesten Vergangenheit und der Gegenwart gezeigt : In einem weiteren Augenblick des »stehenden Jetzt« sehe ich die Leute von damals — Eltern, Geschwister, und sogar noch die Großeltern —

les nuages : bleuâtres à travers la brume, le ciel (comme Stifter pouvait encore si tranquillement le mettre dans ses récits) était bleu. Je m'étais arrêté sur une colline de la route Paul-Cézanne qui, d'Aix-en-Provence, mène vers l'est jusqu'au Tholonet.

Distinguer et plus encore désigner les couleurs m'a toujours été très difficile.

Le Goethe de la *Théorie des couleurs* qui fait un peu étalage de son savoir y parle de deux individus dans lesquels je me reconnais en partie. Tous deux, par exemple, confondent « couleur de rose, bleu et violet, tout à fait », ces couleurs ne semblent se différencier pour eux que par de petites nuances plus soutenues, plus claires, plus vives ou plus faibles. L'un voit dans le noir quelque chose de brunâtre et dans le gris quelque chose de rougeâtre. Tous deux, d'ailleurs, ressentent très délicatement les gradations du clair et du sombre. Ils sont malades, sans doute, mais Goethe les considère seulement comme des cas limites. Certes : si on laisse l'entretien aller au hasard et si on les interroge sur les objets qui se trouvent là, on tombe dans la confusion la plus grande et l'on craint de devenir fou.

Grâce à cette observation de l'homme de science, l'unité entre mon passé le plus ancien et le présent s'est révélée à moi : à un autre instant de ce « maintenant immobile », je vois les gens d'autrefois — parents, frères et sœurs et les grands-parents même —

vereint mit den heutigen, wie sie sich über meine Farbenangaben zu umliegenden Dingen belustigen. Es erscheint geradezu als ein Familienspiel, mich die Farben raten zu lassen; wobei freilich nicht die anderen die Verwirrten sind, sondern ich.

Zum Unterschied von Goethes beiden Subjekten aber handelt es sich demnach bei mir nicht um eine Erbkrankheit. Ich bin in meinem Umkreis ein Einzelfall. Trotzdem habe ich mit der Zeit erfahren, daß ich nicht bin, was man gemeinhin farbenblind nennt, und auch nicht an einer besonderen Form dieser Störung leide. Manchmal sehe ich meine Farben, und es sind die richtigen.

Vor kurzem stand ich im Schnee auf dem Untersberggipfel. Knapp über mir, fast zum Angreifen, schwebte im Wind eine Rabenkrähe. Ich sah das wie ins Inbild eines Vogels gehörende Gelb der an den Körper gezogenen Krallen; das Goldbraun der von der Sonne schimmernden Flügel; das Blau des Himmels. — Zu dritt ergab das die Bahnen einer weiten luftigen Fläche, die ich im selben Augenblick als dreifarbige Fahne empfand. Es war eine Fahne ohne Anspruch, ein Ding rein aus Farben. Durch sie sind aber die stofflichen Fahnen, die bisher den Anblick meist nur verhängt hatten, zumindest etwas Betrachtbares geworden; denn in meiner Phantasie steht ihre friedliche Ursache.

Vor zwanzig Jahren bin ich auf meine Wehrfähigkeit geprüft worden. Dabei hat der sonst so farbunsichere Bursche, der ich war, beim Farbtafelttest die gefragten Zahlen ziemlich genau aus dem Punktgewirr herausgefunden.

unis à ceux d'aujourd'hui, s'amusant à me voir désigner les couleurs des objets qui m'entourent. Me faire dire les couleurs est presque devenu un jeu de famille; et d'ailleurs ce n'est pas les autres que cela trouble, c'est moi.

À la différence des deux sujets de Goethe, il ne s'agit pas chez moi d'un mal héréditaire. Je suis un cas unique dans mon entourage. J'ai cependant appris, avec le temps, que je ne suis pas daltonien au sens propre et que je ne souffre pas non plus d'une forme particulière de cette affection. Parfois mes couleurs, je les vois, et ce sont les bonnes.

Il y a peu, j'étais sur le sommet de l'Untersberg, dans la neige. Juste au-dessus de moi une corneille flottait au vent, proche à la prendre de la main. Le jaune des serres plaquées contre le corps me parut être l'image même de l'oiseau; le brun doré des ailes irisées de soleil; le bleu du ciel. Ces trois éléments traçaient le sillage d'un vaste espace aérien qui, au même instant, me fit l'effet d'un drapeau tricolore. Un drapeau qui ne prétendait à rien, un simple objet fait de couleurs. Mais grâce à lui les drapeaux d'étoffe qui jusqu'alors n'ont fait que boucher la vue sont devenus au moins quelque chose qu'on puisse regarder: car leur origine pacifique se trouve dans mon imagination.

Il y a vingt ans, j'ai passé devant le conseil de révision. Or ce jeune homme si peu sûr des couleurs que j'étais a su assez bien reconnaître les chiffres voulus dans l'emmêlement de points et de couleurs.

Als ich dann zu Hause das Ergebnis der Untersuchung mitteilte («tauglich zum Dienst mit der Waffe»), meldete sich der Stiefvater — wir sprachen sonst nicht mehr miteinander — und sagte, jetzt sei er zum ersten Mal stolz auf mich.

Ich schreibe das auf, weil meine mündlichen Erzählungen davon immer unvollständig und zudem falsch eindeutig waren. Im Reden nannte ich den Mann jedesmal »leicht betrunken«. Dieses an sich richtige Detail macht jedoch die ganze Geschichte unstimmig. Entspricht es der Wirklichkeit nicht eher, daß ich an jenem Tag das Haus und den Garten mit einem seltenen Ankunftsgefühl sah? Die Bemerkung des Stiefvaters war mir sofort zuwider. Aber warum ist sie im Gedächtnis verbunden mit dem frischen Rotbraun des von dem Mann gerade umgegrabenen Gartens? War nicht auch ich zu einem Teil stolz mit der Nachricht heimgekommen?

Die Farbe des Bodens ist jedenfalls das an dem Vorfall Nachwirkende. Wenn ich den Augenblick jetzt suche, stehe ich nicht mehr als der Jugendliche davor, sondern finde mich zeitlos, ohne Umriß, als mein Wunsch-Ich ganz in dem Rotbraun drin, als einer Klarheit, durch die ich mich und auch den ehemaligen Soldaten verstehen kann. (Zu Stifters ersten Erinnerungen gehörten die dunklen Flecken in ihm. Später wußte er, »daß es Wälder gewesen sind, die außerhalb waren«. Jetzt öffnen mir seine Erzählungen immer wieder farbige Stellen in gleichwelchen Wäldern.)

Während des deutsch-französischen Krieges 1870/71 ließ sich Paul Cézanne durch seinen Vater, den reichen Bankier, vom Waffendienst loskaufen.

Lorsque, revenu à la maison, je fis part du résultat de cet examen (« bon pour le service armé »), le parâtre m'adressa la parole — nous ne nous parlions plus — et dit que pour la première fois il était fier de moi.

J'écris cela parce que je l'ai toujours raconté de façon incomplète et avec une fausse précision. Chaque fois je disais l'homme « légèrement ivre ». Ce détail, juste en soi, désaccorde pourtant toute l'histoire. N'est-il pas plus conforme à la réalité de dire que ce jour-là je vis la maison et le jardin avec cette impression rare d'une arrivée? Cette remarque du parâtre me répugna aussitôt. Mais pourquoi donc, dans le souvenir, est-elle liée au brun-rouge frais du jardin que l'homme venait de bêcher? N'étais-je pas moi aussi revenu, fier tout de même de cette nouvelle?

La couleur du sol est en tout cas ce qui subsiste de cet incident. Quand je cherche maintenant à me rappeler cet instant, ce n'est plus moi le jeune homme qui suis là debout, mais je me trouve hors du temps, sans contours, comme ce moi que j'aurais voulu être, dans ce brun-rouge qui me permet de me comprendre, moi, et de comprendre l'ancien soldat (les taches sombres à l'intérieur de lui-même faisaient partie des tout premiers souvenirs de Stifter. Il sut, plus tard, que « c'étaient les forêts dehors ». Aujourd'hui ses récits ne cessent de m'ouvrir des passages de couleur dans les forêts).

Pendant la guerre de 1870-1871, Paul Cézanne se fit acheter un remplaçant par son père, le riche banquier.

Er verbrachte die Kriegszeit malend in L'Estaque, das damals ein Fischerdorf in einer Bucht westlich von Marseille war und heute zur industrialisierten Großstadt-Banlieue gehört.

Ich kenne den Ort nur von Cézannes Bildern. Doch schon der bloße Name *L'Estaque* macht mir eine Friedensvorstellung räumlich. Die Gegend, was auch aus ihr geworden ist, bleibt »der Ort und die Stelle der Verborgtheit«; nicht nur vor jenem Krieg von 1870, nicht nur für den Maler von damals, und nicht nur vor einem erklärten Krieg.

Cézanne hat ja in den Jahren danach noch oft dort gearbeitet, mit Vorliebe in der starken Hitze und einer »so fürchterlichen Sonne«, daß ihm schien, »als ob alle Gegenstände sich als Schatten abhoben, nicht nur in Schwarz oder Weiß, sondern in Blau, Rot, Braun und Violett«. Die Bilder der Versteckzeit waren fast schwarzweiß gewesen, hauptsächlich Winterstimmungen; danach aber wurde ihm der Ort, mit den roten Dächern vor dem blauen Meer, allmählich zu seinem »Kartenspiel«.

In den Briefen aus L'Estaque kam es dann auch das erste Mal vor, daß er seinem Namen das Wort »pictor« hinzufügte, wie einst die klassischen Maler. Es war der Ort, »von dem ich mich so spät als nur irgend möglich entfernen werde, denn es gibt hier einige sehr schöne Aussichten«. Keine Stimmungen mehr sind in den Nachkriegsbildern, und keine besonderen Tages— oder Jahreszeiten: energisch zeigt die Form immer wieder das Elementardorf am Ruhigblauen Meer.

Il passa la guerre à peindre à l'Estaque, en ce temps-là un village de pêcheurs sur une baie, à l'ouest de Marseille, et qui fait aujourd'hui partie de la banlieue industrielle de la ville.

Je ne connais l'endroit que par les tableaux de Cézanne. Et pourtant ce seul nom, *l'Estaque*, donne l'espace à la paix telle que je l'imagine. La région, quelle qu'elle ait pu devenir, reste « le lieu de l'abri et du retrait »: non pas seulement contre la guerre de 1870; non pas seulement pour le peintre d'alors; non pas seulement face à la guerre caractérisée.

Cézanne d'ailleurs y a souvent travaillé pendant les années suivantes et de préférence en pleine chaleur et par un « soleil si effroyable » qu'il lui semblait « que tous les objets se détachaient en ombres, pas seulement en noir et blanc mais en bleu, rouge, brun et violet ». Les tableaux de l'époque où il se cachait étaient presque noir et blanc, des atmosphères d'hiver, surtout; mais ce lieu avec les toits rouges devant la mer bleue devint plus tard, peu à peu, son « jeu de cartes ».

C'est dans les lettres envoyées de l'Estaque qu'il ajouta pour la première fois à son nom le mot « pictor », comme jadis les peintres classiques. C'était l'endroit « dont je m'éloignerai le plus tard possible car il existe ici quelques très belles vues ». Dans les tableaux de l'après-guerre, plus d'atmosphères ni de moments particuliers de la journée ou de l'année: sans cesse la forme révèle vigoureusement le village élémentaire sur la mer bleu-calme.

Gegen die Jahrhundertwende entstanden um L'Estaque die Raffinerien, und Cézanne hörte auf, den Ort zu malen; in ein paar hundert Jahren werde es überhaupt völlig sinnlos sein, zu leben. — Nur auf den geologischen Karten erscheint die Region noch unverseht im Farbenspiel, und eine kleine resedagrüne Fläche hat sogar, wohl auf Dauer, den Namen *Calcaire de l'Estaque*.

Ja, dem Maler Paul Cézanne verdanke ich es, daß ich an jener freien Stelle zwischen Aix-en-Provence und dem Dorf Le Tholonet in den Farben stand und sogar die asphaltierte Straße mir als Farbsubstanz erschien.

Ich bin aufgewachsen in einer kleinbäuerlichen Umgebung, wo es Bilder fast nur in der Pfarrkirche oder an den Bildstöcken gab; so habe ich sie wohl von Anfang an als bloßes Zubehör gesehen und mir von ihnen lange nichts Entscheidendes erwartet. Manchmal verstand ich sogar Einrichtungen wie die religiösen oder staatlichen Bilderverbote, die ich dann auch mir, dem bloß abgelenkt Hinblickenden, gewünscht hätte. War ein in das Endlose fortsetzbares Ornament, indem es mein Unendlichkeitsbedürfnis ansprach, weiterleitete und bekräftigte, nicht das richtigere Gegenüber? (Angesichts eines altrömischen Mosaikfußbodens gelang mir so einmal die Phantasie vom Sterben als einem schönen Übergang, ohne die übliche Verengung »Tod«.) — Und ist es nicht überhaupt erst die vollständige, farben- und formenlose Leere, die sich am wunderbarsten beleben kann? (Ein Satz eines Priesters aus einem anderen »abgelegenen Dorf«

Au tournant du siècle les raffineries naquirent autour de l'Estaque et Cézanne cessa de peindre l'endroit. Dans quelque cent ans, disait-il, vivre n'aurait de toute façon aucun sens. — C'est seulement sur les cartes géologiques que la région apparaît intacte encore dans le jeu des couleurs, et une petite surface vert réséda porte même, probablement pour toujours, le nom de *calcaire de l'Estaque*.

Oui, c'est au peintre Paul Cézanne que je dois de m'être trouvé entouré de couleurs en ce lieu dégagé entre Aix-en-Provence et le Tholonet et que la route asphaltée me soit apparue comme une substance colorée.

J'ai grandi dans un milieu de petits paysans où il n'y avait d'images, pour ainsi dire, qu'à l'église ou sur les reposoirs; aussi n'étaient-elles pour moi, au début, qu'une garniture, je n'en attendais rien de décisif. Parfois j'en arrivais même à comprendre des dispositions comme l'interdiction religieuse ou politique des images et j'aurais souhaité qu'elle fût valable pour moi aussi, qui ne les regardais que d'une manière distraite. Un ornement qu'on pourrait prolonger indéfiniment, tel qu'il répondait à mon besoin d'infini, le continuait et le fortifiait, n'était-il pas le vis-à-vis qu'il me fallait? (En présence d'une vieille mosaïque romaine, je parvins un jour à m'imaginer que mourir était une belle transition, sans l'habituel enserrement de la « mort ».) Et n'est-ce pas le vide parfait, sans formes ni couleurs, auquel on peut donner la vie la plus merveilleuse? (une phrase d'un prêtre d'un autre « village écarté »

— kein Laie dürfte sich eine solche Verkündung erlauben — gehört hierher, und sei nicht vergessen, wegen des weggelassenen Artikels vor dem letzten Wort : »Unendliches Liebesschwingen zwischen der Seele und Gott, das ist Himmel.«)

So verhielt ich mich zu den Bildermalern eher undankbar ; denn das vermeintliche Beiwerk hatte mir doch nicht selten zumindest als Sehtafel gedient, und nicht wenig war wiederkehrendes Phantasie- und Lebensbild geworden. Die Farben und Formen wurden dabei freilich für sich kaum wahrgenommen. Was zählte, war immer der besondere Gegenstand. Farben und Formen, ohne Gegenstand, waren zu wenig — die Gegenstände in ihrer Tagvertrautheit zu viel. — »Besonderer Gegenstand« ist noch nicht das richtige Wort ; denn geltend waren gerade die Normalsachen, die aber der Maler in den Schein des Besonderen gestellt hatte — und die ich jetzt kurz die »magischen« nennen kann.

Die Beispiele, die mir einfallen, sind sämtlich Landschaften : und zwar solche, die den entvölkerten, schweigend schönen Drohbildern des Halbschlafs entsprechen. Auffällig an ihnen ist, daß sie jeweils eine Serie darstellen. Oft verkörpern sie sogar eine ganze Periode des Malers : die leeren *metaphysischen Plätze* De Chiricos ; die verödeten mondüberstrahlten Dschungelstädte Max Ernsts, deren jede einzeln *Die ganze Stadt* heißt ; Magrittes *Reich der Lichter*, jenes wiederholte Haus unter den Laubbäumen, das im Finstern steht, während rundum ein weißblauer Taghimmel strahlt ;

— nul laïc ne devrait se permettre de proclamer cela — a sa place ici : « l'amour jaillit à l'infini entre l'âme et Dieu, le ciel, c'est cela »).

Je manquais donc plutôt de gratitude envers les peintres de tableaux ; car ce que je croyais être le superflu avait plus d'une fois servi à guider mon regard et bien des choses étaient devenues images à la source de l'imaginaire et de la vie. Les couleurs et les formes, il est vrai, n'étaient guère perçues pour elles-mêmes. Ce qui comptait, c'était toujours l'objet particulier ; couleurs et formes sans objet, c'était trop peu — les objets dans leur quotidienne familiarité, c'était trop — « objet particulier », ce n'est pas encore le terme qui convient ; car ce qui comptait, c'était justement les choses tout à fait normales mais que le peintre avait placées dans la lumière de l'exceptionnel — objets, bref, que je peux maintenant dire « magiques ».

Les exemples qui me viennent sont sans exception des paysages ; de ceux qui correspondent à ces images de menace, images dépeuplées, silencieusement belles, images du demi-sommeil. Ce qui est frappant, c'est qu'elles forment chaque fois une série. Parfois même elles incarnent toute une période du peintre : les *Places* de De Chirico ; les villes abandonnées dans la jungle, illuminées de lune, de Max Ernst, dont chacune s'appelle *La Ville entière* ; le *Royaume des Lumières* de Magritte, cette maison qui se répète sous les feuillages des arbres, dans l'obscurité, pendant que rayonne tout autour un ciel de jour d'un bleu-blanc ;

und endlich, vor allem, die in den Föhrenwäldern von Cape Cod/Massachusetts verborgenen Holzhäuser des amerikanischen Malers Edward Hopper, mit Namen wie *Straße und Häuser* und *Straße und Bäume*.

Hoppers Landschaften aber sind weniger traumdrohend als verlassen-wirklich. Man kann sie an Ort und Stelle, im vernünftigen Tageslicht, wiederfinden; und als ich vor ein paar Jahren nach Cape Cod fuhr, wo es mich schon länger hingezogen hatte, und dort seinen Bildern nachging, fühlte ich mich, überall auf der Landzunge, erstmals im Reich eines Künstlers stehen. Die Kurven, Hebungen und Senkungen der Dünenstraße könnte ich jetzt nachziehen. Die Einzelheiten, oft ganz andere als die von Edward Hopper gemalten, befinden sich im Gedächtnis links und rechts, wie auf einer Leinwand. In der Mitte eines solchen Nachbildes steckt ein Schilfkolben im dicken Eis eines Teiches und gehört zu einer Blechbüchse daneben. — Für mich dort angekommen, fuhr ich dann schon weg in dem Bewußtsein, draußen, in der Praxis eines Malers und der Landschaftsformen Neu-Englands, die Vorbereitungen eines Reiseführers getroffen zu haben: Nachts hatte ich die gar nicht verlassenenen, vielmehr eine Wunschwohnung darstellenden Holzhäuser zwischen den Kiefern blinken sehen und da das Heim für den Helden einer noch zu schreibenden Erzählung gefunden.

Die Dichter lügen, steht bei einem der ersten Philosophen. Es herrscht also vielleicht schon seit jeher die Meinung, das Wirkliche, das seien die schlechten Zustände und die ungunen Ereignisse;

enfin, surtout, les maisons de bois, cachées dans les forêts de pins de Cape Cod/Massachusetts du peintre américain Edward Hopper, avec des noms tels que *Rue et Maisons* ou *Rue et Arbres*.

Mais les paysages de Hopper sont moins rêves-menace qu'abandons-réalité. On peut les retrouver sur place dans la lumière diurne convenable; et lorsqu'il y a quelques années j'allai à Cape Cod qui m'attirait déjà depuis longtemps et que j'y allai sur la trace de ses tableaux, pour la première fois, sur cette langue de terre, je me sentis dans le domaine d'un artiste. Les tournants, les montées et les descentes des dunes, je pourrais maintenant les retracer. Les détails, souvent tout autres que ceux peints par Edward Hopper, se trouvent dans le souvenir à gauche ou à droite comme sur une toile. Au centre d'une telle image, après coup, l'épi d'un roseau piqué dans la glace épaisse d'un étang fait un tout avec une boîte de conserve, à côté. Arrivé là sans intentions j'en partis convaincu d'avoir, là dehors, dans le métier d'un peintre et les formes de la Nouvelle-Angleterre, fait les préparatifs d'un guide de voyage: la nuit, j'avais vu parmi les pins l'éclat des maisons de bois non pas abandonnées mais qui figuraient bien plutôt une habitation que j'avais depuis longtemps désirée; j'y avais trouvé la demeure du héros d'une histoire qui restait à écrire.

Les poètes mentent, peut-on lire chez l'un des premiers philosophes. On pense donc depuis toujours que les mauvaises conditions et les événements néfastes sont le réel;

und die Künste seien dann wirklichkeitstreu, wenn ihr Haupt- und Leitgegenstand das Böse ist, oder die mehr oder weniger komische Verzweiflung darüber. Doch warum kann ich von all dem nichts mehr hören; nichts sehen; nichts lesen? Warum wird mir, sowie ich selber auch nur einen einzigen mich beklagenden, mich oder andere beschuldigenden oder bloßstellenden Satz hinschreibe — es sei denn, es ist der Heilige Zorn dabei! —, buchstäblich schwarz vor den Augen? Und werde andererseits nie vom Glück schreiben, geboren zu sein, oder vom Trost in einem besseren Jenseits: das Sterbenmüssen wird immer das mich Leitende, doch hoffentlich nie mehr mein Hauptgegenstand sein.

Cézanne hat ja anfangs Schreckensbilder, wie die Versuchung des Heiligen Antonius, gemalt. Aber mit der Zeit wurde sein einziges Problem die Verwirklichung («réalisation») des reinen, schuldlosen Irdischen: des Apfels, des Felsens, eines menschlichen Gesichts. Das Wirkliche war dann die erreichte Form; die nicht das Vergehen in den Wechselfällen der Geschichte beklagt, sondern ein Sein im Frieden weitergibt. — Es geht in der Kunst um nichts anderes. Doch was dem Leben erst sein Gefühl gibt, wird beim Weitergeben dann das Problem.

Was fing mit mir an, als wir, die Frau und ich, damals, noch in der Zeit der magischen Bilder, durch eine andere südfranzösische Landschaft fuhren?

Zu jener Fahrt gehört jetzt auch der Spaziergang, den ich am Abend zuvor in das unerschlossene Hügel-land machte, wo das Haus der Frau lag. Es war einer der letzten Tage des Jahres, und der Mistral,

que les arts ne seraient dès lors fidèles à la réalité que si leur ressort premier est le mal ou le désespoir plus ou moins comique qui en résulte. Mais pourquoi donc ne puis-je plus ni entendre, ni voir, ni lire cela? Pourquoi donc tout devient-il littéralement noir devant mes yeux lorsque je me mets à écrire ne fût-ce qu'une seule phrase pour me plaindre, pour m'accuser, pour me mettre à nu, moi ou quelqu'un d'autre — à moins que la sainte colère ne s'en mêle? Je n'écrirai jamais non plus sur le bonheur d'être né ou sur la consolation d'un au-delà meilleur: qu'il faille mourir, ce sera toujours ce qui me guidera, mais ce ne sera plus, espérons-le, mon thème principal.

Cézanne, comme on sait, n'a peint d'abord que des sujets effrayants comme la tentation de saint Antoine. Avec le temps, son seul problème, cependant, ce fut la «réalisation» de l'innocence et de la pureté terrestres: la pomme, le rocher, un visage humain. La réalité, c'est donc l'accès à la forme et celle-ci n'est pas regret de ce qui est anéanti par les alternances de l'histoire, mais elle transmet, dans la paix, ce qui est. — Dans l'art, il ne s'agit de rien d'autre. Or cela même qui fait sentir la vie fait problème quand on veut le transmettre.

Qu'est-ce donc qui débuta en moi lorsque nous, la femme et moi, traversâmes, c'était encore le temps des images magiques, un autre paysage du midi de la France?

La promenade que je fis la veille au soir dans les collines désertes où se trouvait la maison de la femme fait partie de ce voyage. C'était l'un des derniers jours de l'année et le mistral,

sonst der kalte Fallwind aus dem Zentralmassiv, war einmal warm; sein Gebläse zwar stark, aber stetig, ohne das jäh Stürmische, das als Sechstörung wirkt. Obwohl es bald keinen Weg mehr gab, blieb doch immer ein Nahgefühl des Hauses mit der Frau. Diese hatte mir zum ersten Mal die Bilder Edward Hoppers gezeigt, war fähig, unscheinbare Dinge gernzuhaben und wußte, »wer ich bin«. Ich setzte mich auf eine Graslichtung, die in einem einzigen Zittern lag. Die gebeugten Baumkronen standen fast bewegungslos. Die Luft war klar, und im noch hellen westlichen Horizont bildeten sich unaufhörlich Wolkensträhnen, schossen in den Himmel auf und verschwanden dort wieder — und der folgende Mondaufgang tritt jetzt, »im Bedenken des Gesehenen« (wie Cézanne einmal seine Arbeitsweise beschrieb), in Analogie mit einem zweiten Mond, den ich an einem ähnlich ruhigen Abend über einer nahen Horizontlinie als den gelbleuchtenden Torbogen einer Scheune erblickte. Ich saß in dem Gesause, wie einst das Kind in dem Sausen einer bestimmten Fichte gesessen war (und wie ich später mitten in einem Stadtlärm im Rauschen des dortigen Flusses stehen konnte).

Die Autofahrt des nächsten Tages war der Beginn einer gemeinsamen Reise und brachte uns hinunter zur Küste. Der Mistral hatte sich gelegt; ein lauer, weiträumiger Wintertag. In der steinigen Landschaft wuchsen schütter die Mittelmeerpiniën. Deren besonderen Namen, der mir wie ein Refrain, mit der Jahreszahl 1974, oft wiedergekehrt ist, habe ich von der Frau: *Pins parasol*. Die Straße führte leicht abwärts an ihnen vorbei. Da (nicht »plötzlich«), mit der Straße und den Bäumen, stand die Welt offen.

vent froid descendant du Massif central, était, pour une fois, chaud; il soufflait fort, il est vrai, mais de façon constante, sans ces rafales soudaines qui ont pour effet de troubler la vue. Le sentier avait disparu et pourtant on sentait toute proche la maison de la femme. C'est elle qui m'avait la première montré les tableaux d'Edward Hopper, elle était capable d'aimer bien des choses insignifiantes et savait « qui je suis ». Je m'assis dans une clairière d'herbe prise tout entière par une même vibration. Les couronnes inclinées des arbres étaient presque immobiles, l'air clair, et à l'horizon, à l'ouest, lumineux encore, des traînées de nuages se formaient sans cesse, s'élevaient dans le ciel, y disparaissaient — et le lever de lune qui suivit se trouve aujourd'hui, « en pensant à ce qui a été vu » (c'est ainsi qu'un jour Cézanne a décrit sa façon de travailler), en analogie avec une deuxième lune qu'un soir aussi calme j'aperçus au-delà d'une ligne d'horizon proche, tympan de lumière jaune d'un portail de grange. J'étais assis là, parmi le sifflement, comme l'enfant de jadis, sous le sifflement d'un pin bien précis (plus tard, de la même manière, dans le vacarme de la ville, j'étais environné par la rumeur du fleuve qui coule là-bas).

Le trajet du lendemain en voiture fut le début d'un voyage en commun qui nous conduisit jusqu'à la côte. Le mistral s'était calmé; un jour d'hiver tiède, ample. Des pins épais poussaient dans le paysage pierreux. C'est par la femme que je connus leur nom: *pins parasols* qui souvent m'est revenu en mémoire, un refrain, en même temps que le millésime 1974. La route qui descendait légèrement passait tout près. Là (et non pas alors) le monde s'ouvrit.

»Da« wurde auch woanders. Die Welt war ein festes tragendes Erdreich. Die Zeit steht ewig und täglich. Das Offene kann, immer wieder, auch ich sein. Ich kann die Verslossenheit wegwollen. Ich soll beständig so ruhig in der Welt draußen (in den Farben und Formen) sein. Die Schuld trifft mich dann, wenn ich, in Gefahr, mich zu verschließen, nicht die auf Lebenszeit mögliche Geistgegenwart will.

In einer Erzählung, die ich ein halbes Jahrzehnt davor geschrieben hatte, wölbte sich einmal eine Landschaft, obwohl sie eben war, so nah an den Helden heran, daß sie ihn zu verdrängen schien. Die ganz andere, konkav geweitete, vom Druck entlastende und den Körper freidenkende Welt von 1974 steht jedoch immer noch vor mir, als weiterzugebende Entdeckung : die Schirmpinien und meine Daseinsfreude, das ist geltende Wirklichkeit. Jedenfalls waren die *pins parasol* inzwischen oft von Nutzen, wenn sich die fremden Hausflure mir entgegenwölbten; mag auch die Person jener früheren Welt immer wieder geistesabwesend-fassungslos werden (es gibt eine eigene Schuld).

Fing tatsächlich erst damals etwas mit mir an ? Habe ich mir nicht schon viel früher, vor anderen südlichen Bäumen, eine vernünftige Freude denken können ? Vor den dunklen Zypressen vom Sommer 1971 in Jugoslawien : was gaß da, Tag für Tag mehr, in mir nach, so daß schließlich jemand erstmals die Arme ausbreitete ? (Auch der Maulbeerbaum gehört hierher, in dessen Schatten wir oft saßen, und der helle Sand zu seinen Füßen, von den abgefallenen Früchten saftrot gesprenkelt.) Damals geschah die Verwandlung.

« Là », c'était aussi ailleurs. Le monde, une assise ferme. Le temps : éternel et quotidien. L'ouvert, ce peut, à tout instant, être moi. Je peux éloigner ce qui se ferme. Dehors, il faut toujours que je sois aussi calme (parmi les formes et les couleurs). Je suis coupable alors quand, courant le risque de me fermer, je refuse la présence d'esprit que je peux avoir toute ma vie.

Dans un récit que j'avais écrit une décennie auparavant, un paysage, quoique tout à fait plat, se bombait au-devant du héros, si près de lui qu'il paraissait le refouler. Or ce monde de 1974, tout autre, immense et concave, qui délivre le corps du poids qui l'opprime, à la pensée duquel le corps se libère, ce monde est encore là devant moi, c'est une découverte qu'il me faut transmettre : les pins parasols, ma joie à exister, c'est cela, la réalité qui compte. Les pins parasols, en tout cas, me furent souvent utiles lorsque des entrées de maisons étrangères se bombaient vers moi, le personnage de ce monde d'avant dût-il perdre contenance et présence d'esprit (fautif, on l'est soi-même).

Est-ce le début de quelque chose qui me concerne ? N'ai-je pas déjà, bien auparavant, en présence d'arbres du Midi, pu m'imaginer une joie raisonnable ? Devant ces cyprès sombres de l'été 1971, en Yougoslavie : qu'est-ce donc qui, jour après jour, cédait en moi de sorte que, pour la première fois, quelqu'un étendit les bras ? (Le sorbier aussi fait partie de tout cela, à l'ombre duquel nous nous assimes souvent, et le sable à son pied, pointillé des taches du jus rouge des fruits tombés.) La métamorphose eut lieu alors.

Der Mensch, der ich war, wurde groß, und zugleich verlangte es ihn auf die Knie, oder überhaupt mit dem Gesicht nach unten zu liegen, und in dem allen niemand zu sein.

Die Verwandlung war natürlich. Es war der Versöhnungswunsch, der, nach dem Wort des Philosophen, aus dem »Begehren des Begehrens des anderen« kam; und er schien mir wirklich-vernünftig, und galt mir ab da auch fürs Schreiben.

Zugleich war es keine gute Zeit. (Meine Mutter schickte mir in Sterbensangst Hilferufe, auf die ich wenig zu antworten wußte.) So sah ich in die Zypressen auch wieder die magischen Totenbäume der Alten hinein. »Sich einträumen in die Dinge« war ja lange eine Maxime beim Schreiben gewesen: sich die zu erfassenden Gegenstände derart vorstellen, als ob ich sie im Traum sähe, in der Überzeugung, daß sie dort erst in ihrem Wesen erscheinen. Sie bildeten dann um den Schreibenden einen Hain, aus dem er freilich oft nur mit Not in ein Leben zurückfand. Zwar sah er immer wieder ein Wesen der Dinge, aber das ließ sich nicht weitergeben; und indem er es zum Trotz festhalten wollte, wurde er selber sich ungewiß. — Nein, die magischen Bilder — auch der Zypressen — waren nicht die richtigen für mich. In ihrem Innern ist ein gar nicht friedliches Nichts, in das ich freiwillig nie mehr zurück möchte. Nur außen, bei den Tagesfarben *bin* ich.

Der Staat ist die »Summe seiner Normen« genannt worden. Ich dagegen weiß mich verpflichtet dem Reich der Formen, als einer anderen Rechtsordnung, in der »die wahren Ideen«,

L'homme que j'étais devint grand et en même temps il aurait voulu tomber à genoux, être couché, le visage contre le sol, et n'être personne.

La métamorphose était naturelle. C'était le désir de réconciliation, venu, selon le mot du philosophe, « du désir du désir de l'autre »; il me parut aussi raisonnable que réel et guida désormais mon écriture.

En même temps, ce n'était pas une bonne époque. (Ma mère, dans son angoisse mortelle, m'envoyait des appels au secours auxquels je ne savais que répondre.) Aussi mon regard voyait-il dans les cyprès les arbres de mort magiques des Anciens. « Aller par le rêve au cœur des objets », cela avait été longtemps un précepte d'écriture: s'imaginer les objets en rêve, au point de les voir apparaître dans leur essence. Ils entouraient alors celui qui écrivait d'un bosquet au sortir duquel il ne retrouvait la vie qu'à grand-peine. L'essence des choses, bien sûr, il la voyait, mais cela ne se laissait pas transmettre; or, à vouloir la retenir malgré tout, il devenait incertain à lui-même. — Non, les images magiques — celles des cyprès non plus — ce n'était pas celles qu'il me fallait. À l'intérieur d'elles-mêmes, il y a un néant qui n'est en rien pacifique où je ne voudrais plus jamais retourner de mon plein gré. C'est seulement dehors, auprès des couleurs du jour, que je *suis*.

On a nommé l'État « la somme de ses normes ». Moi, en revanche, je suis l'obligé du royaume des formes; c'est un autre ordre du droit où « les idées vraies »,

wie der Philosoph gesagt hat, »mit ihren Gegenständen übereinstimmen«, und jede Form machtvoll ist als Beispiel (wenn auch die Künstler selber in den neueren Staaten »halbe Schatten und jetzt, in der Gegenwart, fast vollständig wesenlos« sind).

Doch was gibt einem das Recht, persönlich an diesem Reich mitzuwirken? Bei jeder Arbeit neu quält mich diese Frage, und es ist eine wiederkehrende Vorstellung, nur noch ein freundlich schweigender Leser zu sein. Einmal fühlte ich aber doch die Berechtigung — noch bevor ich überhaupt etwas geschrieben hatte. Ich erschaute das Thema, und damit das ersehnte »Buch«, und die Bücher. Es war nicht in einem Traum, sondern an einem sonnenhellen Tag; auch kein Vergehen vor südlichen Zypressen, sondern ich hier, und mein Gegenstand dort. — Wir fuhren in einer leichtgewellten Gegend auf einer ziemlich geraden Landstraße, an einem Sonntag im Spätsommer, in Oberösterreich. Die Straße war leer. Nur einmal ging auf der anderen Seite ein Mann, in weißem Hemd und schwarzem Anzug. Die Hosen waren weit und schlugen ihm beim Gehen um die Beine; und als wir später zurückfuhren, ging der Mann da immer noch, mit den um die Knöchel flatternden Hosen und aufgeknöpftem Rock, am Sonntag, in Oberösterreich, zu meiner Freude. — Dem Ich meines ersten Buches war es dann bei dem Anblick eines so Dahingehenden, als sollte er unter die Leute gehen und ihnen etwas sagen. Er würde mit Gewalt und Donner unter sie fahren und sie überzeugen. Fing demnach gar nichts Neues an mit den pins parasol von 1974, sondern kam eher etwas zurück, das ich, in der Wiederkehr, als »Das Wirkliche« begrüßen konnte?

comme l'a dit le philosophe, « concordent avec leurs objets » et où toute forme a force d'exemple (même si les artistes, dans les États contemporains, ne sont « qu'à demi des ombres, presque inconsistants »).

Or qu'est-ce donc qui donne à quelqu'un le droit de contribuer personnellement à ce royaume? À chaque nouveau travail cette question me tourmente encore et l'idée revient sans cesse: n'être plus qu'un lecteur qui garderait un amical silence. Et pourtant, un jour, je m'en sentis le droit — avant même d'avoir écrit quelque chose. J'eus la vision du sujet et donc du « livre » désiré, donc des livres. Non pas en rêve, mais par un jour de grand soleil; je ne me consumais pas devant les cyprès du Midi, mais c'était simplement moi ici, mon objet là-bas. Nous roulions à travers une région légèrement ondulée sur une route assez droite, par un dimanche de fin d'été, en Haute-Autriche. La route était vide. Un homme marchait sur l'autre bord, en chemise blanche et habit noir. Ses larges pantalons lui battaient les jambes. Plus tard, au retour, il y marchait encore, ses pantalons claquant toujours sur ses chevilles, veste déboutonnée, un dimanche, en Haute-Autriche, pour mon plaisir. Voir ainsi marcher quelqu'un ce fut, pour le « je » de mon premier livre, comme s'il devait aller au milieu des gens et leur dire quelque chose. Il allait se jeter au milieu d'eux, avec fracas et tonnerre, et les convaincre. Donc rien de neuf n'a commencé par les pins parasols de 1974: n'est-ce pas bien plutôt le retour de quelque chose que je pouvais, dans ce retour même, saluer comme « le Réel »?

Es gibt von Cézanne ein Bild, das man *le grand pin* genannt hat. (Er selber hat ja seinen Bildern nie besondere Namen gegeben, auch selten eines signiert.) Es zeigt eine große, für sich stehende Kiefer am Fluß Arc, südöstlich von Aix, die auch der Baum seiner Kindheit war. Nach dem Baden saß er mit den Jugendfreunden da im Schatten und fragte später, als kaum Zwanzigjähriger, in einem Brief an Émile Zola, der einer von ihnen gewesen war : »Erinnerst du dich der Pinie am Ufer des Arc?« Er schrieb auf den Baum sogar ein Gedicht, in dem der Mistral durch das kahle Geäst bläst; und auch das Bild läßt an den Wind denken, vor allem durch die Krümmheit des alleinstehenden Baumes, der, wie sonst kein Ding, »Draußen im Freien« heißen könnte : den Boden, von dem er aufragt, verwandelt er in ein Plateau, und seine in die Himmelsrichtungen verdrehten Äste und das Nadelkleid, mit dem vielfältigsten aller Grün, bringen die Leere rundum zum Schwingen.

Le grand pin ist noch in anderen Bildern dargestellt, aber nie mehr so für sich. In einem von ihnen (auf dem eine Signatur ist) winkt ihr unterer Ast sozusagen in die Landschaft hinein und formt mit den Zweigen einer Nachbarkiefer einen Torbogen für die Ferne, in der sich in den hellen Farben des Himmels das Massiv des Sainte-Victoire-Gebirges erstreckt.

Es gab, bevor ich auf Cézanne traf (und nach Edward Hopper), schon einen anderen Maler, der mich von bloßen Meinungen zu den Bildern abbrachte, und sie als Beispiele betrachten und als Werke verehren lehrte.

Il existe un tableau de Cézanne que l'on a appelé *Le Grand Pin*. (Lui, d'ailleurs, n'a jamais donné de titres particuliers à ses tableaux et les a rarement signés.) On y voit un grand pin déployé au bord de l'Arc, au sud-est d'Aix : l'arbre aussi de son enfance. Après le bain, il restait là, assis à l'ombre avec ses amis. Plus tard, à peine âgé de vingt-deux ans, il demanda, dans une lettre à Émile Zola qui fut l'un d'eux : « Te rappelles-tu le pin sur la rive de l'Arc? » Il fit même un poème sur cet arbre où le mistral siffle à travers les branchages nus; le tableau fait lui aussi penser au vent, surtout par la courbure de cet arbre solitaire, qui, plus que toute autre chose, aurait pu s'appeler « dehors à l'air libre ». Le sol où il se dresse, il en fait un plateau, et ses branches tordues dans toutes les directions du ciel et la parure d'aiguilles avec toutes les nuances du vert font vibrer le vide tout autour.

Le grand pin figure encore sur d'autres tableaux mais plus jamais ainsi, pour lui-même. Sur l'un d'eux (il s'y trouve une signature), sa plus grande branche basse fait, pour ainsi dire, signe jusqu'au cœur du paysage et forme, avec les branches d'un pin voisin, l'arc d'un portail ouvert sur le lointain où s'étend, dans les couleurs claires du ciel, le massif de la Sainte-Victoire.

Avant que je ne rencontre Cézanne (et après Edward Hopper), un autre peintre déjà m'avait fait renoncer aux opinions qu'on a sur les tableaux, les considérer comme des exemples et les vénérer en tant qu'œuvres.

Ich las zu der Zeit die Beschreibung eines deutschen Dorfs im 19. Jahrhundert, von einem schwäbischen Bauern, der ein Dichter geworden war. Er wollte jedem kleinlichen Anschauen des Menschen fernstehen und nannte seine Gedichte Evangelien der Natur, geschrieben von deren Leser. (Mir wiederum, seinem Leser, kommen hier beim Anblick eines bestimmten fernen Schneefelds, das sich im Sonnendunst oft nur durch einen kleinen Glanz vom Himmel unterscheidet, seine Verkündungen nah : »Dein ist Alles, dein die Himmel selbst, und selbst die Sterne, wenn du Glanz hast für den Glanz der Ferne.«) — Wenn er freilich Prosa schrieb, schaute er die Menschen, seine Dorfleute, doch kleinlich an. Er wußte das auch : Manchmal empfand er es schwer, daß der »von der Feldarbeit ermüdete Leib nicht hören und sehen konnte«. (Das Leben dieses Christian Wagner, aus dem mit den Gedichten der Geist sprach, den aber, wie der Philosoph gesagt hat, erst die Einheit mit »seinem Gegenstand, dem Körper«, beständig macht, verdient das Wort »tragisch«, das doch so oft bloßes Vokabular ist.)

Zur gleichen Zeit sah ich zum ersten Mal bewußt die Gemälde Gustave Courbets, von denen auch viele das bäuerliche Leben aus der Mitte des 19. Jahrhunderts darstellen, und wurde ergriffen von dem überlegenen Schweigen dieser Bilder ; insbesondere von einem, das hieß : *Die Bauern von Flagey, auf der Heimkehr vom Markt, Doubs*. Und da wußte ich dann auch : Das sind jetzt die richtigen Bilder — nicht nur für mich.

Courbet, wie schon seine genau lokalisierenden Titel besagen, hat die tagtäglichen Genreszenen als die wirklichen, historischen Ereignisse gesehen.

À cette époque je lus la description d'un village allemand du XIX^e siècle par un paysan souabe devenu poète. Il voulait éviter de jeter sur l'homme un regard mesquin et appelait ses poèmes Évangiles de la Nature écrits par leur lecteur. (Ici, à la vue d'un lointain champ de neige qui ne se distingue du ciel que par un scintillement dans le soleil, ce qu'il proclame me devient proche à moi, son lecteur : « Tout est à toi, à toi les cieux et même les étoiles, si tu as de la lumière pour la lumière des lointains. ») Quand il écrivait de la prose, il est vrai, il avait un regard mesquin sur les gens du village. Il le savait. Parfois il était accablé car « le corps éreinté par les travaux des champs ne pouvait ni voir ni entendre ». (La vie de ce Christian Wagner en qui l'esprit parle dans les poèmes, mais que seule son union « avec son objet, le corps », comme dit le philosophe, rend durable, cette vie on peut l'appeler « tragique » bien que ce mot ne soit si souvent que simple radotage.)

Au même moment, je vis pour la première fois, de façon vraiment consciente, les peintures de Gustave Courbet, parmi lesquelles beaucoup représentent la vie paysanne du milieu du XIX^e siècle ; je fus saisi par le souverain silence de ces tableaux, de l'un d'eux, surtout, intitulé : *Les paysans de Flagey (Doubs) revenant du marché*. Et je le sus alors : c'était là les tableaux qu'il fallait, et pas pour moi seul.

Courbet, comme l'indiquent ses titres qui localisent très exactement le sujet, a vu dans les scènes de la vie quotidienne les véritables événements historiques.

Und so bilden seine Gestalten, nur indem sie Korn sieben, an einem Grab stehen, eine Tote einkleiden, oder eben in der Dämmerung vom Markt heimwärts ziehen (wie auch seine bloß Sitzenden und Ausruhenden, Schlafenden und Träumenden) in der teilnehmenden Phantasie eine geschlossene Prozession — zu der jetzt auch »mein« Genre jener alten Frau gehört, die viel später, an einem warmen Sonnentag, mit ihrer Einkaufstasche langsam in einer Westberliner Seitenstraße spazierte und mir, zeit eines das Genre vertiefenden Schweigens, die Häuserfassaden als unseren gemeinsamen, noch glücklich andauernden Friedenszug offenbarte.

Der Maler Courbet war es auch, der dann 1871, in der Kommunezeit, besonders dazu beigetragen hat, daß die Siegestsäule der Place Vendôme geschleift wurde: auf einem Platz, auf den die *rue de la Paix* zuführe, dürfe »kein Denkmal des Krieges und der Eroberungen« stehen. Er wurde dafür auf Monate eingesperrt, und viele Bilder aus dem Jahrzehnt danach (seinem letzten) handeln von nichts als einem Wildgrünen Meer, mit einem entsprechenden Himmel und kaum etwas Strand davor. Eins aus der Serie heißt *Die große Woge*: Wasser und Luftwerk sind fast seine einzigen Gegenstände; doch es wirkt fest durch deren Felsfarben, und dramatisch in der Vielzahl der aufeinander bezogenen Formen.

Für Cézanne hatte Courbet »die große Geste und die pompöse Manier der Meister«; *La grande vague* nannte er eine der »Entdeckungen des Jahrhunderts«. Als er im Louvre vor Courbets Bildern stand, rief er immer wieder nur die Namen der Dinge darauf aus: »Da, die Meute, die Blutlache, der Baum.

Ses figures, rien qu'en tamisant du blé, rien qu'en se tenant debout devant une tombe, rien qu'en habillant une morte, rien qu'en revenant du marché, au crépuscule, forment dans l'imagination une procession continue (tout comme ses personnages simplement assis en train de se reposer, de dormir ou de rêver) — « ma » vieille femme en fait elle aussi partie, elle qui, bien plus tard, s'avancit lentement avec son sac à provisions dans une rue transversale de Berlin, par une chaude journée ensoleillée et qui, le temps d'un silence, me fit voir les façades des maisons comme notre défilé de paix commun, lequel, heureusement, dure encore.

C'est le peintre Courbet qui, en 1871, au temps de la Commune, contribua à faire abattre la colonne de la Victoire de la place Vendôme: il ne devait pas y avoir « de monument de guerre et de conquêtes » sur une place à laquelle mène la *rue de la Paix*. À cause de cela on le mit en prison pour plusieurs mois et dans beaucoup de tableaux de la décennie suivante (sa dernière) il n'y a que la mer d'un vert sauvage sous un même ciel et un peu de plage au premier plan. L'un des tableaux de cette série s'appelle *La Grande Vague*: eau et atmosphère en sont presque les seuls motifs, pourtant les coloris rocheux la font paraître solide et dramatique par la multiplicité des formes qui se répondent.

Pour Cézanne, Courbet avait « le geste ample et la manière pompeuse des maîtres ». *La Grande Vague*, il l'appelait l'une des « découvertes du siècle ». Au Louvre, devant les tableaux de Courbet il ne cessait de s'exclamer, disant simplement le nom des objets qui s'y trouvaient: « Là, la meute, la flaque de sang, l'arbre.

Da, die Handschuhe, die Spitzen, die gebrochene Seide des Rocks.«

Seit ich denken kann, hatte ich, immer wieder, das Bedürfnis nach einem Lehrmeister. Manchmal genügte ein Wort, und ich fühlte mich, von Lernbegier beseelt, in die Nähe eines anderen hingezogen. Den paar Berufslehrern, die mir im Lauf der Zeit etwas weiterzugeben hatten, bin ich jetzt dankbar; aber keinen von ihnen könnte ich »meinen Lehrer« nennen. Der einzige Mensch auf der Universität, bei dem mich, als er in einer Rechtsvorlesung die Sollensnatur der Dinge in rätselhaft einfache mathematische Sätze brachte, eine bis dahin unerhörte Wissenslust ergriff und dessen »Schüler« ich zu werden begehrte (es war tatsächlich ein Begehren), war nur als Gast da und nach einer kurzen Woche wieder verschwunden. Die Schriftsteller, deren ernsthafter Leser ich bin, sind mir eher teuer wie Brüder — und kommen so manchmal auch allzu nah. Als eine Art Lehrer sehe ich nur jetzt, im nachhinein, manchmal den Großvater (viele haben wohl so einen »Großvater«): Wann immer er mich auf einen Weg mitnahm, ist mir dieser dann als Lehre geblieben (wenn auch anders als die »Lehrpfade« in den heutigen Wäldern).

Ich spüre das Unwissen immer wieder als eine Not; und daraus entsteht dann der ziellose Wissensdrang, aus dem keine Idee wird, weil er eben keinen »Gegenstand« hat, mit dem er »übereinstimmen« könnte. — Aber dann gibt vielleicht ein einzelnes Ding etwas zu verstehen und setzt so den »Geist des Anfangs«; und es kann ernst werden mit dem Studieren, das doch bei aller sonstigen Beschäftigung eine Sehnsucht geblieben war.

Là, les gants, les dentelles, les cassures de la soie de la jupe. »

Depuis que je peux penser, j'ai toujours eu besoin d'un maître: un simple mot suffisait parfois et, pris du désir d'apprendre, je me sentais attiré vers un autre. Maintenant je suis reconnaissant aux quelques maîtres qui avaient quelque chose à me transmettre; mais aucun d'eux, je ne pourrai l'appeler mon maître. À l'Université, le seul auprès de qui je fus pris d'un extraordinaire désir de savoir — pendant un cours de droit, il avait formulé en phrases mathématiques d'une mystérieuse simplicité les obligations naturelles — lui, le seul dont je désirai devenir « l'élève » (c'était vraiment un désir) — n'était là qu'à titre d'invité et il disparut au bout d'une courte semaine. Les écrivains dont je suis le lecteur attentif sont pour moi plutôt des frères — et donc parfois trop proches. Ce n'est qu'en mon grand-père que je vois après coup une espèce de maître (nombreux sont sûrement ceux qui ont eu un tel « grand-père »): le chemin que nous prenions chaque fois qu'il m'emmenait quelque part m'est resté comme une leçon (les « sentes éducatives » des forêts d'aujourd'hui en donnent de bien différentes).

J'ai toujours ressenti l'ignorance comme une détresse; c'est de cela qu'est issu le besoin de savoir sans but précis et qui ne devient pas une « idée » parce qu'il n'a pas d'« objet » avec lequel « coïncider ». Mais il suffit alors d'un seul objet pour comprendre et pour établir « l'esprit du commencement »; et du coup il se peut que l'on étudie pour de bon; cela aurait tout aussi bien pu ne rester qu'un désir vague au milieu de toutes les autres occupations.

Als solche Dinge des Anfangs erlebte ich die Bilder Cézannes, auf einer Ausstellung im Frühjahr 1978, und wurde ergriffen von Studierlust, wie zuvor nur bei den Satzfolgen Flauberts. — Es waren die Arbeiten seines letzten Jahrzehnts, wo er dann so nah an dem erstrebten »Verwirklichen« seines jeweiligen Gegenstands war, daß die Farben und Formen diesen schon feiern können. (»Unter Wirklichkeit und Vollkommenheit verstehe ich ein und dasselbe«, schrieb der Philosoph.) Und trotzdem scheint auf den Bildern kein zusätzliches Licht. Die gefeierten Gegenstände wirken in ihren Eigenfarben, und selbst die helleren Landschaften bilden eine dunkelnde Einheit. Die namenlosen Landleute der Provence des späten 19. Jahrhunderts, die Helden der Porträts, sind ganz vorn und groß da, und thronen zugleich, ohne besondere Insignien, in einem erdfarbenen Grund, den sie als ihr Land besitzen.

Dunkelheit, Bahnen, Konstruktion, Stärkung, Zug, sich verdunkelnde Augen : ja, es war die Erschütterung. Und nach zwei Jahren »Studierens« findet sich auch ein entsprechender Satz zusammen : das Schweigen der Bilder wirkte hier so vollkommen, weil die Dunkelbahnen einer Konstruktion einen Allgemein-Zug verstärkten, zu dem ich (Wort des Dichters) »hinüberdunkeln« konnte : Erlebnis des Sprungs, mit dem zwei Augenpaare, in der Zeit auseinander, auf einer Bildfläche zusammenkamen.

»Das Bild fängt zu zittern an«, schrieb ich mir damals auf. »Eine Befreiung, daß ich jemanden loben und preisen kann.«

C'est au cours d'une exposition, au printemps de 1978, que les tableaux de Cézanne m'apparurent comme ces objets du commencement et je fus pris de l'envie d'étudier, comme cela ne m'était arrivé que devant les suites de phrases de Flaubert. C'étaient les œuvres de sa dernière décennie, où il était à ce point près de la « réalisation » escomptée de chacun des objets que les formes et les couleurs pouvaient déjà les célébrer. (« Par réalité et plénitude, j'entends une seule et même chose », dit le philosophe.) Et pourtant aucune lumière supplémentaire n'éclaire ces tableaux. Les objets célébrés agissent dans leurs propres coloris et même les paysages plus clairs forment une unité qui va s'assombrissant. Les campagnards anonymes de la Provence de la fin du XIX^e siècle, les héros des portraits, tout à fait sur le devant, trônent très grands, sans signes particuliers, sur un fond couleur de terre qu'ils possèdent comme si c'était leur pays.

Obscurité, parcours, constructions, passages, les yeux s'obscurcissent : oui, c'est l'ébranlement. Et après deux ans « d'étude » une phrase se met en place : le silence des tableaux avait atteint ce degré de perfection là, car les tracés obscurs d'une construction confirmaient un trait d'ensemble « auquel pouvait me porter l'obscurité » (c'est le mot du poète) : je fis l'expérience de l'écart de deux regards séparés par l'intervalle du temps et qui se rencontrent sur la surface d'un même tableau.

« Le tableau se met à vibrer », notai-je alors : « C'est une délivrance de pouvoir célébrer quelqu'un et de chanter sa louange. »

Ein Porträt ergriff mich besonders, weil es den Helden meiner noch zu schreibenden Geschichte darstellte. Es hieß *Der Mann mit den verschränkten Armen* : ein Mensch, unter dessen Bild nie ein Eigename stehen würde (trotzdem nicht irgendwer), gesehen im Winkel eines ziemlich leeren Raums, den nur die Bodenleisten markierten; dasitzend im Dunkel der Erdfarben, die auch ihn selber modulierten; in einem, so schien mir, »idealen Alter : schon Festigkeit, aber noch Sehnsucht«. (Als ich seine Haltung nachstellte, befremdete freilich die unter den Arm weggesteckte Hand, und es brauchte geradezu einen Willen, sich aus der Verschränkung wieder zu lösen.) — Die Augen des Mannes blickten schräg aufwärts, erwartungslos. Der eine Mundwinkel durch eine dickere Schattenbahn leicht verzogen : »bescheidene Trauer«. Das Helle an ihm, außer dem offenen weißen Hemd, war die große gerundete Stirn unter den tiefschwarzen Haaren; in ihrer Nacktheit das Ungeschützte an ihm. Keineswegs sah ich den Mann als ein Ebenbild, auch nicht als einen Bruder; vielmehr als einen Komplizen, der jetzt, da ich mit seiner Geschichte zu Ende bin, wieder der unberührbare *Homme aux bras croisés* ist und ein kleines Schweigelächeln ausstrahlt.

Von verwandten Porträts aber gab es damals so viele, daß ich die anderen Bilder der Ausstellung kaum mehr fassen konnte. — In einem Raum für sich, der rund wirkte, zeigte der ganze Kreis immer wieder den Gipfel der Sainte-Victoire, den der Maler in verschiedenen Blickwinkeln, doch nur unten aus der Ebene und aus der Ferne, dargestellt hat.

Un portrait me frappa tout particulièrement car il représentait le héros de mon histoire, laquelle restait encore à écrire. Il était intitulé *L'homme aux bras croisés* : un homme sous le portrait duquel il n'y aura jamais de nom propre (et pourtant ce n'est pas n'importe qui), vu dans l'angle d'une pièce plutôt vide, définie par les seules lattes du plancher; il est assis dans l'obscurité des couleurs terrestres qui le modulent, lui aussi : « à l'âge idéal, me semblait-il, ferme déjà mais nostalgique encore ». (Lorsque je tentai de prendre son attitude, la main mise à plat sous le bras me donna une sensation étrange et il fallut de la volonté ensuite pour décroiser les bras.) Les yeux de l'homme regardaient obliquement vers le haut et n'attendaient rien. L'un des coins de la bouche légèrement étiré par un sillage d'ombre plus épaisse : « modeste tristesse ». Excepté la chemise blanche ouverte, il n'avait de lumineux que le grand front arrondi; dans sa nudité même celui-ci était sa part non protégée. Je ne voyais nullement en lui quelqu'un à mon image ou un frère; un complice, bien plutôt, qui, maintenant que j'ai fini son histoire, redevient l'intouchable *Homme aux bras croisés* dont émane un petit sourire silencieux.

Il y avait tant de portraits semblables que c'est à peine si je parvins encore à remarquer les autres tableaux de l'exposition. Dans une pièce à part qui paraissait ronde, le cercle était tracé par le sommet de la Sainte-Victoire que le peintre avait représentée sous différents angles mais toujours d'en bas, de la plaine et de loin.

Er sagte ja : »Derselbe Gegenstand, unter einem anderen Blickwinkel gesehen, bietet ein Studienobjekt von äußerstem Interesse und von solcher Mannigfaltigkeit, daß ich glaube, ich könnte mich während einiger Monate beschäftigen, ohne den Platz zu wechseln, indem ich mich jetzt mehr nach rechts, dann mehr nach links wende.«

In der Ausstellung war ich bei dem Berg bald weitergegangen. Doch mit der Zeit färbte er sich in mir immer dunkler, und eines Tages, lange danach, konnte ich sagen, daß ich ein Ziel hatte.

Die Anhöhe der Farben

Die Sainte-Victoire ist nicht die höchste Erhebung der Provence, aber, wie man sagt, die jäheste. Sie besteht nicht aus einem einzigen Gipfel, sondern aus einer langen Kette, deren Kamm in der fast gleichmäßigen Höhe von tausend Metern über dem Meer annähernd eine Gerade beschreibt.

Als der jähle Gipfelberg erscheint sie nur unten aus dem Bassin von Aix, das, einen halben Tagesgang entfernt, ziemlich genau im Westen liegt : was von dort aus die endgültige Bergspitze ist, bedeutet erst den Anfang des Höhenkamms, der dann einen zweiten Halbtag lang weiter in die Ostrichtung streicht.

Diese von Norden sanft ansteigende und nach Süden fast senkrecht in eine Hochebene abfallende Kette ist eine mächtige Kalkschollenauffaltung, und der Grat ist deren obere Längsachse. Zusätzlich dramatisch wirkt die westliche Ansicht des Dreispitzes,

Ne disait-il pas : « Le même sujet vu sous un angle différent offre un sujet d'étude du plus puissant intérêt et si varié que je crois que je pourrais m'occuper plusieurs mois, sans changer de place, en m'inclinant tantôt plus à droite, tantôt plus à gauche. »

À l'exposition je ne m'attardai guère devant la montagne. Avec le temps, pourtant, elle prit en moi une couleur de plus en plus foncée et un jour, longtemps après, je pus dire que j'avais un but.

La colline aux couleurs

La Sainte-Victoire n'est pas le point culminant de la Provence mais, à ce qu'on dit, le plus escarpé. Elle n'est pas faite d'un seul sommet mais d'une longue chaîne dont la crête dessine une ligne à peu près droite, à une hauteur constante d'environ mille mètres.

Elle n'a l'air d'un sommet escarpé que vue d'en bas, du bassin d'Aix qui, à une demi-journée de marche, est situé assez exactement à l'ouest : ce qui vu de là apparaît comme le sommet proprement dit n'est que le début de la crête qui se prolonge vers l'est sur la distance d'une autre demi-journée de marche.

Cette chaîne, qui s'élève vers le nord en pente douce et retombe presque verticalement en plateau vers le sud, est un puissant plissement calcaire dont l'arête est l'axe longitudinal supérieur. Vues de l'ouest, ces trois pointes prennent quelque chose de dramatique,