

« Sylvie Germain, éblouie par la peinture » (Nathalie Roelens)

La synesthésie

Avec une délicatesse sans précédent, non exempte de sensualité, Sylvie Germain, dans *Ateliers de lumière*, frôle les œuvres picturales trop longtemps malmenées par une histoire de l'art avide de *savoir*, friande de détails anecdotiques, référentiels, ou par une sémiotique visuelle en quête de structures profondes, de décodage et de pratiques signifiantes. Germain, prône l'art comme objet d'admiration et non comme objet d'étude. N'appartenant à aucune mouvance critique, elle pratique l'effleurement. Car c'est bien la synesthésie qui donne une légitimité à sa méditation, qui lui permet de voir les grains de lumière « fleurir en touches de couleurs »¹, d'entendre « le tintement cristallin »² de la lumière, de capter « ce dehors bruisant d'or et d'infini »³ ou d'appréhender un l'éclairage « presque poudreux »⁴. C'est la synesthésie qui donne une aura sensuelle à sa lecture :

Et la jouissance visuelle naît de cette lenteur, de l'étonnement qui s'y propage. Jouissance qui n'en laisse pas moins le désir toujours inassouvi ; désir de voir encore, et avec plus d'ampleur, d'acuité – de surprises. Désir de rôder toujours plus près du secret de la vision.⁵

Plus loin, elle parle d'un regard qui se fait « subtile gustation autant qu'écoute »⁶. L'œil qui écoute, de mémoire claudélienne, ne semble pas lui suffire. Elle y ajoute le *goût*, non celui de l'esthétique kantienne, mais celui d'une œuvre qui se savoure délicatement. Si la synesthésie vient sans cesse au secours de la perception c'est que celle-ci s'avère impuissante à pénétrer le mystère de la vision ou, corollairement, que ce mystère ne se dévoile pas à l'œil. Cette limite de notre faculté visuelle est cependant la condition de notre expérience esthétique, de notre trouble, de notre émerveillement.

D'emblée Sylvie Germain apparaît création artistique et Genèse biblique car elle a besoin, semble-t-il, de cette caution suprême qui lui livre en même temps le terme de comparaison, en l'occurrence le « grain de la Lumière », garant de la fécondité divine et artistique : « C'est lui qui nous effleure ou nous cingle, nous réchauffe ou nous brûle, nous rend le monde visible ou nous aveugle, selon l'intensité de sa brillance. »⁷ Chemin faisant, au gré de sa rêverie, ce « grain de

¹ Sylvie Germain, *Ateliers de lumière. Piero della Francesca, Johannes Vermeer, Georges de La Tour*, Paris, Desclée de Brouwer, 2004, p.16.

² *Ibid.*, p.49.

³ *Ibid.*, p.50.

⁴ *Ibid.*, p.58.

⁵ *Ibid.*, p.23.

⁶ *Ibid.*, p.24.

⁷ *Ibid.*, p.9.

Lumière » sera relayé par un « poudroiement »⁸, des « granules d'or »⁹, « une bruine de braises impalpables »¹⁰, l'« impondérable grain de l'invisible incrusté dans toute matière »¹¹. Or, comment passe-t-elle de l'immatérialité, de la transparence de la lumière à la pesante carnation de la peinture ? Et inversement, comment la peinture transforme-t-elle son matériau chromatique, plastique en luminescence ? L'impalpable corps glorieux dans les *Noli me tangere* forme peut-être le paradigme de cette subtile alchimie. Ou encore, et là Sylvie Germain reprend l'esthétique d'obédience phénoménologique de Merleau-Ponty, ce n'est pas la peinture qui est le matériau du peintre, mais la lumière elle-même : « La lumière est aux peintres ce que le chant des mots est aux poètes, la mélodie du silence aux musiciens. »¹²

Si Germain transcende ainsi tout débat iconologique sur la prééminence de la couleur ou de la ligne, les trois maîtres qu'elle évoque sont tous trois des « disciples de la lumière »¹³. Aussi a-t-elle privilégié les tableaux nocturnes où la lumière issue de la nuit apparaît comme une épiphanie, éclaire la scène d'une énigme inexplicable. Ce parti pris a le mérite d'appréhender des œuvres d'art connues par un biais insolite.

Piero della Francesca

Ainsi le *Songe de Constantin* dans *La légende de la croix* de Piero della Francesca nous laisse-t-il entrevoir d'emblée « le mystère de la lumière »¹⁴. Si les historiens de l'art ont toujours mis en évidence dans ces célèbres fresques le jeu « croisé » des formes et l'architecture « cruciforme » des épisodes, fidèle à l'idéologie de la basilique franciscaine d'Arezzo qui les accueille¹⁵ - et on connaît l'importance de la crucifixion pour les Franciscains, ne fût-ce que dans l'identification de leur saint martyr avec le Christ par le biais des stigmates - , Sylvie Germain adopte un point de vue plus phénoménologique. Lorsqu'elle évoque l'ange qui annonce le rôle de la conversion à Constantin et lui promet la victoire sur l'empereur romain Maxence, elle en parle en termes de « soupir de l'invisible venant furtivement caresser le visible, l'éblouir en sourdine »¹⁶. Cette synesthésie convient parfaitement au subtil rendu de la scène où les

⁸ *Ibid.*, p.27.

⁹ *Ibid.*, p.46.

¹⁰ *Ibid.*, p.51.

¹¹ *Ibid.*, p.62.

¹² *Ibid.*, p.10. Maurice Merleau-Ponty réhabilite, dans *L'œil et l'esprit* (1960, Paris, Gallimard, 1993), et dans *Le visible et l'invisible* (1964, Paris, Gallimard, 1979 « tel »), en pleine conjoncture scientifique, le primat du sensible sur l'intelligible.

¹³ *Ibid.*, p.11.

¹⁴ *Ibid.*, p.12.

¹⁵ La croix s'avère à la fois un *topos* thématique et plastique, voir Nathalie Roelens, « De choreografie van de stilte : punt en lijn op vlak » in *Vertoog en Literatuur*, 2, « Woordenloosheid », Amsterdam/Leuven, Meulenhoff-Kritak, 1993, pp.137-151 ; « The Choreography of Silence : Point and Line on Surface », *Wordlessness*, Dublin, The Lilliput Press, 1993, pp.137-157

¹⁶ Sylvie Germain, *Ateliers de lumière*, *op.cit.*, p.12.

personnages hiératiques évoluent à pas feutrés, voire pieds nus, anticipant en quelque sorte sur le dernier épisode du cycle qui voit Héraclius ôter ses chaussures lors de son entrée à Jérusalem où il vient restituer la Sainte Croix¹⁷, geste sans doute plus emblématique encore que l'insistance sur le motif cruciforme pour les Franciscains *déchaussés*. C'est cette humilité extrême, un empereur qui se dépouille de toutes ses marques de richesse jusqu'à produire un événement « d'une admirable suavité » que Sylvie Germain aurait sans doute soulignée si elle avait parcouru la fin de *La légende de la vraie croix*.

Or, dans *Le songe de Constantin*, elle a bien saisi le potentiel de visualité et de lisibilité que l'ange en tant que « messager de l'invisible »¹⁸ contient dans sa compacité lumineuse, seul élément en présence chez Piero contrairement au texte explicite de Jacques de Voragine qui insiste sur la vision d'une croix blanche qui porte inscrite la prophétie « *In signo hoc confide et vinces.* »¹⁹ Ce que Germain retient dans la figure de l'ange, c'est la puissance révélatrice de l'inchoatif, le surgissement qui fait irruption, bref, le *sacré* comme dirait Mircea Eliade, une force qui flamboie et contamine chromatiquement les autres actants du scénario. Les couleurs saturées se voient éclaircies et dès lors magnifiées : tissus, bois du pilier soutenant la tente, métal des armures, peau humaine. Tout reçoit une aura surnaturelle.²⁰ Comme s'il était plus important pour Piero della Francesca de matérialiser l'effet de cette apparition fulgurante, lumineuse, incandescente que de faire voir le message qu'elle implique. C'est l'effet affectif, sa promesse qui compte car les personnages demeurent

¹⁷ « Tout le monde en était dans la stupeur, quand un ange du Seigneur, tenant une croix dans ses mains, apparut au-dessus de la porte et dit : 'Lorsque le roi des cieux entrat par cette porte en allant au lieu de sa Passion, ce n'était pas avec un appareil royal ; mais il était entré monté sur un pauvre âne, pour laisser à ses adorateurs un exemple d'humilité.' Après avoir dit ces mots, l'ange disparut. Alors l'empereur, tout couvert de larmes, ôta lui-même sa chaussure, et se dépouilla de ses vêtements jusqu'à sa chemise, et prenant la croix du Seigneur, il la porta avec humilité jusqu'à la porte. Aussitôt la dureté de la pierre fut sensible à l'ordre du ciel, et à l'instant la porte se releva et laissa l'entrée libre. Or, l'odeur extraordinairement suave avait cessé d'émaner de la Sainte Croix à partir du jour et de l'instant où elle avait été enlevée de Jérusalem pour être transportée à travers toute l'étendue de la terre, dans la Perse, à la cour de Chosroës ; elle se fit sentir de nouveau, et enivra tout le monde d'une admirable suavité. » (Jacques de Voragine, « L'exaltation de la Sainte Croix », in *La Légende dorée*, 1264, Paris, Garnier-Flammarion, t.2, p.194)

¹⁸ Sylvie Germain, *Ateliers de lumière*, op.cit., p.22.

¹⁹ « Or, la nuit suivante, il est réveillé par un ange qui l'avertit de regarder en l'air. Il tourne les yeux vers le ciel et voit le signe de la croix formée par une lumière fort resplendissante, et portant en lettres d'or cette inscription : '*In hoc signo vinces*, par ce signe tu vaincras.' Réconforté par cette vision céleste, il fit faire une croix semblable qu'il ordonna de porter à la tête de son armée : se précipitant alors sur les ennemis, il les mit en fuite et en tua une multitude immense. » (Jacques de Voragine, « L'invention de la Sainte Croix », in *La Légende dorée*, op.cit., t.1, pp.343-344)

²⁰ « En manifestant le sacré, un objet quelconque devient autre chose, sans cesser d'être lui-même, car il continue de participer à son milieu cosmique environnant. Une pierre sacrée reste une pierre ; apparemment (plus exactement : d'une point de vue profane) rien ne la distingue de toutes les autres pierres. Pour ceux auxquels une pierre se révèle sacrée, sa réalité immédiate se transmua au contraire en réalité surnaturelle. » (Mircea Eliade, *Le sacré et le profane*, Paris, Payot, 1957, p.17.)

prisonniers de leur placidité imperturbable. Si Germain insiste sur ce « messager de l'invisible, juste avant que ne s'accomplisse le miracle de la vision »²¹, c'est que son regard se porte moins sur l'anecdotique que sur l'épiphanie lumineuse, moins sur la *historia* comme dirait Alberti, contemporain de Piero, que sur l'expérience esthétique. Qu'elle se désintéresse ouvertement des propriétés plastiques, se mesure au fait qu'elle ne remarque pas le terrible *scorpio* ou raccourci de l'ange qui en fait une figure informe, voire difforme. Pour elle, celui-ci se dilue dans « cette buée scintillante déposée par l'invisible sur la peau nue du visible ». ²² Outre l'ange, elle n'a d'ailleurs d'œil que pour le camérier assis au seuil de l'espace du songe et du mystère en qui elle aime voir notre délégué, « notre reflet dans le nuit du tableau »²³. C'est « aux confins du regard »²⁴ que Germain appréhende l'art : « l'émoi visuel »²⁵ prime sur la compréhension du sens de l'œuvre, l'esthésie l'emporte sur la sémiotique. Dans ces conditions, elle n'hésite pas à faire de l'expérience esthétique un impératif et du décryptage un interdit qui risquerait de « fossiliser » l'œuvre, d'abolir « la magie de la peinture »²⁶. C'est pourquoi elle est condamnée et se condamne elle-même à la « rêverie »²⁷.

Vermeer de Delft

Après la subtile gustation dont elle dote le regard dans le cas de Piero, Germain allègue les « toits de miel »²⁸ de Vermeer de Delft. Cette sensualité à peine avouée est d'autant plus intense qu'elle s'applique à des œuvres qui ont la réputation d'être austères, froides, venant de pays aux climats rudes : dans le cas de Piero della Francesca, le petit bourg appelé San Sepolcro, situé à l'intersection montagneuse, abrupte, de trois régions italiennes : l'Ombrie, les Marques et la Toscane ; dans le cas de Vermeer, l'humidité brumeuse de la Hollande. C'est sans doute la mémoire biblique, dont l'œuvre de Sylvie Germain est imprégnée, qui émerge dans ce « toit de miel » qui rend vaines toutes les élucubrations sur « le petit pan de mur jaune » de mémoire proustienne et dont maints historiens de l'art ou sémioticiens se sont disputés la paternité. Les sémioticiens de l'image, de Daniel Arasse à Hubert Damisch ont vu dans ce « petit pan de mur jaune » qui a eu raison de Bergotte dans *La Prisonnière* en l'ébranlant mortellement, en le médusant, tout le non-dit que la sémiotique structurale avait refoulé, un condensé du non-maîtrisé et donc du désir, si l'on peut dire. D'ailleurs ce n'était pas un mur mais un toit comme

²¹ Sylvie Germain, *Ateliers de lumière*, op.cit., p.22.

²² Ibid., p.25.

²³ Ibid., p.25.

²⁴ Ibid., p.27.

²⁵ Ibid.

²⁶ Ibid.

²⁷ Ibid.

²⁸ Ibid., p.33.

nous le rappelle Georges Didi-Huberman, sans doute pour couper court à cette fastidieuse exégèse qui a fait couler tant d'encre.²⁹

Face à Vermeer, Sylvie Germain avoue encore sa curiosité, sa passion de voir. Dans *Le Songe de Constantin* de Piero c'était la tenture ouverte à l'instar du manteau de la *Madone de la miséricorde* qui avait attiré son regard – et on connaît les vertus protectrice et fédératrice de cette vierge gigantesque qu'on pourrait rapprocher de l'église de Saint-Hilaire à Combray qui présente la même sublimation pyramidale « tenant serrés autour de sa haute mante sombre [...] comme une pastoure ses brebis, les dos laineux et gris des maisons [...] » dont Jean-Pierre Richard a vanté les qualités axiale, englobante et éminente³⁰. Ici, dans *L'Atelier* de Vermeer, c'est l'« épais rideau chamarré »³¹ condensant à l'avant-plan toutes les couleurs du tableau qui s'impose à Sylvie Germain comme emblème de la palette du peintre. On pourrait remarquer l'étrange, car trop intense vermillon, des bas du peintre fictif représenté de dos, un rouge d'autant plus prégnant qu'en tant que saturé il tranche avec les non-couleurs, le blanc et noir de ses vêtements ou avec les tons mêlées et ternes du reste de la toile. Ces bas privés de modelé, et dès lors de valeur référentielle, anticipant en quelque sorte sur *l'aplat* de Manet, entrent toutefois en résonance avec d'autres plages rouges dans l'œuvre de Vermeer, lèvres, chapeaux, tissus divers, « pétales sanglants », « scissions carminées », « déluge coloré », et qui sont comme des symptômes presque hystériques de la pure peinture comme le suggère Didi-Huberman, de « fulgurantes auto-présentations de la peinture elle-même ».»³²

Sylvie Germain, pour sa part, préfère insister sur la solidité et la stabilité de la figure du peintre assis de dos, plus grand que la perspective ne le justifie, afin de « célébrer la puissance et la spiritualité »³³, dès lors que le peintre est érigé en une pyramide « où s'opèrent la transfiguration et l'apothéose du visible »³⁴. Célébration apparemment indispensable à une époque où la peinture n'était pas encore émancipée de son statut d'art artisanal. Ce tableau s'avère en outre un tableau politique par le rayon de lumière éclairant la carte des Pays-Bas septentrionaux libérés de la domination des Habsbourg d'Espagne ainsi que

²⁹ « Personne à ma connaissance, excepté un peintre, Martin Barré, n'a remarqué que le fameux 'mur' jaune n'était pas du tout un mur, mais un toit : cela à verser encore au compte des apories du détail. Mais si l'on a vu 'mur' là où il y a plan incliné d'un toit, c'est peut-être justement parce que la couleur jaune – en tant que *pan* – tend à faire front dans le tableau, c'est-à-dire obnubile la transparence iconique du 'plan' incliné représentatif. » (Georges Didi-Huberman, « L'aporie du détail », in *Devant l'image*, Paris, Minuit, 1990, p.293.) On peut citer une exégèse bien plus monstrueuse au sujet des chaussures de Van Gogh, voir Nathalie Roelens, « Les chaussures de Van Gogh, suite », in *Jacques Derrida et l'esthétique* (éd. Nathalie Roelens), Paris, L'Harmattan, 2000, pp. 87-102.

³⁰ Jean-Pierre Richard, *Proust et le monde sensible*, Paris, Seuil, 1974, pp. 245-246.

³¹ Sylvie Germain, *Ateliers de lumière*, op.cit., p.35.

³² Cf. Didi-Huberman, *Devant l'image*, op.cit., p.303, p.305, p.308.

³³ Sylvie Germain, *Ateliers de lumière*, op.cit., p.36.

³⁴ *Ibid.*

par la signature de Vermeer dans le col du modèle en qui Germain voit Clio, muse de l'Histoire. Mais elle passe aussitôt du temporel à l'éternel :

L'Atelier ne se réduit pas à une peinture d'histoire : c'est un chant visuel, une réponse qui dialogue avec la voix très nue de la lumière »³⁵

La synesthésie - l'auditif et le visuel sont convoqués conjointement - vient encore à la rescouasse d'une lecture purement anecdotique, iconographique du tableau. Et c'est le grain de la lumière du début qui refait son apparition sous forme de métaphore : « jaune léger comme un poudroiemment de soleil sur la paille et les blés ». ³⁶ La suite va encore plus loin en faisant carrément écho aux *Correspondances* de Baudelaire : « le chant mélodieux des couleurs et celui, cristallin de la lumière. »³⁷ Aussi Germain transcende-t-elle, sublime-t-elle, sa première lecture historique par une célébration, une passion de la beauté. La muse de l'histoire devient « vestale », ses attributs se voient resémantisés : la trompette de la Renommée se fait « celle de la Gloire du Jour », le livre d'histoire se mue en « récit de la Lumière écrit en lettres incandescentes »³⁸. Sylvie Germain passe dès lors d'une première lecture visuelle, à un ressenti du tableau, à son *éprouvé*. Le peintre dans le tableau devient le célébrant.

Si la fresque de Piero personnifiait la lumière sous les atours de l'ange, le tableau de Vermeer hypostasie la peinture dans un personnage vu de dos, riche de tous ses pouvoirs d'enfantement ou d'amour. Aussi le modèle, Clio, muse de l'Histoire, vestale, se métamorphose-t-elle en dernier ressort en « radieuse fiancée »³⁹. Or, la célébration ne va pas sans la synesthésie. Les mains et le regard du peintre « se mettent à chanter. Ils chantent la lumière. »⁴⁰

Le refus de tout décryptage en matière d'esthétique se traduit aussi dans sa contemplation de *La liseuse*, peinture de genre intimiste toujours de Vermeer. Selon Germain ce que la jeune femme lit n'est pas forcément de l'ordre du lisible. Elle a simplement reçu un pli de plus dans sa chambre aux multiples drapés. A nouveau, le souffle-lumière-chant vient de gauche comme l'événement en général dans l'art occidental qui, à l'instar de l'ange Gabriel dans les Annonciations, suivrait l'axe de notre écriture, de gauche à droite⁴¹.

Il n'est pas étonnant dans ces conditions que Sylvie Germain cite *L'œil écoute* de Claudel. Mais elle le cite dans le contexte de la « liquéfaction »⁴² de la peinture

³⁵ *Ibid.*, p.40.

³⁶ *Ibid.*

³⁷ *Ibid.*, p.41.

³⁸ *Ibid.*

³⁹ *Ibid.*, p.42.

⁴⁰ *Ibid.*, p.43.

⁴¹ « Dans le domaine de la représentation classique (théâtre / peinture), nous savons d'expérience que l'arrivée d'un tiers dans l'espace clos de l'image où se trouve déjà tel ou tel personnage se fait le plus souvent par le côté 'jardin' [...]. Le code de lecture qui veut qu'en Occident nous abordions chaque nouvelle ligne d'écriture par la marge gauche informe d'évidence notre perception de l'image narrative. » (Pierre Fresnault-Deruelle, *La peinture au péril de la parole*, Marseille, Muntaner, 1995, p.79.)

⁴² Sylvie Germain, *Ateliers de lumière*, *op.cit.*, p.46.

hollandaise qui permet tout un jeu de reflets dans les surfaces réfléchissantes : miroirs, visages, jusqu'à la nacre d'une perle, et dont Vermeer constituerait l'apogée. Didi-Huberman avait déjà insisté sur la brillance des lèvres mais l'auteur des *Ateliers de lumière* amalgame toutes les chairs et les matières dans une unique substance : la lumière, seule substance pouvant par son lien indissoluble avec l'invisible ouvrir vers un « espace spirituel ». ⁴³

La lumière est d'autant plus *performative*, comme on dirait dans les sciences du langage, qu'elle pénètre dans l'univers de la claustrophobie, dont les tentures, fenêtres plombées ou à vitrail et espaces réduits portent témoignage : « La liseuse est cernée de toutes parts, par le mur et les meubles, par la grossesse. »⁴⁴ La lumière est épiphanique car elle pénètre dans un lieu de placidité, d'oisiveté, elle est *l'inchoatif* qui perturbe la *durativité* de la scène.

A chaque fois le regard de Sylvie Germain, dès qu'il s'est accoutumé au lieu, glisse vers un personnage excentré, un figurant, le chambrier chez Piero, le modèle dans *L'Atelier* de Vermeer, la servante dans *La Lettre*. Elle dote ces subalternes, serviteurs, femmes, de fonctions essentielles : délégué du spectateur, fiancée du peintre, « stèle votive »⁴⁵ dans le cas présent, laquelle entraîne notre regard vers le tableau figuré dans le tableau, à savoir le *Moïse sauvé des eaux*. Dans tous les cas ces figurants sont des réceptacles de lumière, des foyers non pas de la perspective mais de l'éclat, de l'éblouissement, de la clarté, et on aimerait ajouter de l'*éclaircie* comme Heidegger la découvrait dans les ténèbres des « chemins qui ne mènent nulle part », les *Holzwege*. Car il y a quelque chose d'existantiel dans ce tropisme des corps qui se tournent vers la lumière à la découverte de leur humble tâche.

Sylvie Germain décrit cependant ce tropisme avec extrême tendresse :

La lumière en silence meut les âmes des femmes en un doux tournoiement, comme l'amour meut les coeurs en un très tendre flamboiement.⁴⁶

On aboutit ici à une espèce de degré zéro ou absolu (le *pas assez* ou le *trop* qui d'une certaine façon coïncident dans néant et dans le tout) de la synesthésie : la lumière est silence, douceur, tendresse. Ainsi, au sujet de *La Vue de Delft* :

Le jaune est une incandescence, une sonorité pure, un éclat, un élan ; il est la couleur de l'éternité, la chair immatérielle du soleil.⁴⁷

C'est à un regard *baptique* que Sylvie Germain nous convie mais qui ne dépasserait pas l'effleurement. La grâce discrète des figurantes nous invite à les aborder avec discréction. Si elles deviennent des « orantes qui caressent des rosaires de lumière »⁴⁸, il ne faut pas trop les déranger. *Le Christ du Jugement*

⁴³ *Ibid.*

⁴⁴ *Ibid.*, p.47.

⁴⁵ *Ibid.*, p.48.

⁴⁶ *Ibid.*, p.50.

⁴⁷ *Ibid.*, p. 71.

⁴⁸ *Ibid.*

dernier accroché au mur derrière la *Peseuse de perles* – et peu importe que sa balance soit vide, comme un emblème de vanité, ce qui a contribué à ce que l'œuvre soit récemment rebaptisée *Le femme à la balance* – diffracte la source lumineuse pour dispenser « le feu ambré de sa gloire »⁴⁹ sur la jeune femme. Toujours la même caution divine, celle que les historiens, trop hâtifs d'en arriver à des explications iconographiques ou historiques inédites, avaient laissée dans l'ombre. La perle s'avère, à son tour, un condensé minéral, gemmologique, des grains de lumière tant de fois évoqués. La perle incarne le continu dans le discontinu, la concrétion dans le discrétilisé, concrétion mystérieuse de foudre, de goutte de rosée, de larme, de rayon de lune, « de gloire ou de douleur »⁵⁰. *Abolis bibelots d'inanité sonore.* La perle opère l'alchimie qui infuse tout le texte de Germain, celle de la transmutation de la lumière en matière. Et c'est la grâce extrême du geste qui fait office ici de figurante magnifiée.

Au cortège de servantes, de vestales, de vierges sages dont l'attention est tournée vers le foyer, dont la gestuelle est centripète, Germain ajoute les hommes se livrant aux sciences – astronomie, géographie, mathématiques -, tournés vers le monde, vers le dehors, à la gestuelle centrifuge. La lumière a alors partie liée avec la « lucidité »⁵¹, l'Esprit, voire – car la philosophie et la religion sont intimement liés chez Sylvie Germain – l'idée de Dieu : « un glyphe lumineux tracé dans les pénombres de l'esprit humain. »⁵² Ou encore, la lumière emmène le philosophe par l'intermédiaire de la « lucidité » à l'idée de l'infini et de sa cause selon Descartes (contemporain de Vermeer), celle de Dieu. L'astronome de Vermeer incarnerait l'esprit de Descartes, le géographe, la vérité de Spinoza. Mais cette envolée vers l'infini, vers le Très-Haut semble encore une illusion. Les deux instances, homme et femme, restent au seuil, à l'orée, à la lisière du visible et de l'invisible, « nul n'a accompli le pas au-delà »⁵³. L'ailleurs demeure sous forme d'appel, d'attente. Il n'y a nulle certitude « il n'y a que le mystère toujours recommencé de la lumière. »⁵⁴

Georges de La Tour

Cette attente se traduit encore mieux sans doute dans les Madeleine de Georges de La Tour, toutes des nocturnes, dont la bougie forme la seule source lumineuse. A la fois « saturées »⁵⁵ de solitude et comblées de « faim de lumière »⁵⁶, ces pécheresses pénitentes veillent interminablement. Marie Madeleine a en effet aimé Jésus triplement : vivant, mort, ressuscité. C'est

⁴⁹ *Ibid.*, p.51.

⁵⁰ *Ibid.*, p.51.

⁵¹ *Ibid.*, p.58

⁵² *Ibid.*, p.61.

⁵³ *Ibid.*, p.64.

⁵⁴ *Ibid.*, p.65.

⁵⁵ *Ibid.*, p.80.

⁵⁶ *Ibid.*, p 85.

encore le reflet, bien qu'il fasse partie d'un processus non pas d'incarnation mais d'« excarnation »⁵⁷, qui « déleste les choses de leur substance, de leur poids »⁵⁸, qui figure cette attente, car il est comme le stigmate de la lumière absente :

La flamme et son reflet semblent annoncer un événement qu'elle pressent inoui, bouleversant, bien qu'indéfinissable.⁵⁹

Marie Madeleine est fascinée par le vide laissé par le ressuscité parti au ciel, par le plus vaste mystère qui soit :

Comment soutenir la vision de l'absence fulgurant en immatérielle présence ? Ses yeux ne suffisent plus pour contempler un tel excès de vide, de nuit, alors Madeleine touche le crâne, ses doigts en palpent les trous, tâtent les orbites, comme si elle inventait un regard second, tactile.⁶⁰

Alors que les historiens de l'art ont insisté sur le crâne comme ingrédient des *Vanités*, le *memento mori*, Sylvie Germain y ajoute la sensualité d'un contact avec l'absence, au-delà de l'absence, et, à nouveau, en dépit du visible, par-delà le visible. La pécheresse pénitente ne peut se défaire de l'éigma de la mort, elle demeure fascinée par ce vide vertigineux. Elle touche le crâne comme réponse au *Noli me tangere* du Christ. Elle embrasse son ombre faute d'embrasser le Christ, « cet homme toujours ailleurs que là où on l'attend, perpétuellement hors champ. »⁶¹ Il ne lui reste plus qu'à se « [lever] intérieurement et se [mettre] en chemin, montant, montant sans fin vers son cœur rapté en traversant le noir désert du renoncement et de l'oubli de soi. »⁶²

Ateliers d'écriture

Tout au long de cette médiation on en apprend autant sur les œuvres que sur l'art subtil de Sylvie Germain. Sa poétique effleure délicatement l'esthétique picturale pour en extraire un suc précieux, savoureux. Elle butine les fleurs des maîtres pour en tirer un pollen de lumière, pour éclairer sa propre écriture. Elle puise aux chefs-d'œuvre une sève pour sa propre prose : le visible non pas dans ses manifestations mais à sa source, sa condition de possibilité que seule la peinture semble pouvoir atteindre. Comme si sa prose pouvait se tarir de ne pas se tremper dans ce bain de jouvence artistique, de ne pas s'« abreuver de lumière »⁶³, même s'il s'agit d'œuvres pluriséculaires. A la fois elle sonde de son regard contemplatif, et non critique, les œuvres sans les déflorer, respectant

⁵⁷ *Ibid.*, p.90.

⁵⁸ *Ibid.*, p.91.

⁵⁹ *Ibid.*, p.85.

⁶⁰ *Ibid.*, p.94.

⁶¹ *Ibid.*, p.95.

⁶² *Ibid.*, p.96.

⁶³ *Ibid.*, p.64.

l'éénigme de leur grâce. Elle célèbre dans son écriture ce qu'elle repère dans les œuvres, à savoir les « noces entre peinture et poésie, entre le chant et la lumière, entre la beauté et les couleurs, entre le visible et l'invisible ».⁶⁴ En même temps, elle fait offrande à la peinture de sa délicate écriture. *Ateliers de lumière* est fait de ce don réciproque, de cette fécondation partagée et c'est là son prodige et sa grâce, le « mystère »⁶⁵ de sa beauté.

⁶⁴ *Ibid.*, p.42.

⁶⁵ François Cheng, *Cinq méditations sur la beauté*, Paris, Albin Michel, 2006, p.14.