

John Berger

Un peintre
de notre temps

Roman

Traduit de l'anglais par
Fanchita Gonzalez Batlle

L'ATELIER CONTEMPORAIN
STRASBOURG
2018

La vie sera toujours assez dure pour que ne s'éteigne pas chez les hommes le désir de quelque chose de meilleur.

Maxime GORKI

Dans aucune société un produit n'est le résultat de l'effort d'un seul homme. Plusieurs contribuent à sa réalisation. Dans le cas de ce livre, je voudrais remercier ceux qui y ont participé par l'exemple, la critique, l'encouragement, ou encore l'aide tout simplement pratique : Victor Anant, le regretté Frederick Antal, Anya Bostock, John Eskell, Peter de Francia, Renato Guttuso, Peter Peri, Wilson Plant, Friso et Vica Ten Holt, Garith Windsor et mes parents.

Le début



Il y avait sur la porte une plaque de métal mou marquée « Janos Lavin ». Elle venait d'une de ces machines de gares où on met un penny — ou peut-être six pence maintenant ? — pour imprimer tant de lettres. Les bureaucrates devraient toujours les utiliser quand ils écrivent leurs discours. J'avais la clef et je suis entré.

L'endroit — c'était un grand atelier — donnait l'impression d'être inhabité. Tout était à sa place, mais on devinait que rien n'avait été déplacé, rien n'avait servi depuis au moins une semaine.

J'étais venu sans aucune intention précise. Je m'étais dit que j'irais simplement y faire un tour, m'assurer que la lucarne ne fuyait pas, et puis regarder peut-être encore quelques toiles. J'étais trop déconcerté et trop bouleversé pour faire des projets.

Une fois entré, je ne savais plus que faire. Toute l'ancienne vie était partie. Je marchais de long en large, je regardais tout comme si j'avais été une sorte d'inspecteur. Ça ne servait à rien. Il fallait que je me calme. Que je me fasse un café. Le moulin à café était fixé au mur dans le coin de l'atelier près de la cuisine. La boîte de café était dans la cuisine. On n'avait pas coupé l'eau — peut-être ne pouvait-on pas couper l'eau sans la couper aussi dans tous les autres ateliers. Il y avait sur l'égouttoir à vaisselle une théière pleine de feuilles de thé et une tasse qui n'avait pas été lavée : signe de départ brusque et précipité. Il y avait aussi sur le bord de la fenêtre un pot de confiture plein d'eau dans lequel trempaient une demi-douzaine de pinceaux : signe de manque de soin pour tout peintre qui tient à ses pinceaux — et ils coûtent bien assez cher.

Tout était très tranquille, comme si j'entendais une absence de bruit accumulée. Pendant que la bouilloire chauffait, je suis allé m'asseoir sur une des chaises d'osier de l'atelier. Elle a continué à craquer après que je me suis installé, alors que j'étais tout à fait immobile. Une peau s'était formée sur toutes les coulées de peinture de la table. On ne sentait aucune odeur d'huile ou de térébenthine. J'ai essayé d'imaginer que Janos allait soudain apparaître. Je n'y suis pas parvenu. L'un de ses bérets était suspendu derrière la porte. La roue de la presse à épreuves dans l'alcôve paraissait aussi définitivement immobile que celle d'un moulin à eau desséché depuis longtemps.

Tout était pareil, et pourtant tout me paraissait différent ; tout sauf ce qui emplissait l'atelier — les toiles. Celles qui étaient tournées vers moi m'apparaissaient exactement comme autrefois. C'était un véritable après-midi d'automne londonien, et pourtant leurs couleurs restaient pleines de force et de résonance dans cette lumière étouffée. Les énormes personnages des ' Jeux ', qui reposaient sur toute la longueur d'un mur, prenaient une certitude inaltérable. Je n'avais jamais compris aussi bien auparavant, ni aussi intimement, ce que signifiaient nos discussions sur l'unité de « forme » et de « style ». Grâce à ces qualités, la toile prenait désormais une vie propre. Les événements récents avaient transformé la signification des effets personnels qui l'entouraient. Mais pas le tableau. Il avait déjà commencé à dépasser la durée des circonstances qui avaient suscité son exécution. Je pouvais projeter sur tout le reste de l'appartement mon désarroi et ma solitude ; mais pas sur les toiles. Elles étaient à leur manière aussi indépendantes que le ciel le jour d'une catastrophe nationale.

La bouilloire s'est mise à siffler. Contre la vitre givrée, au-dessus de l'évier de la cuisine, il y avait un bout de miroir. Pendant que le café passait, j'y ai jeté un regard. C'était là que Janos se rasait et que Diana, quand elle était trop pressée pour monter dans sa chambre, se coiffait et remettait du rouge à lèvres. Je pensais à leurs visages. Celui de Janos, qui malgré sa sensibilité ressemblait plutôt à une pomme de terre fraîchement tirée de terre, bien saine dans sa noirceur et sa saleté ; celui de Diana, comme une tasse de porcelaine, avec un motif de cerise pour représenter ses lèvres. Il y avait un rasoir près de la glace. S'il était vivant, portait-il la barbe maintenant ? Il haïssait le parti pris « bohème ». Mais il avait près de soixante ans, et la barbe aurait bien convenu à son âge et à son air de toujours réfléchir. Il n'avait jamais l'air passif. Même lorsqu'il était bien

installé dans un des fauteuils d'osier, en train de fumer une cigarette, il donnait toujours l'impression de travailler — c'était probablement faux, mais c'est l'impression qu'il donnait. Quand avait-il réfléchi à ce qu'il venait de faire ?

J'ai emporté ma tasse de café dans l'atelier et je me suis assis dans le coin derrière la table de peinture. C'est là qu'il travaillait d'habitude, le chevalet en biais vers le centre de la pièce. Sur une étagère, il y avait un autre bout de glace qui avait probablement appartenu au même morceau que celui qui lui servait pour se raser. Celui-ci servait à regarder le reflet d'une toile. En dehors du matériel proprement dit — les couteaux, le chevalet et les tas de pinceaux —, tous les autres objets de ce coin étaient improvisés. La table était un vieux bureau sans tiroirs. Il y avait une demi-douzaine de tasses sans anse — pour la couleur, la térébenthine, la colle ou le vernis. Des assiettes cassées qui servaient de petites palettes provisoires. Sous les sacs de papier brun qui contenaient des couleurs, tout tachés de poussière colorée, il y avait une plaque de marbre écornée provenant d'un vieux lavabo où la poussière avait pénétré la peinture. Sous la table, il y avait de vieilles chemises, de vieux draps entassés ; des journaux jaunis étaient empilés par terre. Il y avait un seau cassé à moitié plein d'allumettes et de mégots.

Neuf ateliers sur dix sont « meublés » de cette façon. Ce qui les distingue les uns des autres, ce sont les objets, les photos, les signes personnels dont un peintre choisit de s'entourer. Ce sont des fétiches pour faire de la bonne peinture. Des bouts de troncs d'arbre, des morceaux de verre de couleur, une vieille affiche, quelques-uns de ses propres dessins, une photo de Miss Monde à côté d'un dessin de plante par Léonard, un coquillage — la variété et les combinaisons sont infinies. J'ai rarement vu un atelier qui n'ait pas sa collection.

Je regardais le mur près de mon fauteuil. J'avais maintenant l'impression de fouiller un portefeuille pour identifier son propriétaire. Il n'y avait pourtant là rien que je n'aie vu des douzaines de fois. Je connaissais cet atelier presque aussi bien que mon propre salon. J'avais cru bien connaître Janos — bien mieux qu'aucun de ses rares amis anglais. Nous étions intimes. Mais l'imprévu me forçait désormais à me rendre compte du peu que je savais de lui, et je regardais les bouts de papier épinglés au bord des étagères et sur les murs, avec le vague espoir qu'ils me donnent un indice de ce que je n'avais pas connu, de ce que j'avais laissé passer.

Il y avait plusieurs photos de sportifs en plein effort — saut

d'obstacle, ski, plongeon. Il y avait une carte postale de la tour Eiffel. Il y avait une photo de lui avec d'autres étudiants de l'université de Budapest en 1918. Au début, il avait voulu faire du droit. Il ne s'était mis sérieusement à la peinture qu'après vingt ans, à Prague ; il avait dû quitter la Hongrie après la chute du gouvernement révolutionnaire des soviets de 1919. Il y avait une autre photo d'une douzaine de gens à un vernissage dans son propre atelier à Berlin vers 1930. On pouvait voir dans le fond quelques-unes de ces toiles, qui étaient abstraites à l'époque. Un bout de papier déchiré où était écrit en majuscules : PERMETTEZ-MOI DE VOUS FÉLICITER DU FOND DU CŒUR. Il l'avait accroché environ un an plus tôt et je ne lui avais jamais demandé d'explication. C'était un homme qu'on ne pouvait pas interroger sur lui-même, et il parlait rarement de ce qu'on appelle sa « vie affective ». Il donnait l'impression de considérer que dans ce domaine trop de gens perdent trop de temps à des détails. C'était probablement une fausse impression.

Il y avait une reproduction de 'L'Empire de Flore' de Poussin, une des 'Constructeurs' de Léger et une autre des 'Mangeuses de pommes de terre' de Van Gogh. Il les changeait très souvent et en épinglait une nouvelle chaque fois qu'il en trouvait. Mais il y avait toujours un Poussin. En haut du mur, il y avait un de ses dessins — un portrait de Diana qu'il avait dû faire peu après leur mariage. Sous le dessin, il avait écrit « Rosie », qui est le nom affectueux que Janos donnait à sa femme. Pour elle, il était « Jimmy ». Ils dissimulaient ainsi certaines de leurs différences.

Une citation d'Eluard était écrite au pinceau sur le mur : « **Je ne regrette rien, j'avance** * . » En dessous, il y avait un numéro de téléphone que j'ai reconnu comme étant celui de Susan.

Il y avait aussi plusieurs photos découpées dans des journaux — mais rien dans ce portefeuille ouvert ne livrait d'élément nouveau. Il me rappelait seulement ce que je savais déjà.

Quand le téléphone a sonné, j'ai sursauté si violemment que j'ai renversé mon café. Je suis allé à l'autre bout de l'atelier sous la loggia pour répondre. C'était la galerie Malvern qui voulait parler à Janos à propos du prix d'une de ses toiles. Visiblement, personne ne leur avait rien dit. Alors j'ai pris le risque de dire que Janos était absent pour quelques jours. Ils étaient probablement en train de vendre une autre toile. Ce qui faisait un total

* Les mots en gras sont, dans le texte original, en français ou dans une langue autre que l'anglais.

de dix en deux semaines, et toutes de grandes toiles chères. J'ai regardé les centaines de toiles entassées le long des murs, qui arrivaient même jusqu'ici, dans le coin domestique de cet atelier de quinze mètres, et l'ironie de la situation m'a rendu furieux. Non pas la grande ironie de la vie et de la mort, mais une ironie mesurée en milliers d'irritations quotidiennes, pas plus graves que des engelures, et pas moins douloureuses.

J'ai grimpé l'escalier de la loggia pour aller voir les deux chambres. C'était la part de Diana dans leur espace vital — aucun de ces ateliers ne peut être qualifié de foyer : ceux qui y vivent en ont rejeté jusqu'à la notion. Là il n'y avait rien aux murs, mais les meubles et les objets eux-mêmes étaient autobiographiques : la coiffeuse du XVIII^e siècle dans la chambre, les photos dans des cadres d'argent, la commode arrondie, la carafe sur la table de la loggia et une douzaine d'autres objets venaient visiblement d'une maison à la campagne où une succession de femmes de chambre les avaient polis pendant plusieurs générations. Ils avaient littéralement reflété une manière de vivre. Ici, dans cet espace restreint, ils apparaissaient comme les quelques possessions que leur propriétaire avait jetées en hâte dans une voiture quand elle s'était enfuie de chez elle. Il y avait par terre, dans l'autre chambre inutilisée, une malle foncée qui avait l'air moisie. Elle avait été à une époque le symbole de l'émancipation de Diana dans la nouvelle vie qu'elle avait choisie. Tout était en ordre. Et je suis redescendu par l'escalier en échelle.

Comme le poêle était éteint, il faisait froid ; et même sans cela je n'avais pas de raison de rester. J'ai décidé de m'en aller. J'ai lavé ma tasse et, en passant devant l'étagère de livres, je me suis rappelé que Janos avait gardé mon exemplaire de traductions de Diderot, dont j'allais avoir besoin. Je l'ai cherché sur l'étagère. Par terre, sous l'étagère, il y avait des douzaines de cahiers d'esquisses à couverture rouge. J'en ai tiré un sans réfléchir, le seul qui n'était pas coincé. Janos était toujours assez secret en ce qui concernait ses esquisses. J'ai feuilleté le cahier. J'ai été surpris de n'y trouver aucun dessin ; il était écrit. J'ai regardé de plus près. Quelques phrases étaient en anglais et en français, mais la plupart étaient dans une autre langue, vraisemblablement en hongrois. J'ai remarqué ensuite que plusieurs paragraphes étaient datés. De trois ans plus tôt. De l'année précédente. Je me suis précipité à la dernière page écrite. Elle avait été écrite douze jours plus tôt. Janos avait écrit son journal.

Je me suis assis par terre et j'ai cherché un passage que je puisse lire pour avoir une idée de la manière dont il écrivait.

Je n'en ai trouvé aucun. Je pouvais seulement reconnaître des noms ici et là.

J'étais à la fois excité et consterné. Excité parce que j'étais venu à l'atelier avec le vague espoir inconscient de pouvoir mieux comprendre, de découvrir quelque chose, et cette découverte était plus positive que je ne l'aurais cru possible. Consterné parce que c'était la fin d'un mystère.

J'allais apprendre exactement comment cet ami que j'avais aimé m'avait échappé, et par conséquent en quoi j'avais failli à son amitié.

J'ai oublié mon Diderot. Je voulais partir immédiatement. J'ai regardé une dernière fois l'atelier. Maintenant les toiles étaient différentes, mais seulement parce qu'il commençait à faire sombre. Dans cette lumière, elles seraient toujours ainsi. Les athlètes des 'Jeux' seraient toujours des héros. Le cahier serré sous le bras, je me suis précipité dehors. J'avais envie de me retrouver avec des gens, mais comme il arrive souvent à Londres, tout était désert en dehors des rues principales.

Quand j'y pense aujourd'hui, je m'étonne un peu de ne pas avoir hésité, de ne pas m'être demandé si j'avais le droit d'emporter le cahier. Mais je ne l'ai pas fait.

J'ai effectivement hésité pendant un an à publier le journal de Janos. Un ami hongrois me l'a d'abord lu à haute voix et l'expérience a été humiliante. Mais quand j'ai été remis de mes propres émotions, j'ai commencé à comprendre quel remarquable document j'avais en main. Mon ami, qui préfère rester anonyme, a écrit une première traduction en anglais. Quand je l'ai lue, j'ai vu encore plus clairement ce que le cahier révélait ; c'était un véritable **Portrait de l'artiste en émigré**, et la plupart des artistes de nos jours sont d'une manière ou d'une autre des **émigrés**.

Je n'ennuierai pas le lecteur en racontant les conflits que j'ai eus avec moi-même avant de décider s'il fallait ou non rendre public ce qui suit. J'ai finalement décidé que c'était bien de le faire, mais que, pour compléter l'image de ces quatre ans de la vie d'un peintre, il fallait un commentaire sur l'environnement et les événements. C'est ce que j'ai essayé d'écrire. Avec l'aide de mon ami, j'ai essayé aussi d'affiner la traduction. Naturellement, j'ai changé la plupart des noms.

**Le
cahier**



1952

4 janvier

Dans ce cahier d'esquisses, je ne ferai pas de dessins. Depuis longtemps, je réserve un cahier pour des notes. A Berlin, j'inscrivais régulièrement des remarques et des citations que je pourrais utiliser plus tard dans des conférences, des polémiques ou des discussions. Mais dans celui-ci je m'en tiendrai à moi-même. Je fais maintenant partie de l'histoire politique : je n'ai plus besoin d'en parler comme d'un phénomène extérieur. Ce n'est pourtant pas la raison qui m'a fait réserver ce cahier à des notes. J'ai besoin de me voir de nouveau moi-même. Autrefois, je me reconnaissais dans les événements critiques auxquels je participais. Mais depuis dix ans, dans cet heureux pays retiré, ma vie est sans histoire. Je travaille. Mais la création d'un tableau ne constitue pas un événement : l'événement, c'est la manière dont le tableau est accueilli par les autres. Je ne regrette pas que ma vie ait été sans événement. D'une certaine manière, j'en suis reconnaissant. J'ai eu ma part d'expérience. Et maintenant j'ai besoin de toute mon énergie pour mon travail. Cependant, une telle situation finit par amener à perdre le sens du temps. Le temps se mesure aux événements. Et, sans eux, on risque de devenir indifférent au temps. En écrivant ces notes de temps à autre, et peut-être en les relisant, je pourrai conserver le temps plus jalousement. Et donc je travaillerai mieux. Quand on vieillit, chaque instant passe entre les deux sentinelles de la gratitude et de la crainte. A vrai dire, la crainte que cet instant puisse ne pas arriver précède la gratitude de l'avoir passé.

Mais tout cela va si vite qu'on a une impression de simultanéité, tandis que les instants se succèdent si vite que nous ne nous apercevons normalement ni de la gratitude ni de la crainte. Ce n'est que rarement que nous pouvons les ralentir et par là même prendre conscience de la précarité de notre situation. Dans ces pages, je les ralentirai.

Janos n'était pas porté sur les considérations abstraites — en tout cas pas avec moi. Naturellement, il avait son vocabulaire abstrait, et comme chacun de nous il lui donnait sa propre **intonation**. Il avait une manière particulière de dire le mot « justice », par exemple. Il parlait de la justice comme d'une présence — comme on peut parler d'une femme qui vient de quitter la pièce ou qui est partie en voyage. Mais je me souviens l'avoir entendu parler du temps d'une manière différente de celle de sa note du 4 janvier. « Il y a quelque chose de plus fondamental encore que la vie sexuelle ou le travail, avait-il dit. C'est cet immense besoin humain universel de penser à l'avenir. Tu enlèves l'avenir à un homme, et c'est pire que de le tuer. »

12 janvier

Il y a devant moi une rose dans un verre. C'est Susan qui l'a apportée. Au fur et à mesure qu'elle s'ouvre, elle devient le centre d'une hélice ; chaque pétale qui se retrousse lui donne une plus grande portée — des pétales comme des pales.

Je ne peux pas peindre des fleurs, pas plus que je ne peux peindre des danseurs qui dansent ou des comédiens qui jouent. Le sujet est trop présent.

Susan était une ancienne élève de Janos à l'école de peinture où il donnait des cours deux fois par semaine. Elle admirait son travail et posait parfois pour lui. Elle n'était pas sa maîtresse.

14 janvier

Un élève m'a demandé dans quel siècle je voudrais vivre — en tant que peintre. Je lui ai répondu maintenant. C'est la seule

réponse possible. On renonce vite à souhaiter avoir eu une autre mère quand on doit garder la sienne.

J'ai connu Janos à la National Gallery environ deux ans avant qu'il commence ce journal. (Je suis frappé de voir combien de choses partent de l'art et y aboutissent, pour ceux chez qui l'art est une sorte de besoin douloureux.) Nous étions tous les deux près du portrait de Dona Isabel par Goya, et une jeune étudiante s'est approchée pour le regarder. Elle avait de longs cheveux noirs qu'elle rejetait en arrière d'un mouvement de la tête, et portait une jupe noire serrée comme une serviette qui aurait pu se dénouer soudain sans la déconcerter le moins du monde. Elle était debout devant le tableau, légèrement cambrée, une main sur la hanche, reflétant inconsciemment la pose de Dona Isabel. Je remarquai Janos, très grand dans son immense pardessus noir, qui la regardait et regardait ensuite le tableau avec beaucoup d'amusement. Toujours souriant, il me jeta un coup d'œil. Ses yeux étaient très enfoncés et très brillants. Il paraissait la soixantaine **énergique**. Je lui souris à mon tour. Quand la jeune fille est passée dans la salle suivante, nous nous sommes approchés tous deux du Goya. « La vie et l'immortalité », dit-il. Sa voix était grave et manifestement étrangère. « Quel choix ! »

J'étais plus près de lui maintenant et je pouvais mieux voir l'expression de son visage. C'était le visage d'un homme de la ville qui a vécu, qui a souffert, qui a voyagé : mais qui pouvait encore marquer de la surprise. C'était l'opposé d'un visage policé. Etant donné le lieu, c'était manifestement un peintre, et ses mains étaient tachées d'encre d'imprimerie ; et pourtant, dans d'autres circonstances on aurait pu le prendre pour un jardinier ou un gardien de parc. C'était visiblement un solitaire, qui visiblement n'avait jamais eu de secrétaire de sa vie. Il avait un grand nez, avec des poils qui sortaient de ses narines ; une bouche épaisse mais bien dessinée ; un front dégarni haut ; et un menton proéminent. Il se tenait très droit.

Quand je lui ai demandé son nom et qu'il me l'a dit, je l'ai à peine reconnu. Je me rappelais vaguement avoir vu un recueil de dessins antinazis publié sept ou huit ans plus tôt. Ils m'avaient frappé parce qu'à la différence de la plupart des dessins de ce genre ils n'étaient pas expressionnistes ; mais, en supposant que j'aie pensé plus tard à l'artiste, je croyais qu'il était reparti sur le continent. Par la suite, quand je mentionnais son nom à des personnes du milieu artistique, la plupart de mes

interlocuteurs n'avaient pas du tout l'air au courant. Seuls quelques groupes isolés le connaissaient : un ou deux intellectuels de gauche, quelques émigrés de Berlin, l'ambassade de Hongrie, quelques jeunes peintres qu'il avait rencontrés personnellement et — vraisemblablement — la Sûreté.

On pourrait s'étonner que Janos ait été pratiquement oublié vers 1950, alors que vers 1930 il avait eu une très grande réputation à Berlin et qu'il avait publié un livre à Londres à la fin de la guerre. Mais il ne faut pas oublier trois choses.

Le monde artistique londonien est extrêmement fermé et les artistes étrangers qui y sont admis sont presque tous déjà connus à Paris. Pour citer un autre exemple : Egon Schiele, un jeune artiste viennois de la Première Guerre mondiale, dont l'œuvre est certainement aussi forte que celle de Gaudier Brezka ou de Modigliani, est encore absolument inconnu en Angleterre *. Ensuite, le monde artistique, qui n'est pas sans similitude avec le monde du cinéma, avance très vite, toujours à la recherche de nouveaux noms, et oublie ceux qui ne réapparaissent pas chaque année. Qui, de nos jours, parle de Nevinson ? Enfin, la mode est exclusive, pour ceux qui n'ont pas déjà fait leur réputation. On trouve dépassés ou sans intérêt ceux qui ne se conforment pas au tout dernier style. Cette attitude se retrouve dans la manière de juger les maîtres du passé : avant la guerre, les Tiepolo n'étaient même pas pris en considération ; aujourd'hui, on étudie et on achète fiévreusement leurs œuvres. On imagine facilement combien cette exclusive domine encore plus complètement et encore plus arbitrairement le jugement porté sur des contemporains inconnus.

De ce point de vue, la situation de Janos n'avait rien d'exceptionnel. C'était celle de douzaines ou même de centaines de peintres et de sculpteurs.

Un an environ après notre rencontre, il avait fait une petite exposition dans une galerie en sous-sol de Kensington. A l'époque, je le lui avais déconseillé. La galerie était dirigée par une Viennoise couverte de jade. Elle exposait presque uniquement des étrangers, peut-être pour tenter de se reconstituer la vie cosmopolite de Vienne. Mais comme elle n'avait pas le moindre jugement et qu'elle exposait l'œuvre de n'importe qui pourvu qu'il paie la galerie ou qu'elle ait envie d'une aventure avec lui, personne ne visitait jamais ses expositions. Ce n'était

* Depuis que j'ai écrit ce livre, il y a vingt ans, le marché de l'art a découvert Egon Schiele et toute son œuvre a été vendue.

pour elle qu'un passe-temps, une sorte de succédané de salon remis au goût du jour. Quand je l'expliquai à Janos, il eut un de ses sourires le plus sottement ironiques et dit en montrant d'un geste de la main les murs de l'atelier envahis de centaines de toiles : « Je te fais remarquer que ça me laissera plus de place pendant au moins un mois. » Il fit donc son exposition. Il n'eut aucune critique. Et il ne vendit que deux aquarelles à une amie américaine de la propriétaire de la galerie. Comme Janos avait dû faire encadrer plusieurs tableaux, assurer le transport à la galerie et payer l'impression du catalogue en plus du loyer, il en a été pour 50 livres de sa poche.

19 janvier

Hier soir, après les cours, j'ai travaillé tard sur la gravure des 'Vagues et Mouettes'. Aujourd'hui, j'ai dessiné d'après la gravure pour préparer la peinture. Ce sera un grand tableau. La toile est sur le chevalet maintenant, aussi grande et blanche qu'un drap dans lequel on n'a jamais dormi. Mes toiles deviennent de plus en plus grandes à mesure que je vieillis. Quand on est un jeune peintre, on est submergé par la complexité du sujet. Chaque creux, chaque fossette est une révélation bouleversante. C'est comme la première fille. On ne la comprend pas. On peut seulement la copier — en hésitant. Ensuite, on devient soi-même sans aucune honte. On crée son image — aussi proche que possible de la grandeur nature.

Quand des centaines de mouettes tournoient dans le ciel et que la lumière est rasante de sorte que leur noir et leur blanc se fondent dans un argent, elles ressemblent à un banc de ces harengs dont elles se nourrissent. Alors imagine que la mer et le ciel soient interchangeable. Imagine que tu les renverses comme les globes d'un sablier. C'est ce tableau.

Janos préparait souvent ses peintures par des gravures. C'était un maître graveur. La presse était placée dans une alcôve sombre vers un coin du studio ; si bien que, même en plein jour, on ne pouvait pas y travailler sans la lumière électrique. Il portait un vieil imperméable de Diana noué à la taille comme un tablier. Quand il se tenait là courbé sur ce qu'il faisait avec ses mains, la lumière de l'ampoule nue brillait sur la partie chauve de son

crâne et sur ses cheveux clairsemés et desséchés de vieil homme. Il essuie l'encre de la plaque et, entre chaque mouvement, il se nettoie la main en la frottant sur le tablier le long de ses cuisses. On sent l'odeur amère de l'encre légèrement chaude et les légères émanations du bain d'acide. L'odeur, la lumière crue, la patience physique intense de cet homme font penser à un sous-sol de cordonnier. Et il y a dans son orgueil quelque chose de l'artisan. Après qu'il a passé l'épreuve dans la presse, il la retire — avec un bout de papier entre son pouce et son index noueux pour ne pas la tacher —, il la regarde, la tourne vers moi et dit : « Nulle part ailleurs tu n'auras quelque chose de mieux. »

27 janvier

J'ai commencé la toile des 'Vagues'. Elle exige trois perspectives : la perspective du ciel, celle des vagues et celle de l'eau profonde. Mais elle n'en aura aucune. Les couleurs par elles-mêmes doivent s'emporter comme des cerfs-volants — comme leurs petits bouts de tissus de couleurs. Et pourtant ces petits bouts de tissus de couleurs doivent évoquer tout ce qu'Icare a traversé et rencontré dans sa chute. Quel est le démon de la pureté qui m'empêche de faire figurer Icare soi-même dans le tableau ? Est-ce le fait que maintenant l'homme peut voler ? Ou bien que nous avons horreur, de nos jours, de ce qui est spécifique parce que nos esprits recherchent une synthèse de plus en plus grande ? Parce que je me méfie des histoires peintes ? Je pense au fond qu'aucune de ces explications n'est la bonne. Je crois plutôt que le peintre est devenu le protagoniste invisible dans ses propres tableaux.

7 février

J'ai vu du haut d'un bus des cheveux qui m'ont fait tellement penser à Yvonne que je me suis retourné pour voir le visage qui était en dessous. Tellement différent. C'était le visage d'une dactylo à lunettes. Ses cheveux avaient la couleur du lin, la même couleur que les parties les plus claires de ses jambes là où elles avaient pris le soleil. Je crois que le terme qui convient est « che-

veux de lin ». Mais comme cette expression conventionnelle rend mal le mot inattendu que j'ai découvert à ce moment-là, avec un peu de l'enchantement avec lequel vingt-cinq ans plus tôt j'avais découvert son prénom ! J'avais lu le journal par-dessus son épaule dans le métro, jusqu'à ce qu'elle me regarde. Elle habitait Argenteuil. Le premier cadeau que je lui ai fait, c'était un bracelet. Michel l'avait acheté pour son amie Jeanne, qui ensuite s'était emballée pour moi. Ils ont eu une scène terrible et Michel a jeté le bracelet par la fenêtre dans la cour. J'arrivais et je l'ai ramassé. Quand je l'ai tendu à Michel, il m'a crié : « Garde-le, donne-le aux flics — ils peuvent en faire une menotte. » Michel était toujours malheureux en amour. Et, malgré son succès dans le surréalisme, c'était un peintre sans intérêt. Mais il avait de l'audace. C'est ce que j'aimais chez lui. Un jour, il a eu l'idée de se faire photographe en train de déplacer un essaim d'abeilles — avec masque et gants et tout l'attirail. Il a eu sa photo, et il est resté une semaine à l'hôpital à la suite de ses piqûres. Maintenant il est dans les livres d'histoire de l'art. Bref, six mois après que je lui avais donné le bracelet, Yvonne a dit : « Personne ne peut t'aimer, tu es une machine politique. » Diana a utilisé les mêmes termes plus d'une fois. Ce qui est bizarre, parce que je ne suis vraiment pas une machine politique maintenant. Ma politique c'est un paratonnerre. C'est ma manière de vivre qu'ils ont haïe, mon obstination.

Ce Michel, dont le nom de famille est bien connu, devait jouer par la suite un rôle bref mais important dans la vie de Janos à Londres. Sur Yvonne, je ne sais rien.

Diana, la femme de Janos, avait quarante-deux ans, mais malgré son charme elle paraissait un peu plus âgée. Elle avait un beau corps, des jambes fortes et élégantes. C'est son visage qui la faisait paraître plus âgée : la bouche figée, le regard inquiet. Elle donnait l'impression de quelqu'un qui a besoin de soleil. On pouvait l'imaginer en pantalon sur un bateau, ses cheveux noirs en bataille. Mais elle était pâle, ses cheveux étaient presque raides, et elle avait l'air d'avoir vécu pendant des années dans les bonnes œuvres en pleine ville.

Quand elle avait épousé Janos à vingt-cinq ans, elle avait dû avoir cet air des jeunes filles de la bonne société anglaise qu'on compare à juste titre à des fleurs, mais qui correspond, comme dans la poésie élisabéthaine, à des pelouses bien entretenues et des massifs soignés par toute une équipe de jardiniers.

Le début.	9
Le cahier.	17
1952.	19
1953.	87
1954.	113
1955.	151
1956.	183
La fin.	211

A Painter of Our Time est le premier livre de John Berger, publié à Londres, chez Secker & Warburg, en 1958. Il a été édité en français chez François Maspero, collection « Voix », en 1978. 40 ans plus tard nous proposons cette première réédition, sous forme de fac-similé.

Photogravure : Guy Léopold
Impression : Jelgavas Tipografija
Couverture : Juliette Roussel

© L'Atelier contemporain & John Berger Estate, octobre 2018 / ISBN 979-10-9244-74-2
www.editionsateliercontemporain.net