

Gaufrettes pour l'éternité / Jean Arrouye. — Extrait de :
Revue des lettres et de traduction = مجلة الآداب والترجمة. —
N° 9 (2003), pp. 439-445.

Fig.

Notes au bas des pages.

I. Baugin, Lubin, 1610?-1663 — Expositions. II. Peintres
— France — 17e siècle.

PER L1037 / FL133482P

GAUFRETTES POUR L'ÉTERNITÉ

Jean ARROUYE
Université de Provence

"... l'icône la plus stupéfiante" ...
Frédéric Tristan¹

Le dessert aux gaufrettes de Lubin Baugin² est une nature morte où la délicatesse du rendu des matières - fragilité craquante des gaufrettes éparses sur le plat d'étain, dense réseau du clissage de paille de la bouteille, transparence étincelante du verre élancé à demi plein d'un vin tuilé - n'a d'égale que l'harmonie qui lie les objets peu nombreux disposés sur une table couverte d'une nappe d'un bleu éteint qui fait valoir leurs formes, exaltées également, pour les plus hauts d'entre eux, par le fond sombre sur lequel ils se détachent.

Les gaufrettes attirent d'abord le regard³, parce que leur plat s'avance au tout premier plan et parce qu'elles constituent l'"objet pictural"⁴ le plus complexe. Elles sont de plus mises en valeur par l'ovale du plat qui les recadre dans le tableau et exalte, de sa plate matité et de sa luisance

(1) "Jésus-Christ /.../ est /.../ celui qui à travers le pain et le vin a donné à ses fidèles l'icône la plus stupéfiante qui soit". Frédéric Tristan - *Les premières images chrétiennes. Du symbole à l'icône* - Fayard 1996. Il faut rendre grâce au "fidèle" Lubin Baugin de l'avoir si bien reçue et si heureusement rendue.

(2) Lubin Baugin - *Le dessert aux gaufrettes* - 0,41 x 0,52 m - Musée du Louvre.

(3) C'est ce qui a sans doute décidé du titre attribué au tableau.

(4) Au sens de Francastel, entité visuelle isolable qui peut cependant être de nature complexe. Pierre Francastel - *La figure et le lieu. L'ordre visuel du Quattrocento* - Paris - Gallimard 1967.

sombre sur laquelle palpitent des reflets ambrés, leurs pâles enroulements rehaussés d'ocre en leur creux.

Cependant par leur disposition les gaufrettes guident le regard vers les autres composants de l'oeuvre. Les deux gaufrettes les plus proches, approximativement perpendiculaires au plan du tableau, composent comme une pointe de flèche désignant le pied du verre qui se dresse derrière le plat; par contre les deux gaufrettes les plus parallèles au plan du tableau tirent le regard en direction de la bouteille. Mais alors que les deux premières, conduisant au verre, se conjoignent et se superposent, les deux menant à la bouteille sont disjointes et leur tracé brisé⁵. Indice sans doute que la première liaison est de plus grande conséquence que la seconde.

Entre les gaufrettes et la bouteille les relations plastiques sont multiples: ovale du plat et arrondi du flacon, blondeur des gaufrettes et jaune de la paille, échos des tracés divers des enroulements des gaufrettes et rimes horizontales du clissage de la paille, valorisation analogue de la lumineuse matière de la pâte et de la paille par le fond sombre.

Les gaufrettes et le verre paraissent liés plus intimement: espaces triangulaires irréguliers entre les gaufrettes annonçant la pure forme du verre qui s'évase; pittoresque divers des enroulements des gâteaux préparant à apprécier l'ornementation grainée des arêtes du verre; intérieur des gaufrettes s'échauffant en orangé comme au coeur du verre le rose du vin rougeoie localement. Mais de plus aucun espace n'est visible entre le plat de gaufrettes et le verre de vin conjoints par le raccourci de la perspective.

Du verre à la bouteille enfin il y a aussi accords variés de formes, les deux objets s'exhaussant à l'unisson et le verre s'amplifiant à proportion que celle de la bouteille se resserre.

Ces multiples concordances de détails et de parties sont soutenues par un rapport de proportion générale: la largeur du plat, la hauteur de l'ensemble plat-verre et la hauteur de la bouteille avec son bouchon de

(5) De même le regard est attiré par les deux ponctuations chaudes de l'ouverture des gaufrettes orientées vers le verre; en direction de la bouteille une seule fait ainsi appel.

papier sont quasiment égales, ce qu'a de trop la hauteur de l'ensemble plat-verre par rapport à la largeur du plat correspondant à ce qui manque à la bouteille pour être égale à celle-ci. Ainsi la diversité des apparences est subsumée par une commensurabilité des objets, "charpente secrète", comme dit Charles Bouleau⁶, de l'harmonie produite par leur spectacle et peut-être indice d'une intention de sens qui transcenderait, elle, l'anecdote du dessert prêt à être consommé (le vin est déjà versé).

Or le plat de gaufrettes et le verre de vin ne sont pas seulement liés par la perspective; leur enchaînement vertical se fait sur la partition d'or de la longueur du tableau. Cette disposition harmonique, selon cette proportion que, depuis l'ouvrage fameux de Lucas Pacioli en 1509, on ne nomme plus que "la divine proportion"⁷, est, selon les usages picturaux du temps, indicative d'un dessein particulier: il n'est plus possible dès lors de ne pas penser que ce "dessert aux gaufrettes" fait allusion au repas eucharistique. Les gaufrettes ne sont-elles pas en effet sur leur plat-patère, au nombre de sept comme les dons de l'esprit saint, comme les vertus que restaure le sacrement de communion et comme les colonnes qui soutiennent la demeure de la sagesse?⁸ Le verre n'est-il pas, comme celui qu'observe Paul Claudel dans des tableaux hollandais, "ce svelte /objet/ plein d'un élixir rougeâtre qui s'enfonce dans la nuit et que décèle un éclat furtif, dédicace à l'ultérieur"⁹, verre-calice qui de ses huit pans énonce le chiffre du renouveau et de la résurrection?¹⁰ Complémentairement la bouteille de petite contenance devient sans difficulté burette.

Ces objets qui semblaient destinés à la jouissance des sens et à la restauration du corps se découvrent donc être plutôt des instruments de consolation spirituelle et du salut de l'âme. Significativement c'est la lumière qui leur permet d'assumer simultanément le double statut de

(6) Charles Bouleau - *Charpentes. La géométrie secrète des peintres* - Paris - Seuil 1963.

(7) Lucas Pacioli di Borgo - *Divine proportion* - Paris - Librairie du compagnonnage 1988.

(8) Proverbes 9, 1.

(9) Paul Claudel - *La peinture hollandaise et autres écrits sur l'art* - Paris - Gallimard 1967.

(10) Car huit jours après son entrée à Jérusalem le Christ sortait du tombeau.

constituants de nature morte et d'instruments d'une allégorie vive car, d'une part, la lumière fait paraître dans le détail l'exacte matérialité des choses et, d'autre part, par contraste avec les fonds sombres, elle souligne leur métamorphose générale en formes symboliques - l'entassement hasardeux des gaufrettes se nouant en une étoile à huit branches, le vin dans le verre se changeant en triangle de feu - ou bien accuse la transmutation de leur matière, le clissage de paille acquérant l'éclat de l'or.

Lorsqu'ainsi la poésie muette de la célébration des apparences se change en allégorie éloquente des moyens du salut et que l'exaltation du sensible s'épanouit en sollicitation intelligible, tout le dispositif de la présentation des objets est à examiner à cette nouvelle lumière.

Sur le côté gauche la perspective est fortement marquée par l'oblique de la table et, au fond, par l'arête verticale du décrochement du mur. Dans le renfoncement de la pièce l'ombre règne, profonde, de sorte que, même si l'on devine au fond la réticulation des joints du mur - présence du sensible -, joue ici le procédé fréquemment exploité dans les vanités où l'on voit les objets précieux et précaires (ou les joueurs de cartes insensés, s'abandonnant au divertissement, chez Le Caravage, La Tour ou Lenain)¹¹ se détacher sur fond de néant - symbole intelligible. Toutefois chez Lubin Baugin il est moins question de susciter la peur de se perdre que d'éveiller l'envie de se sauver. D'où cette conversion de la concupiscence des sens éveillée par le réalisme de la représentation des matières en intelligence du sens appelée par leur transsubstantiation lumineuse et le détournement - la conversion - des moyens les plus évidents de la perspective: sur la gauche le bord de la table - incliné à 45°, juste milieu symbolique entre l'effet de réalité effectif et l'effet de sens efficient - se change en index désignant le verre qui joue un si grand rôle dans la mutation du sens du

(11) par ex.:

Le Caravage - *Les tricheurs* - Fort Worth - Kimbell Art Museum.

Georges de La Tour - *Le tricheur à l'as de carreau* - Paris - Musée du Louvre.

Frères Lenain - *Les joueurs de cartes* - Aix-en-Provence - Musée Granet.

tableau; si l'on prolonge du regard la direction de cet index on découvre qu'il pointe le milieu exact du niveau supérieur du vin, au lieu où sa matière rubescente s'abolit en un pur trait de lumière.

La manière dont Lubin Baugin a situé la table par rapport au cadre est significative de la façon dont son tableau a été composé pour donner à penser.

A l'extrême gauche la retombée du tapis contient déjà toute la problématique du partage des apparences entre l'ombre et la lumière et du sens entre l'éloge de la substance des choses (poids souple de la bure, douceur de son bleu éteint) et le discours sur leur bon usage figuratif et discursif, symbolique et eschatologique¹². La table est située à l'extrême bord du tableau, juste assez loin pour qu'il soit clair que les objets constituant la nature morte sont posés sur un meuble ordinaire - et que le premier niveau de sens, celui du goûter possible, puisse prendre consistance, si l'on ose dire. Mais elle en est aussi assez près pour que rien d'autre ne soit visible dans la pièce qui pourrait ramener la composition à l'anecdote, en faire la simple commémoration d'un événement particulier - un goûter - en un lieu-dit (ou disible); bien au contraire, en prenant ainsi quasiment appui sur la limite de la représentation, la table met en évidence la structuration géométrique et l'organisation raisonnée du tableau aux-quelles elle contribue. En effet, son bord inférieur est rigoureusement parallèle à la limite inférieure du tableau et fait donc un angle droit avec la limite gauche de celui-ci. Or, si le bord gauche de la table dessine la médiane de cet angle, comme on l'a remarqué, la gaufrette de profil, celle qui pointe vers la bouteille, est située sur la médiane de l'angle de 45° constitué par les deux bords de la table. A partir du coin de la table s'ouvre donc une série de tracés régulièrement espacés dont le plus bas, horizontal, détermine un seuil (vieille procédure de la peinture religieuse pour signifier que l'oeil pénètre dans un espace de représentation voué au sacré)¹³ tandis que les autres désignent les objets qui manifestent la présence de ce sacré,

(12) C'est la double fonction de l'art classique: plaire et instruire.

(13) Par exemple dans *La Nativité* de Pietro Lorenzetti (Opera del Duomo - Sienne).

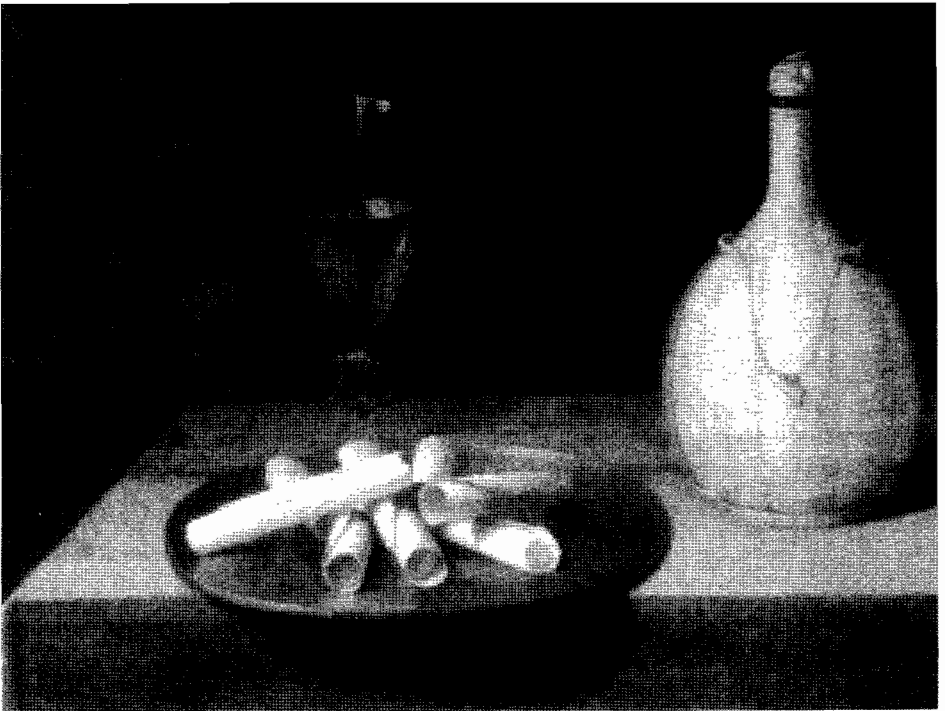
les gaufrettes sublimées, le vin rédimé et la bouteille rayonnante de toute la spiritualité acquise sur cette table dressée selon un déploiement eurhythmique qui révèle sa vocation à servir au banquet eucharistique.

C'est pour cela que sur la droite le tableau ne montre pas les limites de la table. Car entre le moment où le regard du spectateur a pénétré dans le tableau, par la gauche, attiré par l'offrande en trompe-l'oeil des gaufrettes dont le plat avance illusoirement pour mieux l'accaparer, et où il a été conduit par l'oblique autoritaire du bord de la table au fond du tableau, ce dernier a changé de statut: au bout de ce voyage dans l'espace (la profondeur) et le temps (le passage de la lumière à l'ombre), le regard a rencontré le verre où le vin protestait de toute sa couleur et de sa translucidité contre le prosaïsme de l'anecdote du dessert. La soumission des gaufrettes à la numérologie sacrée, leur conjonction avec le verre de vin, leur commune exaltation luministe ont transporté le spectacle de l'historique à l'anagogique¹⁴, changé le tableau d'images plaisantes qu'il paraissait en icône édifiante. Aussi la bouteille, sans cesser d'appartenir à la trinité symbolique peut-elle, en tant que dernière étape de l'élucidation de la dimension symbolique de l'oeuvre, qui s'effectue dans son parcours de gauche à droite, s'affirmer plus idéale que les autres objets, altière, frontale, symétrique et ne prêtant que très peu le flanc à l'emprise de l'ombre. Corrélativement elle est plus ouverte au symbole, bouteille-burette de vin précieux - ce que nous apprend la teinte du breuvage déjà versé - et gourde symbolique du pèlerin de l'existence qui sait qu'il lui faut, pour faire son salut, se restaurer de ces éléments mystiques qu'instaura Celui qui a dit: "Je suis la Voie /.../ Nul ne vient au Père que par moi"¹⁵ et dont le visage est évoqué allusivement par la disposition de la cordelette et de ses passants sur la surface de la gourde, comme une attestation oblique de la Présence réelle ou, puisque ce visage se recompose chaque fois qu'on repose la gourde, comme un rappel insistant de la nécessité de renouveler récuremment la communion eucharistique.

(14) L'allégorisme religieux distingue trois niveaux de sens corrélés, sens historique, premier, de l'événement narré, sens tropologique, second, des valeurs morales exemplifiées, sens anagogique, ultime, de la finalité eschatologique de l'existence.

(15) Jean XIV, 6.

On comprend dès lors pourquoi c'est sur cette partie du tableau que la marque du temps est la plus affirmée par le dur partage de l'ombre dense de la bouteille et de la nappe intensément éclairée, car l'exhortation impliquée est de conséquence durable. On comprend aussi pourquoi la table, devenue table salulaire, n'a pas de limite figurée car les conséquences de la participation au repas eucharistique sont d'éternité.



Lubin Baugin, *Le dessert de gaufrettes*, Louvre