

JOSEPH CZAPSKI

ERIC KARPELES

JOSEPH CZAPSKI

L'art et la vie

Traduit de l'anglais par Odile Demange

LES ÉDITIONS NOIR SUR BLANC

Titre original : *Almost nothing – The 20th-century Art
and Life of Józef Czajski*

Ouvrage paru en 2018 aux éditions
New York Review Books

*Sauf mention contraire, les citations
de textes polonais inédits en français
ont été traduites par Katia Vandendorre*

© 2018 by Eric Karpeles
© 2020, Les Éditions Noir sur Blanc
pour la traduction française

ISBN : 978-2-88250-642-9

Pour Michael Sell

*Une âme gardant l'autre en vie,
Point ne sont désunies.*

John Donne, « Chanson », trad. J. Fuzier

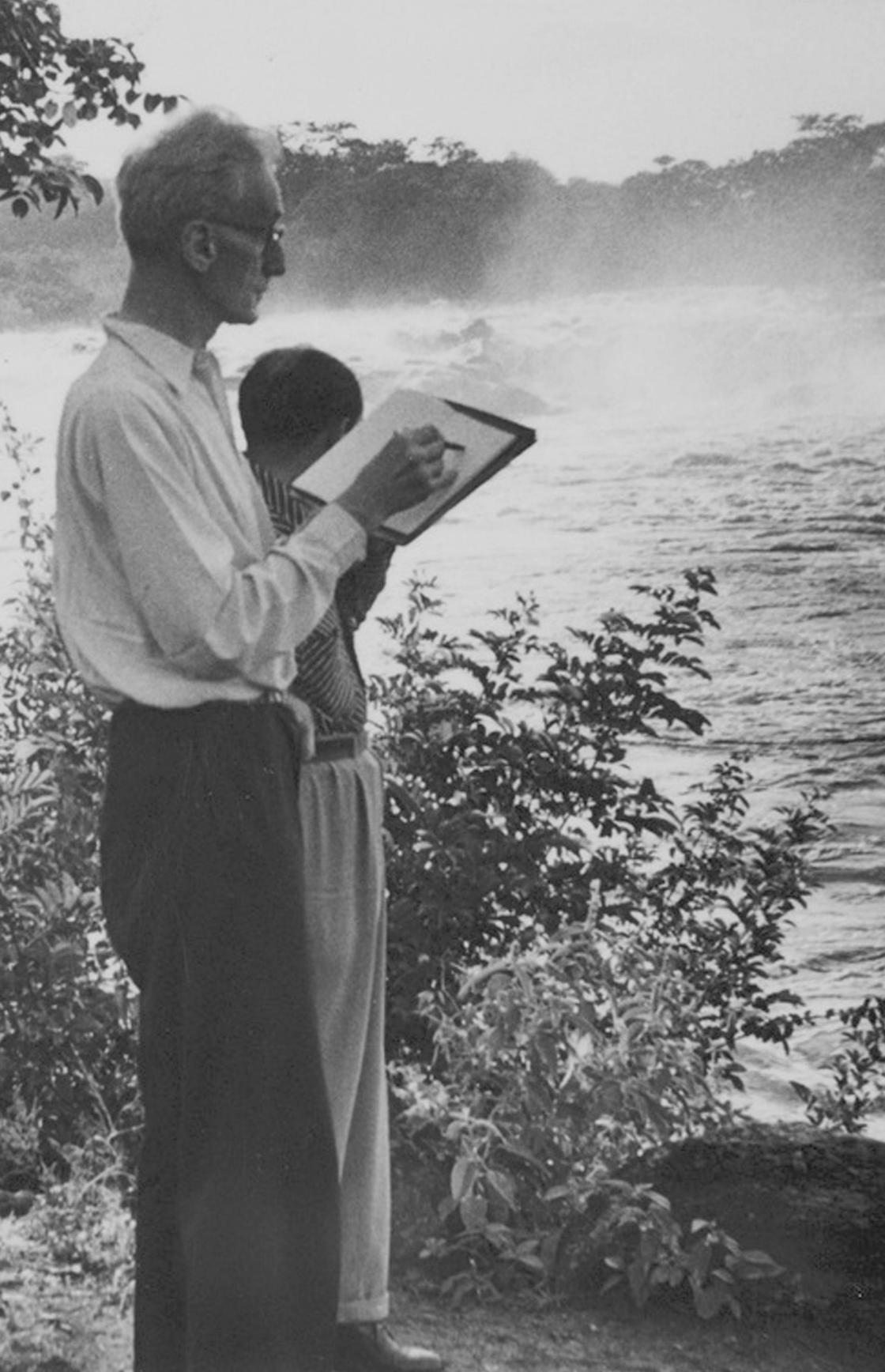
SOMMAIRE

<i>Presque rien</i> : une introduction	13
Première partie :	
« Je suis <i>devenu</i> peintre », 1896-1939.....	31
Deuxième partie :	
Soldat, prisonnier, rescapé, 1939-1945	105
Troisième partie :	
Diplomatie, plaidoyer, <i>Kultura</i> , 1945-1951	269
Quatrième partie :	
Retour à la peinture, 1951-1979.....	349
Cinquième partie :	
La plénitude du temps, 1979-1993	455
<i>Remerciements</i>	553
<i>Bibliographie choisie</i>	557
<i>Sources iconographiques</i>	567

*Si fractus illabatur orbis, impavidum ferient
ruinae.*

« Si le monde s'écroulait brisé, ses
ruines le frapperaient sans l'effrayer. »

Horace, *Odes*, III, 3
(trad. Leconte de Lisle)



PRESQUE RIEN : UNE INTRODUCTION

Ma première rencontre avec la vie et l'œuvre de Joseph Czapski¹ a été parfaitement inattendue. C'était un jour de juin : la veille, je n'avais jamais entendu parler de lui ; le lendemain, j'étais mordu.

Grâce à la généreuse impulsion d'un ami qui aime nourrir mon goût pour la réflexion critique, j'ai reçu par la poste un beau matin, envoyé de Paris, un petit livre français consacré à Marcel Proust. Le nom de l'auteur, Joseph Czapski, ne me disait rien. Quant à ce qui s'est passé après l'ouverture du colis, c'est à peine si je m'en souviens. Telle une créature se terrant dans son habitat naturel, je me suis laissé tomber dans un fauteuil et j'ai immédiatement commencé à lire. Je me rappelle qu'à un moment, j'ai fait un gros effort pour essayer de m'arrêter, estimant plus judicieux de prolonger le plaisir de cette lecture sur quelques jours au lieu de l'épuiser intégralement en une seule séance. J'ai tout de même poursuivi, en souriant et en hochant la tête, plongé dans la béatitude. Savourant les derniers mots du paragraphe final, j'ai relevé les yeux à contrecœur, comme lorsque le rideau tombe sur un spectacle passionnant qu'on espérait ne jamais voir finir. Considérant la chambre dont je n'étais pas sorti un instant, je constatai que le crépuscule avait commencé depuis un bon moment à estomper une journée qui avait été lumineuse. La pénombre naissante me tenait en suspens entre le jour et la

1. En France, où Czapski vécut de 1946 à sa mort en 1993, son prénom, Józef, est le plus souvent transcrit « Joseph », notamment pour les publications.

nuit, un peu à l'image de ma conscience en suspens entre le monde de Czapski et le mien.

L'heureuse apparition de ce livre dans mon existence m'inspirait une profonde gratitude. Sensible à la sublimité des premières lectures, uniques par définition, je ne pouvais me défaire de l'impression que l'arrivée de cet ouvrage n'avait rien de fortuit et qu'il recelait une forme de défi, non pas de la part de l'ami qui me l'avait envoyé, mais, étrangement, de celle de l'auteur, peintre comme moi. Je ressentais ce défi viscéralement, et j'en étais troublé. Dans un texte consacré à Czapski, Zbigniew Herbert, poète polonais, fait de sa rencontre avec une œuvre d'art énigmatique un récit qui correspond parfaitement à mon propre état d'esprit :

Je compris d'emblée, si difficile que ce soit à expliquer rationnellement, qu'il m'arrivait quelque chose de grave, d'essentiel, bien plus qu'une rencontre fortuite. [...] Comment définir cet état d'esprit ? Brusque éveil d'une curiosité aiguisée, l'attention tendue, les sens mis en état d'alerte, l'espoir d'une aventure, consentement à l'éblouissement. J'éprouvai une sensation presque physique, *comme si quelqu'un m'appelait, me faisait signe*¹.

Le lendemain, j'ai pensé à maintes reprises, presque constamment en réalité, à ce que Czapski avait dit de Proust, et à la manière dont il l'avait dit. D'un bout à l'autre de l'ouvrage, son ton est informel, attachant, presque familier, sans trace de la sèche condescendance du spécialiste. Adoptant une position de profond émerveillement plus que de distance analytique, il ne parle pas seulement du roman lui-même, mais de l'expérience personnelle qu'il a faite de sa lecture. Au départ, Czapski n'avait pas été impressionné : il avait décidé de s'arrêter après la description d'une réception qui couvrait plusieurs centaines de pages. Il avait tendance à approuver le jugement caustique d'Anatole France : « La vie est trop courte et Proust est trop long. »

Je connaissais trop peu la langue française pour goûter l'essence même de ce livre, pour apprécier sa forme rare.

1. Zbigniew Herbert, *Nature morte avec bride et mors*, trad. Thérèse Douchy, Paris, Le Bruit du temps, 2012, p. 115.

J'étais habitué à des livres où il se passe quelque chose, où l'action se développe plus prestement, racontée dans un français plus courant, je ne possédais pas de culture littéraire suffisante pour aborder ces livres, si précieux, débordants¹...

La franchise avec laquelle Czapski avoue ne pas posséder une « culture littéraire suffisante » pour aborder Proust me l'a immédiatement rendu sympathique. Ayant éprouvé un sentiment d'insuffisance comparable en m'engageant dans des recherches destinées à un volume sur la place des peintures dans le roman de Proust, je me retrouvais dans l'attitude de Czapski. Son hommage m'enthousiasmait d'autant plus que je savais que Czapski n'avait pas, contrairement à moi, rédigé un texte sur Proust dans des conditions d'écriture ordinaires. Il ne s'est jamais assis pour écrire un texte. Dans son introduction, il explique que cet ouvrage est la transcription d'une série de conférences qu'il avait données durant la Seconde Guerre mondiale. Officier polonais, il était alors prisonnier de guerre dans les profondeurs hostiles de l'Union soviétique. N'ayant pas d'exemplaire du roman de Proust sous la main, il ne pouvait se référer qu'à ses propres souvenirs vivaces d'*À la recherche du temps perdu* et en a été réduit à reconstituer des passages de mémoire pour cette série de causeries improvisées. Son procédé même devint ainsi une réalisation, une incarnation, de l'entreprise de Proust.

J'en vins à comprendre pourquoi on insiste si souvent sur l'importance et la créativité de la « mémoire involontaire » de Proust. J'observai comment cette mémoire se développait à cause de l'éloignement des livres, des journaux, des milliers de petites sensations intellectuelles d'une vie normale. Loin de tout ce qui pouvait me rappeler le monde de Proust, mes souvenirs de lui, qui au départ me semblaient extrêmement minces, ont commencé soudain et de façon inattendue à se développer avec une force et une précision qui semblaient indépendantes de ma volonté².

1. Joseph Czapski, *Proust contre la déchéance. Conférences au camp de Giazowietz*, Lausanne, Noir sur Blanc, 1987, et Libretto, 2011, p. 14.

2. « Proust w Giazowcu », in Joseph Czapski, *Czytając*, Cracovie, Znak, 1990, p. 108 (ici traduit par Agnieszka Żuk). Il s'agit de la préface de la

Qui était cet homme, tout à la fois si vulnérable et si sûr de lui, peintre dans le civil, qui cherchait à transcender l'oppression coercitive d'une prison soviétique avilissante en dissertant devant un groupe de ses pairs polonais – en français – sur *Proust* ?

J'ai repris le livre de Czapski quelques jours plus tard, et je l'ai relu. Progressant plus lentement et avec une attention plus soutenue, j'ai découvert de nouvelles résonances et un puissant message sous-jacent qui m'avaient échappé lors de ma première rencontre avec ce texte. J'en ai été préoccupé, soucieux et légèrement agité. Dans ce genre de cas, ma réponse par défaut est d'aller marcher. J'ai rejoint un de mes points de départ favoris et me suis engagé sur un sentier qui longeait un petit ruisseau et gravissait en lacets le flanc d'une crête escarpée sous une couverture de séquoias, de chênes et de lauriers de Californie du Nord ; la moindre déclivité de ce chemin caillouteux m'était familière. Après avoir crapahuté une demi-heure d'un bon pas, je me suis arrêté pour souffler sur un pont de bois qui franchissait un ravin, à un endroit où le sentier passe d'un versant à l'autre. L'air était doux et parfumé, les oiseaux gazouillaient. J'entendais le murmure de l'eau qui courait sur les rochers en contrebas. Mon regard s'est porté sur un bouquet de pins nouveaux que j'admire souvent depuis ce point de vue et dont l'aspect est toujours légèrement reconfiguré en fonction de l'heure et des mouchetures de la lumière, constamment changeante. Plusieurs longues branches s'écartaient, arquées et ployées, leurs formes rudes mais gracieuses me rappelant les nombreuses études que Paul Cézanne a faites des bois au-dessus de Château Noir, un domaine voisin d'Aix-en-Provence où il prenait plaisir à peindre. J'ai soudain pris conscience d'une association littéraire qui cherchait à s'affirmer dans cette région de mon cerveau où mot et image se disputent la primauté. J'ai baissé les yeux vers les doigts de ma main droite posés sur la rambarde du pont couverte de lichen, puis les ai relevés vers les membres ondulants de l'arbre. Un passage du deuxième volume du roman de Proust m'est inopinément revenu à l'esprit, une scène où le jeune héros,

première publication, en 1948, en traduction polonaise, dans la revue *Kultura*, des conférences de Czapski sur Proust.

voyageant en voiture à cheval le long d'un bois, aperçoit un bosquet au passage. Trois arbres s'imposent à sa conscience :

Je les voyais bien, mais mon esprit sentait qu'ils recouvraient quelque chose [...]. Cependant tous trois, au fur et à mesure que la voiture avançait, je les voyais s'approcher. [...] Comme des ombres, ils semblaient me demander de les emmener avec moi, de les rendre à la vie. [...] Je vis les arbres s'éloigner en agitant leurs bras désespérés, semblant me dire : ce que tu n'apprends pas de nous aujourd'hui, tu ne le sauras jamais. Si tu nous laisses retomber au fond de ce chemin d'où nous cherchions à nous hisser jusqu'à toi, toute une partie de toi-même que nous t'apportions tombera pour jamais au néant. [...] J'étais triste comme si je venais de perdre un ami, de mourir moi-même, de renier un mort ou de méconnaître un Dieu¹.

Me trouvant moi-même en présence d'un paysage cézanien, entouré de bois et de blocs rocheux sous les éclaboussures d'un ciel bleu violacé, j'étais parvenu, je ne sais comment, à déclencher un souvenir involontaire du texte séminal de la remémoration. Tout se bousculait dans ma tête au point de m'empêcher d'identifier les priorités de ce flot de stimulations. Il y en avait presque trop à traiter. Proust et Cézanne, deux pierres angulaires formatrices de mon éducation sentimentale, commençaient soudain à interagir. Leurs esprits tenaient sous leur emprise des sphères disjointes de mon imagination créatrice, et leurs essences distinctes mais pareillement iconoclastes ont toujours été difficiles à réconcilier.

Dans le roman de Proust, le narrateur qui vient d'avaler une bouchée de madeleine trempée dans du thé s'efforce d'identifier le vague émoi provoqué par une réaction cérébrale mystérieuse, alchimique. Il ne trouve rien à quoi s'accrocher, mais comprend que la vérité qu'il cherche n'est pas dans sa tasse de thé, mais en lui-même. Après plusieurs échecs, il renonce, pour adopter un état neutre ; au lieu d'encourager activement le souvenir à émerger, il le laisse refaire surface de son propre chef. De façon inattendue, goût et odeur triomphent de son

1. Marcel Proust, *À l'ombre des jeunes filles en fleur*, 2^e partie, Paris, Gallimard, 1919, p. 148.

intelligence rationnelle, et des visions d'enfance enfouies depuis longtemps commencent à s'épanouir en lui comme des boutons de fleurs sous la chaleur du soleil.

Pour Cézanne, la vérité n'était pas tapie ineffablement dans les tréfonds de son esprit ; elle se situait en un lieu concret, enracinée en dehors de lui-même. Jour après jour, année après année, il se plaçait résolument devant des manifestations palpables du monde naturel, des réalités extérieures qu'il étudiait méticuleusement comme les symboles d'une force immuable. Le flanc érodé d'une montagne, le poids tangible de fruits, des personnages qui se baignent dans une rivière, des joueurs de cartes assis à une table – touche après touche, il cherchait à reconstituer ces formes absolues sur la toile. S'il avait vécu quelques années de plus et avait pu lire *Du côté de chez Swann*, il aurait certainement vu dans les tentatives solipsistes de Proust un type d'activité délirant et les aurait rejetées comme telles.

Que faire de pareil conflit de sensibilités ? À la fin de son recueil de conférences sur Proust, j'ai relevé une liste de titres d'autres textes de Czapski, parmi lesquels *Cézanne et la conscience picturale*. À l'intersection entre ces deux visionnaires modernistes apparemment incompatibles et partageant à leur égard une allégeance comparable à la mienne, Joseph Czapski semblait m'attendre patiemment un peu plus loin. *Comme si quelqu'un m'appelait, me faisait signe*. Il ne me restait qu'à le trouver.

Joseph Czapski a vécu plusieurs vies au cours de ses quarante-deux ans – soldat, homme public, témoin historique, auteur de mémoires, essayiste, peintre. La vie de cet homme né en 1896 a couvert la quasi-totalité du *xx*^e siècle. Son trait physique le plus frappant était sa haute taille : il mesurait en effet un mètre quatre-vingt-dix-huit. Ayant atteint cette stature encombrante à un âge précoce, il avait dû acquérir l'art délicat de la maîtrise des relations spatiales dans un monde conçu pour des gens plus petits. Il aimait fanfaronner devant ses jeunes neveux et nièces : « Je suis le plus grand peintre de Paris ! » disait-il, jouant ironiquement avec le double sens de la formule. Les photos prises durant sa longue existence le présentent mince comme un fil, dominant invariablement n'importe quelle assemblée. Il dépassait d'une bonne tête

ses amis et sa famille, ses supérieurs à l'armée, les amateurs d'art venus assister au vernissage de ses expositions. Ses yeux clairs étaient rapprochés, généralement dissimulés derrière de grandes lunettes correctrices. Un nez fort et aquilin conférait un point d'ancrage à un visage allongé au front imposant, surmonté d'une couronne de cheveux lisses, raides, qui tendaient à rebiquer au-dessus de ses grandes oreilles. Il avait les lèvres minces et la mâchoire remarquablement carrée. Ses membres et son torse étaient d'une longueur démesurée, ses mains grandes, ses doigts d'une forme superbe. Comme un des marcheurs étirés de Giacometti, il avait tendance à se pencher en avant. Dans une lettre adressée à Hannah Arendt, Mary McCarthy décrivait ainsi son ami Czapski, qu'elle avait vu à Paris à l'occasion d'une exposition Vermeer : « un vieil homme qui telle une autruche promenait d'un air méprisant son mètre quatre-vingt-dix à travers la foule, prenant des notes dans un carnet de croquis¹ ». Sa voix avait un timbre aigu et légèrement nasillard, empreint des riches couleurs du hautbois. Il est fascinant d'observer cet orateur animé, parlant couramment quatre langues, dans les films sonores où il apparaît ; on a l'impression d'assister directement à la naissance du discours articulé. Il ne s'interrompt que pour réfléchir et choisir la pensée avec laquelle il souhaite poursuivre, attendant que les mots justes lui viennent. Brûlant d'un besoin pressant de communiquer, il aimait parler et faire valoir un argument, susciter un dialogue passionné.

Né dans le monde privilégié des aristocrates titrés, il vivait comme un bohémien, comme un moine. La faculté d'émerveillement d'un enfant s'associait en lui à une grande solennité, corollaire de son exigence d'honnêteté. Le lutin et le sage coexistaient en lui à parts égales, formant une étrange harmonie. Grave, sérieux et réfléchi, il devint pour beaucoup l'incarnation de l'intégrité morale, l'image même de l'homme bon en des temps mauvais. Sociable, charmant, espiègle, il aimait les histoires drôles lorsqu'elles étaient bien racontées et riait de bon cœur. En même temps, la souffrance d'autrui le consumait. Ses yeux pétillaient aussi facilement qu'ils se noyaient de larmes. Catholique profondément croyant et œcuménique,

1. Hannah Arendt, Mary McCarthy, *Correspondance 1949-1975*, trad. Françoise Adelpstein, Paris, Stock, 1996, p. 295.

il éprouvait une aversion presque physique pour la banalité et la sensiblerie. Au milieu des défis incessants de l'Europe du xx^e siècle, il luttait pour définir ses priorités et s'y tenir. Deux questions qu'il se posait régulièrement définissaient des réalités distinctes qui bouillonnaient en lui : « Comment être quelqu'un de meilleur ? » et « Comment être fidèle à moi-même ? » Si l'on songe à la diversité des rôles qu'il joua, c'est l'unité de son caractère, la qualité singulière d'honnêteté qui sous-tendait son être mental, physique et spirituel, qui frappe le plus.

Malgré son engagement fervent dans les combats contre le totalitarisme et pour la solidarité, il se considérait avant tout et surtout comme un peintre. C'était la peinture qui donnait tout son sens à sa vie. Cette merveilleuse discipline exigeait un retrait du monde et, chaque fois qu'il le pouvait, il recherchait la solitude de l'atelier pour nourrir sa vision. Quand il lui était impossible d'intégrer une pratique d'atelier régulière dans son emploi du temps, il faisait de son mieux pour rester visuellement en éveil à l'égard du monde physique et consigner l'effet qu'il exerçait sur lui ; il avait toujours crayon, plume et papier à portée de main. Reconnu pour ses interventions actives dans le champ des idées politiques et sur le théâtre de la guerre, il est moins célèbre pour le zèle avec lequel il se pliait aux exigences d'une vie d'artiste. À en croire un de ses amis intimes, « on admirait davantage sa personnalité que sa peinture. Ceux qui achetaient ses toiles le faisaient surtout par amitié pour l'homme. [...] Sa peinture reste pratiquement inconnue¹ ».

C'est toujours le cas aujourd'hui. Ses œuvres ne figurent dans presque aucune collection publique, la plupart se trouvant dans des collections particulières dispersées à travers l'Europe. Des toiles de Czapski ont été achetées et enregistrées officiellement dans les collections nationales de Pologne et de France il y a plusieurs dizaines d'années, mais n'apparaissent que sous forme de numéros dans l'inventaire des réserves. Peu d'entre elles sont exposées en public, voire aucune. Quelques reproductions aux sujets disparates et aux styles éclectiques font parfois surface sur Internet, mais l'identité de leur pro-

1. Wojciech Karpiński, *Portrait de Czapski*, trad. Gérard Conio, Lausanne, L'Âge d'Homme, 2003, p. 25.

priétaire ou leur localisation actuelle ne sont quasiment jamais précisées. La rareté des images est déconcertante et leur qualité médiocre ne rend guère justice à sa création. Les fichiers numériques regardés sur des écrans rétroéclairés, les reproductions de livres et de revues ne sont que de piètres succédanés du dialogue avec une œuvre originale. Si évident que cela puisse paraître, on ne peut juger réellement des mérites d'une peinture hors de sa présence physique. « L'ici et le maintenant de l'original, écrivait Walter Benjamin, constituent ce qu'on appelle son authenticité¹. »

Il a fallu, pour pouvoir localiser et accéder à l'œuvre de Czapski vingt-cinq ans après sa mort, mobiliser certains talents de détective, associant obstination et zèle. Steven Barclay, l'ami qui m'avait avec un tel à-propos envoyé le volume de conférences de Czapski sur Proust, ne connaissait pas son existence depuis longtemps. Il avait été l'assistant de Mavis Gallant, auteure canadienne établie à Paris qui écrivait des histoires sentimentalement complexes et préparait alors la publication de son journal intime. Ils s'asseyaient tous les deux à la table de sa cuisine de Montparnasse, décortiquant celui-ci, cahier après cahier. Alors qu'il se concentrait sur les pages consacrées aux années 1960, Steven commença à perdre de vue les repères familiers du paysage intellectuel et politique de cette époque agitée. Les noms de nombreux émigrés polonais resurgissaient régulièrement. Qui étaient le poète Aleksander Wat et sa femme Ola, dont les noms revenaient de page en page ? Tandis que la vaisselle s'empilait dans l'évier et qu'une odeur de café chaud embaumait l'air, Mavis régalaït Steven d'anecdotes sur ces années où elle avait eu le bonheur de fréquenter un groupe d'écrivains et d'artistes qui avaient choisi de s'établir à Paris au lieu de vivre dans la Pologne sous régime communiste. C'est ainsi que l'Histoire se transmet. « Ils avaient beaucoup de talent, a-t-elle écrit à propos de ses amis polonais, conformément à l'image que nous nous faisons des Européens². » Mavis fit alors la connaissance de nombreux représentants de cette communauté d'émigrés dont certains,

1. Walter Benjamin, « L'œuvre d'art à l'ère de sa reproductibilité technique », in *Poésie et Révolution*, Paris, Denoël, 1971, p. 175.

2. Christine Évain, *Mavis Gallant On Her Work*, Paris, Publibook, 2009, p. 110.

au fil du temps, réapparaîtraient, transposés, sous les traits de personnages de ses propres recueils de nouvelles. Alors qu'elle dissertait sur le Paris polonais, elle évoqua à un moment avec affection un peintre qui avait écrit sur Proust un livre qu'elle admirait : Czapski.

Steven m'aida à compléter le tableau, préparant le terrain à un premier contact direct avec quelqu'un qui avait connu Czapski. Richard Overstreet, un peintre américain affable, ancien étudiant à Berkeley, vit à Paris depuis 1960 dans un dédale de vieilles pièces élégantes reliées par d'étroits corridors et des escaliers fort raides. Son appartement-atelier de la rue La Vrillière, près du Palais-Royal, avait été occupé autrefois par la peintre surréaliste d'origine argentine Leonor Fini et par Konstanty Jeleński, critique polonais et grand défenseur de Czapski, dont il était l'ami intime. Personnalité pleine de vie à la Henry James, Richard habite toujours au milieu des vestiges de ces deux personnalités excessives et des descendants de leur vaste famille de chats exotiques. Overstreet avait fait la connaissance de Leonor Fini en 1967, quand il avait été engagé comme assistant réalisateur de John Huston pour un projet de film qui se déroulait dans la France médiévale. Fini était chargée de dessiner les costumes historiques du film. Connue pour ses décors de scène audacieux aussi bien que pour ses peintures, elle éprouvait pour les vêtements un intérêt qui ne se limitait pas aux costumes d'acteurs. Célèbre *poseuse**¹ – photographiée en Schiaparelli, en masque et plumes ou nue –, cette beauté féline appréciait la compagnie des chats. Après le début du tournage, une relation étroite se noua entre Richard et Leonor. Il fut peu à peu introduit dans le cercle de ses amants et admirateurs et s'épanouit au contact de son exhibitionnisme sans entrave. Jeleński, pivot de ce ménage, était surnommé par tous Kot (« chat », en polonais). Ensemble, Leonor et Kot guidèrent le jeune Américain dans les méandres byzantins de la scène artistique parisienne, l'aidant à s'imposer en tant que peintre à part entière.

Dans son salon au plafond bas et aux murs couverts d'œuvres d'art et de livres, devant un verre de vin, Overstreet m'a parlé chaleureusement de Czapski, qu'il considérait

1. Les mots et expressions en italique suivis d'un astérisque sont en français dans le texte.

comme une personnalité remarquable injustement négligée aujourd'hui – un sentiment clairement partagé par presque tous ceux à qui j'ai parlé au fil d'un certain nombre d'années. « À un moment, au début des années 1970 », m'a raconté Richard,

Kot a invité Czapski. Ils se sont terrés tous les deux au troisième étage, dans le bureau enfumé où Kot travaillait et recevait derrière des portes closes. Czapski s'est montré extrêmement courtois, extrêmement chaleureux, issu d'un temps et d'un lieu très éloignés des miens. Connu pour sa capacité à jeter des ponts entre des univers disparates et lointains, Kot a délicieusement su introduire nos points communs dans ses quelques paroles de présentation et transformer ma rencontre avec Czapski en événement intime. Au cours des années, je l'ai vu plusieurs fois en compagnie de Kot ; il venait souvent déjeuner. Sa conversation était toujours pimentée de ragots très osés. Il pouvait diriger une conversation sur Proust sans effort, mais avait tendance à filer avec entrain dans son propre registre¹.

Richard a téléphoné de ma part à Wojciech Karpiński, un critique polonais qui avait très bien connu Czapski, et a organisé un rendez-vous. Karpiński possédait plusieurs toiles de Czapski et lui avait consacré un livre. Quelques jours plus tard, nous nous sommes rendus, Richard et moi, près de la place d'Italie. Karpiński, un petit homme d'une bonne soixantaine d'années au visage rond entouré d'un halo de cheveux gris coupés court, nous a accueillis sur son seuil et nous a conduits au fond d'un long couloir aux murs couverts de livres jusqu'à un salon regorgeant lui aussi de livres. Richard m'a présenté comme quelqu'un qui s'intéressait à Czapski. Karpiński, qui m'a demandé de l'appeler Wojtek, m'a posé quelques questions directes avant de s'exprimer avec émotion sur Czapski. Il a été heureux d'apprendre qu'en tant que peintre j'avais été très séduit par les rares œuvres de Czapski que j'avais pu dénicher. Il a également paru apprécier que je me sente obligé de reconnaître mes limites dans cette entreprise. Il souriait et hochait la tête, en attendant de me sonder plus avant. Nous

1. Richard Overstreet, email à l'auteur.

nous dissimulions tous les deux derrière notre français de conversation, prenant réciproquement notre mesure.

Richard, qui avait jusqu'alors feuilleté des catalogues, a changé un peu abruptement de sujet et a commencé à discuter avec Karpiński d'un projet de longue date concernant la succession de Kot Jeleński. Je me suis mis légèrement en retrait, me calant au fond de mon fauteuil, et j'ai laissé mon regard vaguer dans la pièce pour en examiner le contenu plus attentivement. Des reproductions en cartes postales de collections de musées du monde entier étaient disposées çà et là sur les rayonnages, représentant des détails de portraits couvrant toute l'histoire de l'art, depuis les portraits du Fayoum jusqu'à David Hockney. Sur un mur, j'ai reconnu une grande marine de Rainer Fetting. Sur un autre, encadrée par une embrasure de porte ouverte et éclairée par le haut, était accrochée une toile lumineuse, qui rayonnait de couleur et de chaleur. J'ai su que c'était un Czapski, le premier que je voyais de ma vie. Je me suis levé aussi discrètement que possible pour m'en approcher.

Quand j'aborde un tableau inconnu, j'ai tendance à suivre une routine immuable. J'aime commencer par m'en faire une idée générale en me plaçant à une certaine distance. Je m'approche ensuite tout près pour étudier la surface et examiner les détails. Je recule d'une longueur de bras afin d'harmoniser ce que j'ai constaté de près et de loin, et, pour finir, j'aime reculer à nouveau et regarder l'œuvre du fond de la pièce. Cette chorégraphie coutumière de la vision – à distance, de près, de plus loin, d'encore plus loin – suit les mêmes pas que ceux que je fais d'ordinaire inconsciemment en peignant, cherchant la même perspective mouvante, un examen d'ensemble suivi d'une concentration sur des détails isolés. Je trouve presque toujours quelque chose que je n'avais pas encore vu, ou un détail auquel je n'avais pas suffisamment prêté attention. Au bout d'un moment, je m'approche, je recule, je m'approche à nouveau, je recule encore, une nouvelle image mentale de l'œuvre en cours prend lentement forme et s'imprime autrement dans mon esprit. J'emporte cette image en moi et je la fais ressurgir de ma mémoire à mon gré. Quand je suis loin d'un tableau en cours d'exécution (souvent au lit, éveillé en pleine nuit), je découvre un élément qui se présente à mon esprit et je travaille dessus mentalement,

comme on imagine le prochain coup d'une partie d'échecs engagée, jusqu'à mon retour à l'atelier.

Voilà ce que j'ai vu sur le mur de Karpiński : la représentation d'un jeune homme brun vêtu d'une chemisette blanche et d'un pantalon noir, vu de dos. Il est en train de regarder une longue peinture horizontale abstraite exposée sur un mur jaune. S'étant placé directement en face du tableau, il a planté ses pieds comme un danseur en deuxième position, ses mains sont jointes derrière son dos et sa tête légèrement inclinée sur la gauche. Toute l'image se résume à cela : le dos d'un personnage masculin en train d'observer une peinture. Les contours du corps de l'homme sont indistincts ; il est composé de trois couleurs, chacune délimitant différentes parties de son corps. Une éclaboussure noire indique l'arrière de sa tête et d'épaisses touches noires définissent ses jambes et ses pieds. Une couleur orange corail a été utilisée pour la chair nue de sa nuque, le dos de ses avant-bras et ses mains. Au centre de la toile, le reste de son corps – son torse et ses bras – est construit à partir d'une grande forme ovale en réserve, représentant sa chemise blanche. Quelques fines lignes noires peintes sommairement, évoquant les dents d'un râteau, suggèrent des doigts croisés dans le creux de ses reins, exécutés avec le panache et l'abandon du Franz Hals dernière manière.

L'œuvre que contemple le jeune homme – le tableau dans le tableau – se compose d'une bande inférieure d'un jaune pâle boueux et d'une série de quadrilatères plus foncés qui s'étendent horizontalement le long des axes médian et supérieur. Un carré bleu céruléen est rendu par une application de peinture plus gestuelle, plus pâteuse que les autres éléments gris, moins articulés, le mélange de couleurs s'étant fait directement sur la toile. Un pinceau fin et sec chargé de pigment noir a dessiné une ligne estompée sur tout le périmètre de la toile exposée devant le spectateur. Czapski subvertit la palette feutrée de l'œuvre abstraite en baignant d'un jaune canari lumineux le mur du musée sur lequel elle est accrochée. Ce jaune a été appliqué rapidement, résolument, explosion hardie de couleur éclatante. La peinture du fond présente plusieurs coulures qui se dirigent vers la partie inférieure du tableau, là où le mur du musée rejoint le sol dont la couleur rose-orangé (réalisée avec un mélange des mêmes pigments que ceux qui sont utilisés pour la chair du

jeune homme moyennant l'ajout d'une touche de blanc) est appliquée librement au pinceau sur les traînées de peinture jaune. Des taches assourdies de toile nue transparaissent en plusieurs endroits du tableau, parsemant celui-ci de points de lumière spasmodiques et lui apportant une sorte de « souffle pictural », une expression qu'utilise Czapski pour décrire une qualité qu'il admire en peinture. Ces réserves sont la conséquence secondaire d'une touche extatique, espaces négatifs émettant une lumière d'intensité égale à celle des couleurs. La tentation de recouvrir la toile nue est tenue en échec par la conscience que, une fois la peinture appliquée, il n'est pas de retour en arrière possible, que cet état de « non-couverture » ne saurait être restauré. Czapski n'ignore pas que l'image serait beaucoup moins lumineuse sans l'apport de ces réserves.

De soixante centimètres de haut sur quarante-cinq de large, cette petite toile exerce une immense présence. Bien que Czapski ait eu quatre-vingt-cinq ans quand il l'a exécuté, ce tableau, avec sa lumière jaune cadmium saturée, vibre comme un dessin de soleil fait aux crayons de couleur par un enfant. Si la masse de travail totale a duré moins d'une heure, la réalisation intégrale de ce tableau aura peut-être pris à Czapski la majeure partie d'une journée, voire toute une semaine ; il se sera ménagé, aura progressivement mis en place toutes les petites touches, se retenant de crainte de faire un faux pas et de gâcher la fraîcheur de son œuvre. Mais peut-être aussi tous les éléments se seront-ils assemblés d'un coup, rapidement, fruit d'une matinée miraculeuse. Le temps qu'il a fallu au peintre n'a guère d'importance, après tout. Chaque peinture, qu'elle soit réalisée à toute allure ou lentement, représente toujours l'épanchement de toute l'histoire picturale de l'artiste jusqu'à l'instant de sa création. Telle est la réponse à l'éternelle question que l'on pose à tous les peintres : « Combien de temps est-ce qu'il vous a fallu pour faire ça ? »

En regardant le tableau de quelqu'un qui regarde un tableau, j'ai d'abord été un peu embarrassé, mais cette gêne a assez vite été supplantée par la force plus dynamique de l'œuvre qui me faisait sortir de moi-même et me ramenait à elle. J'ai repensé au processus homérique, puis shakespearien, de l'« histoire dans l'histoire », ou de la « pièce dans la

pièce », par lequel la fiction d'une intrigue intérieure permet de révéler la vérité d'une intrigue extérieure. Les manifestations visuelles d'un phénomène comparable abondent dans l'histoire de la peinture. Alors que je rêvassais devant l'œuvre de Czapski, une image a envahi mon esprit, celle d'un tableau du début du XVIII^e siècle, *L'Enseigne de Gersaint* d'Antoine Watteau, qui transforme en frisson quasi voyeuriste l'acte de regarder une peinture représentant des gens en train de regarder une peinture. J'étais presque certain que le tableau dans le tableau de la petite toile de Czapski était de Nicolas de Staël, peintre français d'origine russe dont j'associe l'œuvre à la scène artistique du Paris du milieu du XX^e siècle. (J'en aurais confirmation plus tard ; il s'agit en effet de la *Composition en gris et bleu* de 1950 de Staël.) La saturation chromatique de Czapski, son traitement pictural et l'habile réduction des formes m'ont aussi fait penser aux compositions de Milton Avery. Des effluves de Watteau et d'Avery émanant d'une seule toile ? J'étais intrigué et ravi.

Dans ma tentative pour entériner l'importance de Czapski en tant que peintre, j'avais été déçu jusqu'à présent par ce que j'avais pu voir de son œuvre sous forme de reproductions, n'ayant réussi à discerner qu'un talent rudimentaire dans le traitement pictural et un arbitraire apparemment constant dans la résolution. J'avais été attiré par une certaine fraîcheur et par la hardiesse du sujet et de la composition, sans parvenir cependant à définir la qualité des surfaces picturales. Devant cette petite toile jaune vif, ces réserves se dissipèrent. J'avais sous les yeux la preuve de la trempe picturale de Czapski.

Bien plus tard, quand j'ai découvert une série de dessins de Czapski représentant des œuvres d'Aleijadinho, sculpteur brésilien du XVIII^e siècle, j'ai immédiatement pris conscience que ces études n'avaient pu être réalisées que dans un ensemble de sanctuaires de la ville de Congonhas, dans l'État du Minas Gerais. J'ai relevé, clairement incrustées dans les croquis de Czapski, des traces des dessins que j'avais moi-même faits des mêmes sculptures monumentales en stéatite, qui exercent un effet presque expressionniste par une association saisissante entre crudité et sainteté. (Ces mêmes qualités me séduisaient dans les peintures de Czapski.) Il était presque troublant de découvrir que nous nous étions trouvés tous les deux, lui et

moi, à un demi-siècle d'intervalle, crayon à la main, en ce même lieu pour le moins reculé. Cette inoubliable installation de sculptures massives de prophètes et de figures de la Passion est peu connue à Paris ou à New York, et leur auteur est généralement négligé dans les ouvrages d'histoire de l'art. C'est un rare privilège d'être exposé à une œuvre méconnue d'une puissance et d'une présence immenses, de l'aborder avec un regard vierge de tout jugement préexistant. Lors d'un séjour prolongé en Amérique du Sud, Czapski avait trouvé le chemin de Congonhas, le chemin d'Aleijadinho. Dans le parcours de ma propre vie, j'avais, moi aussi, trouvé le chemin de ce lieu avant de trouver, bien des années plus tard, celui de Czapski ; un curieux recoupement de sensibilités et d'expériences parcourt, tel un fil rouge, cette histoire de sa vie et de son œuvre.

Qu'est-ce qui continue à me faire une aussi forte impression dans ses peintures et ses dessins ? Dans un premier temps, j'ai trouvé leur réussite contestable, leur accomplissement limité. Ce livre témoigne de mon revirement. Un journaliste qui interviewait Czapski à l'occasion d'une exposition de ses œuvres a dressé la liste des sujets surannés du peintre. Il a relevé « des objets insignifiants en apparence, comme une table de chevet sur laquelle est posé un simple bout de ficelle ». Invité à justifier une présence aussi dérisoire qu'un morceau de ficelle chiffonné, le peintre a répondu : « Oui, ce n'est presque rien. Mais ce presque rien signifie tout¹. »

Ses réalisations sont presque inclassables. Un passage du journal de Czapski décrit les résultats du travail de quelques journées consacrées au dessin d'une variété de fleurs. Il consigne la frustration qu'il éprouve à n'avoir réussi que faiblement à rendre un peu de leur vitalité :

Lorsque tu dessines, tu sens chaque trait conduit sur le papier comme quelque chose de vivant, d'irrévocable, et soudain le dessin prend vie. [...] Puis deux esquisses de tulipes – d'un seul trait – m'ont soudain paru exister plus vivantes. Pourquoi ? Parce que je les sentais en dessinant, je sentais le lien entre ce dessin maladroit, hésitant, un peu déformé, comme si entre le bout de mon crayon et

1. Michael Gibson, *International Herald Tribune*, 1^{er} juin 1986.

moi-même il n'y avait aucune coupure. J'étais au bout de mon crayon¹.

Je voudrais ramener Czapski à la vie un peu comme il décrit le dessin de ces tulipes. Nous nous rencontrons, lui et moi, au bout de mon crayon.

1. Journal de Czapski, fragment du 1^{er} mai 1973, cité in Joseph Czapski, *L'Art et la Vie*, Lausanne, L'Âge d'Homme/Unesco, 2002, p. 231.



PREMIÈRE PARTIE
« JE SUIS *DEVENU* PEINTRE »
1896-1939

1

Il était né dans un milieu extrêmement privilégié. Un certificat de naissance daté du 3 avril 1896 porte son nom complet : Józef Maria Emeryk Franciszek Ignacy hrabia (c'est-à-dire « comte ») Hutten-Czapski. Il ne fut jamais tenté de jouer le rôle du comte Hutten-Czapski et, toute sa vie durant, il se méfia de ceux qui l'appelaient ainsi. Konstanty Jeleński, critique et ami, résumait en ces termes les origines cosmopolites de la famille Czapski :

Chez eux, les Autrichiens sont des patriotes tchèques, les protestants allemands servent fidèlement la Russie et les Czapski polonais sont restés de loyaux sujets du tsar jusqu'à ce que la fille d'un prince du Saint-Empire romain germanique les convertisse au patriotisme. Chaque oncle est un ami de Mickiewicz et de Tocqueville, voire un ennemi de Bismarck ; chaque tante est une élève de Chopin ; chaque cousine est une propriétaire du château de Duino, auquel Rilke a dédié ses *Élégies* ; et chaque grand-père est un protecteur de Marie Duplessis, dite la *Dame aux camélias*¹.

Les racines de son arbre généalogique couvrent un large spectre de nationalités, de cultures et de convictions politiques. Le baron Alexander von Meyendorff, son oncle, fréquentait le cercle des intimes du tsar Nicolas II, dont il fut l'ambassadeur à Londres. Son oncle Gueorgui V. Tchitcherine, un

1. Kot Jeleński, « Le partage des eaux », compte rendu du livre de Maria Czapska, *Une famille d'Europe centrale*, in *Chwile odzwane*, Gdańsk, Slowo/Obraz Terytoria, 2010.

révolutionnaire marxiste proche collaborateur de Lénine, fut le premier ministre soviétique des Affaires étrangères après la révolution d'Octobre. Czapski adorait raconter l'histoire du courroux de sa tante Maria Pusłowska au moment de la prise du pouvoir par les bolcheviks à Saint-Pétersbourg. Des insurgés en armes avaient confisqué tout ce qu'elle avait mis à l'abri dans le coffre de sa banque. Forçant l'entrée du bureau de son cousin Tchitcherine, elle exigea qu'il intervienne pour obtenir la restitution de ses bijoux. Il refusa catégoriquement. D'un grand geste, elle ramassa tous les documents classés secret qui s'empilaient sur sa table de travail : « Vous m'avez volé mes diamants, s'écria-t-elle d'un ton triomphant, je vous prends vos dossiers ! » Ayant récupéré ses papiers, il la mit à la porte de son bureau. « Je ne peux que prier Dieu que vous retrouviez la raison ! » hurla-t-elle en claquant la porte. N'acceptant pas de lui laisser le dernier mot, Tchitcherine la rouvrit et cria : « Dieu ? Je le considère comme non-existant !¹ »

Le père de Joseph, Jerzy Hutten-Czapski, avait grandi à Saint-Pétersbourg et parlait français, russe et allemand. Comte polonais, il n'apprit le polonais qu'à l'université. Emeryk Hutten-Czapski, père de Jerzy et grand-père de Joseph, affirmait vouloir faire de ses fils « des Grecs ou des Romains² ». Employé dans la fonction publique russe, il épousa une baronne allemande des pays baltes et devint un collectionneur renommé de monnaies, d'armures et de textiles anciens.

La mère de Czapski, Józefa Czapska, était née comtesse Josephine von Thun und Hohenstein. Le frère aîné de celle-ci, le comte Franz Anton von Thun und Hohenstein – grand, mince, impeccablement vêtu –, fut un temps Premier ministre du gouvernement autrichien. Pour célébrer la naissance du premier fils de sa sœur, il offrit à l'enfant un poney marron. L'animal rétif ne cessait de désarçonner le petit Joseph, qui finit par le redouter. À son insu, le comte de Thun fut également une source d'angoisse pour un autre être sensible, un médecin juif, dont les démêlés avec le comte eurent des conséquences plus mémorables : convoqué à l'improviste par Sa Majesté impériale François-Joseph à Bad Ischl, où la cour des

1. Cité in Piotr Kłoczowski, *Józef Czapski. Świat w moich oczach*, Żabki, Apostolicum, 2001, p. 22.

2. Maria Czapska, *Une famille d'Europe centrale*, Paris, Plon, 1972, p. 102.

Habsbourg élisait domicile pendant les mois d'été, le comte de Thun quitta son bureau et se rendit à la Westbahnhof, la gare de l'ouest de Vienne, sans billet de train. Ignorant le contrôleur, il monta en voiture, repéra un compartiment de première classe vide et referma la portière derrière lui. Un autre voyageur qui se trouvait sur le quai et avait été témoin du comportement du Premier ministre en fut indigné : il avait pour sa part payé un billet de première classe et constata que son compartiment, contrairement à celui qu'avait réquisitionné le comte de Thun, ne comportait pas de toilettes adjacentes. Exaspéré par cet individu qui se croyait tout permis, le passager en question – qui n'était autre que le docteur Sigmund Freud – n'eut cependant pas le courage de faire valoir ses droits. À bord du train, cette nuit-là, il fit un rêve troublant qu'il entreprit d'analyser et de transcrire intégralement le lendemain matin. L'oncle de Joseph Czapski apparaît ainsi dans les pages de *L'Interprétation des rêves* comme un symbole de pouvoir et d'arrogance, qui catalysa les profonds sentiments d'impuissance et de ressentiment de Freud. Par le truchement du rêve, la rencontre fortuite du psychanalyste avec le comte de Thun contribua à la prise de conscience de l'inconciliabilité entre pensée politique et perspicacité analytique, à l'origine d'un sentiment durable d'aliénation et d'altérité. Freud n'ignorait rien du long passé d'administrateurs de la famille de Thun und Hohenstein, qui avait donné à l'Autriche des ministres des Arts et des défenseurs d'une réforme de l'enseignement. Si Joseph Czapski n'hérita ni de l'arrogance ni de l'antisémitisme invétéré de son oncle Franz, cela ne l'empêcha pas d'emboîter le pas à ceux qui, dans sa famille maternelle, s'étaient voués au service public.

Il descendait de différentes lignées aristocratiques – balte, autrichienne, russe – avec quelques gouttes de sang polonais ; Joseph Czapski était né à Prague, juste au pied du château, dans le palais de la famille de Thun, qui abrite aujourd'hui l'ambassade d'Italie. Une immense sculpture d'aigle perchée au-dessus du portail d'entrée projetait l'ombre de son aile dans sa chambre d'enfant. Ses deux couples de grands-parents étaient des propriétaires fonciers fortunés, appartenant à la haute société distinguée qui voyageait régulièrement entre Saint-Pétersbourg et Paris, prenait les eaux en Allemagne et se rendait à Rome pour la Semaine sainte. L'éducation de

leur progéniture était confiée à des gouvernantes, des précepteurs, des maîtres d'escrime et des professeurs de musique polonais, français et allemands. Des prêtres étaient chargés, moyennant rémunération, d'inculquer de solides principes religieux aux enfants. La mère de Czapski avait quatre frères et cinq sœurs, qui s'étaient tous mariés dans des familles aristocratiques semblables à la leur. Enfant, elle parlait allemand et français, mais avait entrepris d'apprendre le polonais à douze ans, désireuse d'épouser la cause d'un peuple menacé de toutes parts qui méritait, selon elle, un plus grand respect. Elle alla finalement jusqu'à épouser un Polonais, le comte Jerzy Hutten-Czapski, et apprit à ses sept enfants des chants patriotiques polonais.

Czapski ainsi que ses frères et sœurs – Leopoldyna, Elżbieta, Karolina, Maria, Stanisław et Róża – furent élevés à Przyłuki, un grand manoir entouré d'un vaste domaine situé à proximité de Minsk, dans l'actuelle Biélorussie. Ils étaient tous sous la garde d'une nounou, Konstancja Jakubowska, une femme affectueuse qu'ils appelaient « Baba ». Rien ne laissait présager que tous ces enfants – surnommés tendrement Poldzia, Lila, Karla, Marynia, Józio, Staś et Różia – revendiqueraient un jour leur identité polonaise. Ce fut l'influence de leur mère autrichienne, qui disposa favorablement l'esprit des jeunes Czapski à l'héritage polonais de leur famille paternelle. « Qui es-tu ? Je suis un(e) petit(e) Polonais(e)¹ », faisait répéter la comtesse à chacun de ses enfants. Cette ouverture d'esprit maternelle se limitait cependant aux questions de nationalité. Catholique stricte et pieuse, la comtesse Hutten-Czapska refusait la présence de non-catholiques dans son univers domestique. À Przyłuki, où la plupart des domestiques et des employés pratiquaient la religion orthodoxe russe, son intransigeance fut source de graves complications. Assoiffé de tendresse et craignant sa réprobation, son fils aîné, Joseph, comprit rapidement qu'un comportement dévot était propre à lui assurer ses bonnes grâces. La forte présence de sa mère pesa sur sa vie religieuse durant toute sa longue existence.

Son influence directe sur son éducation fut cependant de courte durée. Czapski n'avait en effet que six ans à la mort

1. Début du *Catéchisme de l'enfant polonais*, une comptine écrite en 1900 par le poète Władysław Bełza. (N.d.É.)

de sa mère. Alors qu'elle attendait son huitième enfant, elle fut atteinte, dans ses dernières semaines de grossesse, d'un grave cas d'appendicite. Le bébé, une fille nommée Teresa, naquit prématurément, mais ne survécut pas. Après de longues délibérations, on tenta une opération d'urgence pour tenter de juguler l'inflammation, potentiellement mortelle. Mais on avait trop attendu et la jeune mère de sept petits Czapski n'y résista pas. Si elle avait été sévère et redoutable, elle avait également incarné la sécurité et un amour inconditionnel. Cette perte brutale marqua profondément Joseph. Ne comprenant pas très bien ce qui se passait, il ne pleura pas à son enterrement, mais le souvenir de la présence maternelle se lova dans son cœur et l'affection qu'il lui portait ne se démentit jamais.

Les enfants décidèrent de se considérer comme des patriotes polonais en hommage à la passion de leur mère pour sa patrie adoptive. Leur grand-mère paternelle n'approuvait guère ce sentiment, s'estimant bien trop sage pour être loyale à un unique drapeau national. Cette baronne allemande qui avait dansé avec les fils du tsar Nicolas I^{er} aux bals de la cour de Saint-Pétersbourg avait toujours trouvé la domination que sa bru exerçait à Przyłuki excessivement catholique à son goût. Czapski rapportait volontiers que sa grand-mère se disait elle-même « trop catholique pour être protestante et trop protestante pour être catholique ». Solidaires au sein de leur propre petit univers, les enfants Czapski entreprirent de prêcher une forme de socialisme humanitaire plutôt insolite sur les terres du domaine familial, essayant d'élargir la vision étriquée du monde qu'avaient les paysans. Ils organisèrent des réunions pour les travailleurs, auxquels ils lisaient tout haut des pamphlets progressistes. Ils proposèrent des leçons de tissage et de sculpture, ainsi que des projections de lanterne magique. Ces activités contrariaient leur père et déconcertaient leur grand-mère, car, sous l'influence des jeunes gens, les ouvriers agricoles n'estimaient plus nécessaire de se découvrir quand cette dernière passait à côté d'eux à cheval.

Ils vivaient repliés sur eux-mêmes, coupés du reste du monde, alors même que des voies de chemin de fer reliant Paris, Berlin et Varsovie passaient à quelques kilomètres de la propriété. Tout ce dont la famille avait besoin se trouvait à portée de main. Jerzy Stempowski, un ami de Czapski dont

l'éducation fut très comparable, a raconté ses souvenirs d'un voyage qu'il avait fait, petit garçon, en compagnie de son père dans la région russe de la Pologne divisée, entre mer Noire et Baltique, une contrée très semblable aux alentours de Minsk où était situé Przyłuki :

Le magasin de Sznafnagel se trouvait dans la rue Machnowiecka, l'artère principale de Berditchev. Les nobles des environs proches et lointains s'y rendaient surtout avant les fêtes et les célébrations familiales pour acheter du poivre, du gingembre, de la vanille et autres denrées coloniales. [...] Une longue file de véhicules étaient stationnés devant le magasin : il y avait des carrosses, des coches, des phaétons, des calèches, des briskas, des chars à bancs et même des charrettes. Vêtus de manteaux légers en toile, les nouveaux arrivants se promenaient en couples ou en petits groupes le long de ces véhicules, menant des conversations animées. La rue Machnowiecka et le magasin de Sznafnagel étaient les principaux lieux de rencontres et sources de nouvelles fraîches pour les Sarmates, les propriétaires fonciers et les intendants dispersés dans tout le district. En passant, j'entendais des bribes de conversations sur la fête du prénom chez tante Teresa, sur le baptême chez les Kaprucki, sur comment Szuldybułdowicz avait essayé d'acheter quatre chevaux à Jarmolińce et ce qu'il en avait résulté. En baissant un peu la voix, on parlait aussi *de publicis* des nouvelles rapportées par Hejbowicz de Saint-Pétersbourg et par Ciotowicz de Varsovie. On s'échangeait les informations relayées par des marchands d'Odessa sur les prix des céréales. Le ghetto de Berditchev était aussi une riche source d'informations, puisque nombre de ses habitants avaient des parents à New York et à Buenos Aires. [...] Mis à part les délais de paiement des lettres de change, tous ces gens qui se promenaient dans la rue Machnowiecka n'avaient, semble-t-il, pas de gros soucis. Leur conscience historique – *Geschichtsbewußtsein*, comme l'appellent les Allemands – était endormie. Ils vivaient retirés du monde, loin du cours principal des événements qui allaient apporter de grands changements, y compris à Berditchev¹.

1. Jerzy Stempowski, « Esej Berdyczowski », in *Od Berdyczowa do Rzymu*, Paris, Instytut Literacki, 1971, p. 12-14.

Abstraction faite du chagrin extrême dû à la disparition de leur mère, les enfants Czapski connurent des années heureuses. Leur chère « Baba » était la figure la plus importante, et de loin, de leur existence. Veillant jour après jour sur leur éducation avec infiniment de bonté et de délicatesse, elle inculqua à chacun d'eux un solide sens de la discipline. La relation de Joseph avec sa grand-mère la baronne était affectueuse et gratifiante. Les repas constituaient toujours un moment stimulant ; en comptant les précepteurs et les gouvernantes, ils étaient régulièrement quinze ou vingt à table. La musique occupait une large place dans la vie familiale et Czapski travaillait son piano plusieurs heures par jour. Ils faisaient trois heures de route en voiture à cheval pour rejoindre une propriété voisine chaque fois que le célèbre pianiste et patriote polonais Jan Paderewski s'y trouvait et y donnait un récital privé. Czapski entendit jouer le jeune prodige Jascha Heifetz alors qu'ils n'étaient encore que de jeunes garçons l'un comme l'autre et entretenit des relations d'amitié avec Artur Rubinstein pendant la plus grande partie de leurs longues existences. La musique inspira à Czapski ses premiers sentiments d'exaltation et de désespoir.

Le premier concert de ma vie. À Houlgate, en Normandie. J'avais déjà douze ans. Le Casino, une chanteuse allemande, une soprano, donnait une soirée de lieder, jamais plus tard je n'ai attendu de concert avec autant de fiévreuse impatience. Et je garde le souvenir d'un curieux tourment qui m'a empêché d'en jouir : dès le premier moment, j'ai calculé le temps qui passait – déjà un quart, la moitié, les trois quarts – et bientôt ce fut la fin. Le bonheur attendu en a été complètement empoisonné¹.

Sa sensibilité artistique naissante, déjà consciente de la relation entre beauté et fugacité, pourrait être qualifiée de « protoproustienne ». Par une curieuse coïncidence, Proust s'engagerait dans l'écriture d'*À la recherche du temps perdu* l'année où Czapski assista à son premier concert.

Étant destinés à faire un jour carrière dans le droit, Joseph et son petit frère Stanisław furent envoyés à Saint-Pétersbourg

1. Journal de Czapski, fragment du 29 mars 1963, cité in *L'Art et la Vie*, *op. cit.*, p. 196.

chez un précepteur qui devait les préparer à l'examen du baccalauréat russe. Le domaine familial était situé dans la partie russe de la Pologne divisée, et les garçons étaient censés ajouter une meilleure maîtrise de la langue russe à une liste déjà impressionnante de compétences linguistiques. Dans la demeure de Przyłuki, les membres de la famille ne parlaient pas le russe entre eux, réservant son utilisation à leurs rapports avec les domestiques, les petits fonctionnaires et les ouvriers agricoles. Conformément à une longue tradition qui voulait que les fils partent faire leurs études loin du domicile familial, les frères Czapski furent expédiés à Saint-Pétersbourg sans autre forme de procès. Leur enfance n'était pas la seule chose qu'ils laissaient derrière eux. Au moment de quitter leur foyer bien-aimé, son rythme de vie nonchalant et son environnement luxueux, ils ne pouvaient pas se douter que le monde de Przyłuki, son domaine si solide et si convenable, était condamné.

Ils s'adaptèrent facilement à Saint-Pétersbourg, malgré des conditions matérielles bien moins confortables que celles dont ils avaient joui chez eux. Ils étaient cloîtrés dans la modeste demeure de leur précepteur, un homme exigeant, et poursuivaient avec application leurs études dans une école où ils avaient pour condisciples les fils de concierges et de domestiques, bien loin du monde « des grands-ducs et de Nijinski » qu'ils imaginèrent plus tard certains de leurs amis.

Joseph consacrait aussi quatre ou cinq heures par jour au piano, rêvant d'une carrière de concertiste. Le froid glacial des hivers russes aggrava l'état de ses poumons déjà délicats. Souffrant périodiquement de difficultés respiratoires, il se plongeait dans les livres, s'abandonnant à leur pouvoir. Sa première véritable immersion dans la lecture fut déclenchée par une série de volumes qu'on lui avait offerts alors qu'il était malade, les romans de Jules Verne en traduction russe. Sa tante Sofia Tchitcherine, sœur du futur ministre soviétique des Affaires étrangères, lui lisait tout haut des extraits de nouvelles et de romans d'Ivan Tourgueniev, écrivain, moraliste et radical-socialiste. Les idées du jeune Czapski sur l'homme qu'il voulait devenir se façonneraient sous l'influence des écrits de Tolstoï. Rien dans son éducation ne l'avait préparé à la puissance d'une telle écriture. Il racontait qu'à la première lecture de *La Sonate à Kreutzer*, il avait été baigné de sueur. Ce qui lui

fit la plus forte impression était l'idée chère à Tolstoï qu'on ne s'oppose pas au mal par la violence.

Après cinq longues années sous le joug d'un précepteur contrariant, Czapski réussit son baccalauréat et entra à l'université impériale pour y étudier le droit. Traité en adulte pour la première fois de sa vie, il s'installa dans l'élégante demeure de son oncle Meyendorff qui, n'ayant pas d'enfants, l'aimait tendrement. Défenseur de la tolérance religieuse et des droits des populations minoritaires à la Douma, l'assemblée législative russe, le baron Meyendorff était un paragon de raison et d'intelligence, qui allait être pour Czapski un puissant modèle. Élevé à Weimar, ami intime de Franz Liszt et de Richard Wagner, il vivait dans un hôtel particulier de Saint-Pétersbourg tout résonnant de musique.

À l'instant même où Joseph s'établissait dans une véritable vie de famille, le déclenchement de la Première Guerre mondiale la mit sens dessus dessous, perturbant de surcroît sa première année universitaire. Lorsque les armées russes attaquèrent la Prusse en août 1914, Saint-Pétersbourg fut rebaptisé Petrograd, un nom aux résonances plus slaves, moins germaniques (la ville prendrait le nom de Leningrad dix ans plus tard). Le conflit s'éternisant, les ressentiments contre le tsar s'intensifièrent. Les partis politiques critiquaient l'incompétence du régime dans la conduite de la guerre, les ouvriers se mirent en grève et des manifestations vinrent constamment compromettre le rythme régulier de la vie universitaire. En janvier 1917, après s'être rongé les sangs pendant des années en songeant à l'avenir de ses jeunes fils, Jerzy Czapski les inscrivit dans la plus prestigieuse académie militaire de Russie, le Corps des Pages, cherchant à retarder ainsi leur enrôlement dans l'armée russe et leur départ pour le front. On espérait aussi que la santé fragile de Joseph, sa bronchite chronique et les risques de tuberculose lui éviteraient la conscription.

En février, la révolution éclata spontanément. L'ordre établi s'effondra sous les coups de boutoir de revendications économiques et sociales de plus en plus virulentes, aggravées par les tensions de la guerre en cours. Sans obéir à des directives particulières, les gens qui faisaient la queue pour du pain et les ouvriers d'usines en grève se rallièrent aux soldats

mécontents. Et ce fut le chaos. « J'avais vécu deux révolutions [dont] celle de Février à Petrograd », écrivit plus tard Czapski.

Les nuits blanches de cet été-là dans une ville pleine d'espoirs étourdissants et de secousses, où il n'y avait ni lait ni sucre, mais où les places étaient jusqu'au petit matin bondées d'une foule de gens de toutes conditions qui, divisés en groupes, sans cris et dans un recueillement passionné, débattaient de l'existence ou de la non-existence de Dieu, de la légitimité ou de l'illégitimité de toute possession, de la fraternité des hommes, de l'abolition des frontières, de la justice nouvelle. C'est là [...] que naissait le premier Soviet panrusse des ouvriers et des soldats, et que son président [...] récemment sorti des prisons du tsar, lançait un appel aux soldats de tous les fronts à déposer leurs armes, à fraterniser par-dessus les monceaux de cadavres de cette terrible guerre. J'ai gardé pendant plusieurs mois la feuille de journal où figurait cet appel¹.

Le tsar abdiqua en mars et l'académie ne tarda pas à être transformée en école d'officiers. Czapski passa son diplôme en septembre 1917 et entra au 1^{er} régiment de uhlans comme officier de cavalerie. Quelques semaines plus tard, la révolution d'Octobre éclata. Envoyé pour la première fois en service commandé contre les forces bolcheviques, il eut un mouvement de recul. Horrifié par cette expérience et sous l'influence active du pacifisme de Tolstoï, il alla voir son commandant et lui déclara qu'il était incapable de prendre un fusil pour tuer un autre homme. Se disant prêt au sacrifice suprême pour défendre ses convictions antimilitaristes, il pouvait s'attendre à être déféré en cour martiale et risquait fort d'être exécuté comme déserteur. Son chef de division écouta patiemment son discours respectueux avant de lui déclarer, chose remarquable, qu'il était convaincu de la pureté de ses convictions et de ses intentions. « Quand j'étais jeune, avoua-t-il au jeune homme de vingt et un ans, je voulais changer le monde, moi aussi. Va. Essaie². » Cette surprenante approbation d'un comportement qui relevait indéniablement de la trahison doit être consi-

1. Joseph Czapski, « Autour de Stanisław Brzozowski », in *Tumulte et Spectres*, Montricher, Les Éditions Noir sur Blanc, 1991, p. 256.

2. Cité in Piotr Kłoczowski, *Józef Czapski. Świat w moich oczach*, op. cit., p. 31.

dérée à la lumière du titre aristocratique du jeune homme, de sa prestance personnelle et du prestige de son patronyme. Dans *La Grande Illusion*, le film de Jean Renoir de 1937 qui se déroule pendant la Grande Guerre, un baron allemand chargé de surveiller un camp de prisonniers reçoit somptueusement un pilote français de haute naissance, lui aussi, dont il vient d'abattre l'avion. Même en temps de guerre, les origines transcendent la nationalité ; les deux aristocrates se sentent beaucoup plus à l'aise l'un avec l'autre qu'en compagnie d'autres hommes de leur propre armée. Sans doute est-ce ce sentiment d'appartenance à un même monde, celui de l'aristocratie, qui évita au jeune Czapski des sanctions plus sévères.

Il quitta son régiment en janvier 1918 avec deux amis, les frères Antoni et Edward Marylski. Guidés par les principes antimilitaristes de Tolstoï et par l'Évangile, ils mirent leurs ressources en commun pour contribuer, si modestement que ce fût, aux besoins d'une population traumatisée, une entreprise à laquelle s'associèrent les sœurs de Joseph, venues rejoindre leurs deux frères à Petrograd. Avec l'aide des frères Marylski et la bénédiction de leur oncle Gueorgui Tchitcherine, ministre des Affaires étrangères de Lénine, Czapski aménagea un abri de fortune au centre de la ville. Les cartes de rationnement, qui donnaient droit à un gros morceau de pain par semaine et par personne, furent mises en commun pour le bien de tous. Czapski se chargea de rassembler des victuailles aux petites heures du jour, lorsque les paysans portaient en ville leurs pommes de terre et leur précieux lait depuis les fermes éloignées. Mais la demande était telle qu'il lui arrivait souvent de revenir les mains vides. Bientôt, plus personne n'eut de lait à vendre. Les jeunes gens aux yeux brillants arrivant tout juste à ne pas mourir de faim eux-mêmes, il leur était bien difficile de secourir les autres. Malgré les meilleures intentions du monde et la volonté de ne pas ménager leur peine, ils virent leur beau projet s'effondrer au bout de cinq mois lorsque l'anarchie s'empara de la ville. Les transports étaient paralysés. La famine gagnait. En mai 1918, tous les membres du groupe regagnèrent la Pologne, leurs espoirs réduits à néant.

Joseph s'inscrivit alors à l'Académie des beaux-arts de Varsovie avec pour tout bagage les quelques cours de dessin qu'il avait suivis au lycée. Pris d'une conviction et d'une détermination soudaines, il avait décidé de devenir peintre. Six mois

plus tard, l'ancien monde s'écroulait. Les trois grands empires qui tenaient la Pologne sous leur joug politique depuis plus d'un siècle – l'Autriche-Hongrie, la Prusse et la Russie tsariste – avaient cessé d'exister. Une Deuxième République polonaise fut proclamée dans la liesse. Dans son enthousiasme, Czapski abandonna ses études et, malgré sa formation d'officier, s'engagea comme simple soldat dans la nouvelle armée polonaise, où il obtint un statut de non-combattant. Le 14 novembre 1918, trois jours après que l'armistice avec l'Allemagne eut mis fin à la Première Guerre mondiale, les autorités polonaises reprirent possession de leur réseau de chemin de fer. Le même jour, le soldat Joseph Czapski, vingt-deux ans, reçut un passeport diplomatique flambant neuf et fut, grâce à sa maîtrise du russe, envoyé en mission spéciale par son nouveau commandant. Il était chargé de localiser cinq officiers du 1^{er} régiment de lanciers polonais : les capitaines Bronisław de Romer et Maciej Starzeński avaient disparu en Russie en compagnie de trois aides de camp. On le fit monter dans un train à destination de Petrograd en lui confiant une importante somme d'argent afin de pouvoir, au besoin, acheter leur liberté. Le récit que fait Czapski de ses aventures ne déparerait pas un roman picaresque :

À la station de Biała, le chef du train me dit que je ne pouvais pas aller plus loin. Białystok était entre les mains des Allemands et aucun train ne circulait dans cette direction. Il ne semblait possible de traverser la frontière que par Kiev. Après un moment d'hésitation, je pris la décision de poursuivre mon voyage par tous les moyens possibles et imaginables.

De retour d'Allemagne, des prisonniers russes arrivèrent en grand nombre à Biała le même jour. Leurs rudes manières bolcheviques et leurs visages ravagés par la souffrance n'auguraient rien de bon. Leur commandant avait décidé de les envoyer à Białystok, en partie en train et en partie à pied. Je saisis l'occasion et me joignis au convoi. À la vue d'autant de prisonniers, je décidai néanmoins de monter dans la locomotive. Le train partit à minuit dans des conditions véritablement polaires. [...] Alors que nous approchions du but de notre voyage, la locomotive tomba en panne. Le train fut immédiatement encerclé par des soldats allemands, qui nous ordonnèrent

de descendre. Quelques cheminots, avec lesquels j'avais fait connaissance, exigèrent de rentrer immédiatement à Białystok. Ma connaissance de l'allemand fit une impression favorable et je fus autorisé à monter dans un train qui transportait une brigade de soldats allemands. Je remarquai que les événements qui avaient eu lieu à Berlin ne leur avaient pas fait grande impression ; les officiers portaient toujours la cocarde impériale sur leur casquette et leurs subordonnés leur obéissaient. Ils éprouvaient une violente irritation à l'égard des soldats polonais, qui avaient chassé les Allemands et projetaient, selon eux, de reprendre Białystok. Lorsque nous arrivâmes à Białystok, on nous dit que les trains n'allaient pas plus loin en raison d'émeutes paysannes qui avaient éclaté dans les environs. Installé dans un wagon de quatrième classe et de nouveau entouré par des prisonniers russes, je finis par partir à Wilno la nuit suivante et y arrivai à midi le lendemain. [...] Je poursuivis mon voyage de nuit par Minsk, Dwinsk et Polotsk. À Dwinsk, je discutai avec des officiers de la Garde blanche. D'après eux, la fin de la terreur bolchevique était proche, les Anglais n'allaient pas tarder à arriver et la Garde blanche allait marcher sur Petrograd avec une grande armée et trente millions de roubles en sa possession. Je continuai mon voyage, convaincu que Petrograd se trouverait entre les mains de la Garde blanche quelques jours plus tard.

Les choses se passèrent un peu différemment¹.

Le nouveau gouvernement bolchevique était en train de transférer sa base de pouvoir de Petrograd à Moscou au moment où Czapski passa de bureau en bureau pour enquêter sur la disparition des cinq officiers polonais. Son obstination finit cependant par être payante puisque, au bout de plusieurs semaines, il réussit à obtenir un rendez-vous avec un membre du triumvirat dirigeant de la « Commune du Nord ». Elena Stassova, fréquemment surnommée « la conscience de la révolution russe », était assise à son bureau sous des portraits de Lénine et de Marx, « une femme ascétique, aux cheveux grisonnants bien tirés, au nez proéminent, portant des lunettes à monture de métal et vêtue

1. Joseph Czapski, *Récit du voyage par le comte Joseph Czapski dans le but de rechercher le capitaine Bronisław de Romer*, Cracovie, photocopie du rapport original de la bibliothèque Czaratoryski, p. 2.

d'un chandail usé¹ ». Après que Czapski lui eut exposé sa mission, elle lui offrit son aide pour retrouver les officiers disparus. Suivirent plusieurs entrevues. Finalement, Stassova lui annonça que ceux qu'il recherchait étaient tous morts : ils avaient été exécutés dans un petit village proche de la frontière finlandaise. Un tribunal de l'Armée rouge avait estimé que leurs intentions étaient contre-révolutionnaires et ils l'avaient payé de leur vie. Sensible à l'effet que cette information pouvait avoir sur un émissaire aussi impressionnable, Stassova fit preuve d'une grande patience avec Czapski, lequel contesta hardiment la légitimité de son parti. Elle prit le temps de lui parler avec sérieux et pondération, et insista sur les espoirs qu'elle plaçait dans l'avenir du système soviétique. « Revenez dans vingt ans, lui suggéra-t-elle, et vous constaterez les progrès que nous aurons faits. »

Czapski regagna effectivement la Russie. « Vingt ans plus tard, écrivit-il, j'entrai en Russie dans un wagon de prisonniers. »

Disposant désormais de renseignements fiables sur le sort des disparus, il dut toutefois lanterner à Petrograd. Il était nerveux. Les autorités lui promettaient régulièrement qu'il allait pouvoir repartir, avant de changer d'avis. Ces atermoiements durèrent des jours. Il se promenait dans la ville, observant la violence et la terreur que faisait régner le système bolchevique. Son départ retardé eut pourtant une heureuse conséquence : Czapski rencontra par hasard un groupe de penseurs qui laisseraient une forte empreinte sur son évolution intellectuelle précocce. Rendant visite à un ami dans un appartement de la rue Sergueïevska, il aperçut le nom de « Dimitri Merejkovski » sur la porte d'un autre logement du même immeuble. (Merejkovski était un des plus grands écrivains russes vivants. Czapski avait lu son *Roman de Léonard de Vinci*, le deuxième volume de sa trilogie intitulée *Le Christ et l'Antéchrist*, dans lequel Merejkovski explorait la naissance de l'humanisme au Moyen Âge et son épanouissement dans le terreau fertile de la barbarie.) Sur un coup de tête et ayant du temps à perdre, il sonna. Un petit homme aux yeux clairs et au menton orné d'un bouc brun lui ouvrit. Il était emmitoufflé dans une cape de velours bordée de fourrure qui appartenait à sa femme, apprit bientôt Czapski,

1. Joseph Czapski, *Terre inhumaine*, Lausanne, L'Âge d'Homme, 1991, p. 85.

parce qu'il faisait un froid de loup dans l'appartement. Le jeune soldat polonais fut invité à entrer, malgré la fragilité de son prétexte ; Czapski apprécierait toujours la facilité avec laquelle les Russes accueillaient les inconnus. Encouragé par l'estime dans laquelle il tenait les écrits de Merejkovski sur la foi, il lâcha qu'il était un disciple de Tolstoï et n'admettait pas que tuer puisse être un moyen de combattre le mal – mais comment préserver ses convictions alors que tant d'hommes autour de lui se faisaient massacrer ? Ce qu'il avait vu en Russie au cours des dernières années avait insensibilisé son cœur ; son pacifisme inné était remis en question par la brutalité dont il avait été témoin. Comment concilier l'esprit de l'Évangile avec la violence guerrière ?

Proposant à sa femme de se joindre à eux, Merejkovski prêta une oreille attentive au désarroi du jeune étranger et lui répondit par des paroles d'apaisement et de conseil. Czapski se rappelait qu'il lui avait dit : « Vous êtes un chrétien ; pour vous, tuer est un péché, c'est clair. Mais vous n'avez pas le droit d'oublier que vous ne vivez pas isolé, vous vivez dans le monde, dans l'histoire [...]. Vous devez accepter le péché du monde et combattre pour un monde meilleur. » Merejkovski lui raconta alors la parabole de saint Cassien et de saint Nicolas.

Tous deux cheminaient sur une route boueuse vêtus de robes blanches, se dirigeant vers le ciel. En chemin, ils rencontrèrent un paysan dont le bœuf et la charrette s'étaient embourbés et qui appelait à l'aide. Cassien continua sa route, mais Nicolas courut aider le paysan. Ce faisant, il macula sa belle robe blanche. Ils arrivèrent ainsi au ciel. Saint Pierre les admit au jugement du Seigneur, qui dit à Cassien : « Tes vêtements sont sans tache et ta fête sera célébrée une fois l'an, mais seulement tous les quatre ans, car elle sera fixée au 29 février. Toi, Nicolas, tu as oublié tes vêtements blancs pour porter secours à ton prochain ; ta fête sera célébrée quatre fois par an¹. »

Le récit fit mouche. Czapski comprit qu'il suivrait la voie tracée par saint Nicolas.

1. Cité in Maria Czapska, *À travers la tourmente*, Lausanne, L'Âge d'Homme, 1980, p. 91-92.

Merejkovski et son épouse, la poétesse symboliste Zinaïda Hippus, étaient des figures prestigieuses de la littérature russe et étaient très liés à l'écrivain, critique et éditeur Dimitri Philosophoff. Leurs idées antitsaristes les avaient rapprochés à la suite de la révolution de 1905, avant que leurs convictions antibolcheviques n'en fassent autant après la révolution d'octobre 1917. Ils croyaient en une « troisième Russie », une Russie démocratique qui ne serait ni bolchevique ni tsariste. Ils espéraient une réconciliation entre le catholicisme romain et le christianisme orthodoxe russe et souhaitaient rassembler l'intelligentsia et l'Église dans une union non contraignante de l'intelligence et de la foi. Leurs impulsions généreuses ne pouvaient que séduire Czapski en cette heure critique de sa jeunesse. Ils lui ouvrirent leur foyer. Il resta chez eux plusieurs jours et plusieurs nuits, et affirma plus tard que le trio avait su le « guérir » de son extrémisme chrétien et le libérer d'un état de paralysie morale. Merejkovski, écrit Nina Berberova, avait « créé son propre monde qui comportait bien des lacunes, mais qui répondait à ses besoins¹ ». Il remit à Czapski toute une pile de livres : Dostoïevski et Nietzsche, en y ajoutant le philosophe russe Vassili Rozanov pour faire bonne mesure. Ce cadeau en main, Czapski s'engagea dans une période d'études intensives. L'impulsion qui l'avait poussé à frapper sans s'être annoncé à une porte où figurait le nom d'un écrivain admiré apporta une contribution remarquable à la formation de son caractère, et lui inspira définitivement la confiance nécessaire pour renouveler hardiment ce genre de démarches spontanées. La lecture des livres qui lui avaient été offerts soulagea son esprit, l'aidant à sortir d'une impasse mentale durable et à acquérir la liberté de devenir celui qu'il voulait être.

Il reçut enfin l'autorisation de monter à bord d'un train pour Varsovie le 22 janvier 1919. À son retour, il fit part à ses supérieurs de ce qu'il avait pu découvrir et reprit sa formation à l'Académie des beaux-arts de Varsovie. Mais, une fois de plus, les nuages de la guerre s'amoncelaient au-dessus de la frontière entre la Pologne et la Russie, l'obligeant à interrompre ses études. Quelques mois après la fondation de la Deuxième République polonaise, la Russie soviétique (l'Union soviétique

1. Nina Berberova, *C'est moi qui souligne*, trad. Anne et René Misslin, Arles, Actes Sud, 1989 (Le Livre de poche, 1991), p. 264.

n'était pas encore constituée) menaça la souveraineté du jeune État. Ayant l'intention d'engager une offensive vers l'ouest pour embraser l'Allemagne d'après-guerre, Lénine voyait dans la Pologne le pont que l'Armée rouge devait franchir avant de prendre le contrôle de l'intégralité de l'Europe occidentale décadente, en commençant par l'Allemagne, mûre pour la révolution communiste. Les hostilités entre les Polonais et les Soviétiques éclatèrent au début de 1919, et pendant quelques mois, dans le courant de l'été 1920, la situation de la Pologne fut désespérée, l'Armée rouge ayant avancé presque jusqu'à Varsovie. Pourtant, contre toute attente, au milieu du mois d'août, les troupes polonaises remportèrent une victoire décisive, en partie grâce à l'insubordination du commandant soviétique du groupe d'armées du Sud-Ouest qui, décidé à mener sa propre guerre, ignora l'ordre lui enjoignant de renforcer le flanc exposé du groupe d'armées de l'Ouest voisin. Prenant au dépourvu les deux groupes ainsi séparés, l'armée polonaise n'eut pas de mal à creuser une brèche entre eux et à isoler l'armée de l'Ouest. L'armée polonaise poursuivit ensuite ces formations ainsi scindées vers l'est, élimina intégralement un groupe, en meurtrit et en dispersa trois autres, et réussit à repousser les hordes d'invasion.

Conséquence immédiate de cette défaite atterrante, Lénine renonça à provoquer une révolution communiste internationale au milieu des ruines de l'Europe. Le Politburo fut consterné par la « débâcle bolchevique » que fut la victoire polonaise dans la bataille de Varsovie. Lors de la signature du traité de Riga, les Soviétiques subirent l'humiliation de devoir proposer des concessions territoriales à la « Pologne bourgeoise ». Cet affront ferait naître une soif de vengeance durable dans l'esprit infâme de l'officier qui avait ignoré les ordres de son supérieur et condamné ses hommes au déshonneur, un certain Joseph Vissarionovitch Staline.

Pour contribuer à la défense de son pays, Czapski quitta une nouvelle fois l'Académie des beaux-arts et se réengagea dans l'armée polonaise. Croisant dans une rue de Varsovie son ami pacifiste en uniforme du 1^{er} régiment de lanciers, le sculpteur Auguste Zamoyski s'écria : « Józio¹, tu changes d'avis comme de chemise ! » Distingué pour sa bravoure au service de son

1. *Józio* (prononcer « Youjo »), diminutif affectueux de Józef. (*N.d.É.*)

pays, Czapski se verrait décerner la plus éminente décoration polonaise pour faits héroïques, la *Virtuti Militari*.

Je me suis rendu plusieurs fois en Pologne pour essayer de retrouver des peintures et des dessins de Czapski. C'est ainsi que j'ai déniché une étude au crayon le représentant en jeune soldat en uniforme, de profil, perdu dans ses pensées, un auto-portrait réalisé en 1917 quand il avait une vingtaine d'années et combattait les envahisseurs soviétiques. Il se dessine les yeux baissés, son menton remarquablement carré ramené contre la poitrine, la main gauche sur la hanche, le pouce gauche glissé sous le ceinturon qui lui sangle la taille. Un fin baudrier de cuir, enserrant étroitement sa poitrine en diagonale, contribue à suggérer les contours de son corps svelte sous sa tunique. Il porte un uniforme caractéristique de la fin du XIX^e siècle ou du début du XX^e, avec une culotte de cheval ample aux cuisses et des bottes de cavalier, une veste à boutons de laiton ronds, épaulettes et haut col amidonné. Hormis une tache gris clair pour esquisser les cheveux, il n'y a aucune ombre ; l'effet est purement linéaire. Chaque trait est assuré et précis, tous les détails sont rendus simplement mais distinctement, la touche lyrique du crayon se rapprochant du style néoclassique de la nouvelle esthétique d'après-guerre de Picasso. D'environ vingt-cinq centimètres de haut, ce dessin est réalisé sur une bande de papier verticale dont trois côtés ont été déchirés ; dépourvu d'angles droits, le feuillet flotte comme un camée monté en broche et épinglé sur un fond noir. Ce dessin se livre à un commentaire ironique sur la jeunesse de l'artiste – celui-ci se présente sous les traits d'un jeune soldat sérieux et d'un homme du monde, méditatif, très *comme il faut*⁸ sur le plan vestimentaire, tandis qu'un épi de cheveux juvénile et indomptable se dresse au sommet de sa tête, compromettant la gravité de la pose militaire.

À la suite de mon premier séjour en Pologne, le bruit avait commencé à courir qu'un peintre américain souhaitait voir des œuvres de Czapski, entendre des histoires à son sujet et poser des questions. Quand j'y suis retourné six mois plus tard, un petit noyau d'admirateurs de Czapski – étroitement soudés, soucieux de protéger ses intérêts mais curieux de ma curiosité – est entré en relation avec moi. Ils ont organisé toute une série de rencontres avec certains de ses parents et

avec les familles de ses amis, ce qui m'a permis de découvrir un plus grand nombre d'œuvres généralement cachées aux regards. C'est ainsi que j'ai fini par mettre la main sur cet autoportrait précoce au crayon de 1917. Le petit-neveu de Czapski, Jan Woźniakowski, avait eu l'amabilité de m'inviter à venir voir sa collection de peintures et de dessins de son grand-oncle. La mère de Jan, Maria Woźniakowska, est la nièce de Czapski, la fille de sa plus jeune sœur, Róża ; le père de Jan, Jacek Woźniakowski, était un ami intime de Czapski et un défenseur de son œuvre, en même temps qu'un des plus éminents historiens de l'art polonais.

Jan vit dans une école de campagne autrefois vouée à la démolition. Il a fait démonter la structure planche par planche et l'a fait reconstruire pour abriter sa famille croissante à l'extrémité d'une étroite route de campagne dans une forêt de bouleaux, à quelques kilomètres de la périphérie de Varsovie. Invité à lui rendre visite un dimanche matin, j'ai trouvé Jan sur sa véranda vêtu d'un pantalon de jogging gris et d'un tee-shirt « Dog Eat Dog » à manches longues. Ses cheveux sont coupés court, il a le menton couvert d'une barbe poivre et sel de quelques jours. D'une cinquantaine d'années, grand et costaud, il possède un charme laconique. Jan est conservateur de musée et élève trois fils – Hubert, Piotr et Iwo. Dès que je suis entré dans sa maison, j'ai été séduit par ses espaces ouverts, lumineux, chaleureux. Les deux fils aînés de Jan, âgés de dix-neuf et vingt et un ans, ont surgi de différentes parties de la maison pour me saluer, me serrant la main et cherchant mon regard, deux jeunes gens manifestement bien élevés qui respectaient docilement les règles familiales concernant l'accueil de nouveaux invités. Dégingandés et timides, et, comme leur père, vêtus de joggings et de tee-shirts, de chaussettes et de sandales, ils sont restés avec nous un moment, souhaitant se faire une idée du peintre américain en visite. Jan s'efforçait de nous entraîner le long d'un large couloir menant à la cuisine quand j'ai été arrêté net par l'autoportrait en jeune soldat de Czapski.

Une foule d'observations m'envahit l'esprit tandis que j'incite Jan et ses fils à regarder de plus près ce tableau qu'ils connaissent si bien qu'ils ne le voient peut-être plus. Serrés contre moi, Hubert et Piotr, déjà de jeunes adultes bien qu'ayant à peine dépassé l'adolescence, ont à peu près l'âge

qu'avait Czapski quand il a fait ce dessin. À ce moment de sa vie, Czapski avait déjà subi de terribles épreuves et assisté à des bouleversements colossaux. Ces beaux jeunes gens favorisés par la fortune auraient sans doute du mal à imaginer ce qu'avait vécu leur arrière-grand-oncle. Tandis que je roule de telles pensées dans mon esprit, et sans que j'aie pu me préparer à ce que je vois soudain bondir devant moi, je suis assailli par un gros chiot Labrador noir ; sa queue bat l'air, ses pattes avant me pétrissent le torse et sa langue se tend vers mon visage. Avec une promptitude presque égale à la sienne, les autres se précipitent alors pour le retenir par le collier en criant : « Non, Baba, en bas ! Baba, Baba, en bas, en bas ! », l'écartant de moi. Tout le monde éclate de rire et j'essaie de leur faire comprendre que ça n'a aucune importance, quand j'aperçois du coin de l'œil une seconde puissance déchaînée qui fonce droit sur moi. À peine moins grand que nous tous, Iwo Woźniakowski, le troisième fils de Jan, se rue dans le couloir pour nous rejoindre, mélange effervescent et explosif d'énergie lumineuse et sombre, force de la nature aux cheveux blond filasse, dont les yeux agités et les éruptions gutturales sonores suggèrent qu'un court-circuit a dû se produire quelque part, au plus profond de lui-même. Iwo a onze ans. Né avec ce qu'on appelle une « anomalie chromosomique structurale » accompagnée de déficiences cognitives, il est incapable de mastiquer et de communiquer verbalement. Le pronostic est un retard irrémédiable du développement neuropsychique.

Cramponnés à Baba, Jan et ses deux fils aînés cherchent à retenir le chien tout en se tenant prêts à me protéger de l'imprévisible hyperactivité d'Iwo. Baba ne m'a pas dérangé et Iwo ne me dérange évidemment pas. Tout le monde se détend quand je laisse Iwo se livrer à un inventaire minutieux de ma personne tout en fredonnant. Il est plaisamment sociable à sa manière, et s'approche très près de vous. Ses mains s'agitent et dansent, il incline la tête d'un côté, de l'autre, il sourit, il fronse les sourcils, de temps en temps il pousse un cri perçant. Ses yeux ne tiennent pas en place, il me tapote un peu partout. Il reste rarement immobile assez longtemps pour que je puisse vraiment le cerner, mais, après cette approche tumultueuse, il se calme. Piotr, Hubert et Jan ne s'éloignent pas ; ils nous observent, Iwo et moi, ils nous surveillent. Comme son agitation diminue, Iwo détourne peu à peu son attention de

moi pour s'intéresser à Baba. Les aînés emmènent leur petit frère et le chien tandis que Jan et moi nous dirigeons vers la cuisine. Sur la longueur de couloir que nous parcourons, j'aperçois fugacement d'autres dessins encadrés et un remarquable portrait à l'huile de Czapski.

Jan me propose un café. Nous nous asseyons à la longue table de chêne pour parler. Une aquarelle de Czapski représentant des anémones aux couleurs vives dans un grand vase noir est exposée, bien en vue. Dans sa jeunesse, me confie Jan, il avait caressé l'idée de devenir peintre. Lors d'un voyage à Paris, il a demandé conseil à son grand-oncle, qui lui a répondu qu'il avait le choix entre se consacrer entièrement à cette activité, ce qui imposait de renoncer à avoir une famille, et accepter l'idée de n'être qu'un peintre du dimanche. « Oncle Józio ne cherchait pas à me décourager, pas le moins du monde. Mais il ne voulait pas que je me fasse une idée romantique de cette vie, de ce qu'elle exigeait. » Peu après cette conversation, Jan avait écrit à son oncle pour lui exposer ses idées sur la peinture et le remercier de l'avoir pris au sérieux. En guise de réponse, Czapski lui avait envoyé une carte sur laquelle il s'était représenté sous les traits d'un homme âgé et grêlé, appuyé sur une canne, sous un dais de nuages d'orage qui faisaient tomber une averse sur lui, levant la main vers le jeune artiste idéalisé (Jan) en plein soleil au sommet d'une haute montagne, en train de peindre la lumière. N'ayant à subir ni le mauvais temps ni les infirmités de la vieillesse, le personnage juvénile debout sur la cime reproduit la vue vertigineuse qui s'étend devant lui. De l'écriture en pattes de mouche d'un vieux monsieur de quatre-vingt-cinq ans, oncle Józio écrivait à son petit-neveu au bas de la page : « D'un vieux peintre à un jeune peintre (avec tous mes remerciements pour cette belle lettre). » Une trentaine d'années plus tard, la carte est accrochée là, au mur, tel un talisman.

Jan avait pesé le pour et le contre des recommandations de son oncle et avait choisi une voie différente, qui lui offrait la possibilité d'avoir une vie de famille. Il s'était marié, était parti pour l'Amérique et avait passé une licence à Harvard avant de trouver du travail comme restaurateur d'œuvres d'art au Metropolitan Museum of Art. Sa femme et lui s'étaient installés à Brooklyn. Ils avaient eu deux fils. Quand les garçons eurent

trois et cinq ans, le couple décida qu'il était temps de rentrer en Pologne, où Iwo naquit quelques années plus tard.

Au bout d'une heure environ, tous les garçons nous rejoignent à la cuisine, qui est rapidement bondée, et se mettent en devoir de préparer un petit déjeuner tardif et collectif. Des quantités impressionnantes de nourriture surgissent des placards et d'un réfrigérateur bien approvisionné. Ils ont tous un solide appétit, comme en témoignent les portions ingurgitées. Au cours du repas, Iwo avale ainsi un gâteau entier, un *babka*, coupé en cubes et servi en plusieurs fois dans son bol de céréales, noyé dans du lait. Son père et ses grands frères étant aux petits soins pour lui, Iwo agite les mains pour attirer leur attention et désigner ce dont il a envie. Sans broncher, Jan continue à me parler tout en fouillant dans un placard derrière lui, repérant un pot de beurre de cacahuète, remplissant une cuiller et la fourrant dans la bouche ouverte d'Iwo. Ils sont tous chaleureux, d'un naturel plein de douceur. Et d'une virilité extrême ; la teneur en testostérone est indéniablement élevée et l'absence de touche féminine se fait sentir. Dominika Roqueplo, la femme de Jan, la mère des garçons, a succombé à une forme agressive de cancer quelques années avant que je fasse leur connaissance, après quatre longues années de traitement, d'opérations et d'hôpitaux. Pendant sa deuxième année de lutte contre la maladie, alors qu'elle enchaînait chimiothérapie et radiothérapie, elle a appris que son fils aîné, Hubert, qui avait alors dix-huit ans, était atteint d'une leucémie aiguë lymphoblastique. Hubert a bien réagi à son traitement. Dominika, non.

Après avoir mangé, nous nous retirons, Jan et moi, dans le vaste salon. Une photographie encadrée de Dominika est posée sur le manteau de la cheminée. Le soleil entre à flots par les hautes baies percées dans un long mur, de lourdes tentures vertes dessinent des colonnes de tissu plissé à intervalles réguliers entre les doubles fenêtres. Des fauteuils et des canapés confortables sont disposés en petits groupes intimes le long des murs, sur la périphérie de cette grande pièce, dégageant au centre une ample surface de plancher de pin nouveau, comme pour un bal. Il m'a fallu un moment avant de saisir que cet encombrement minimum n'était pas destiné à des danseurs, mais à Iwo : moins d'obstacles à éviter. J'ai compris aussi, à retardement, que j'avais été trop prompt à juger les

deux grands frères d'Iwo. Comme leur arrière-grand-oncle, ils avaient indéniablement subi déjà bien des épreuves à un âge précoce. De même que Czapski et son frère Staś avaient été envoyés par leur père à Saint-Pétersbourg, Hubert et Piotr ont été expédiés par Jan loin de leur foyer, pour faire des études universitaires en Amérique grâce à un programme d'échanges. Ce dépaysement les a aidés à reprendre leur vie en main, à retrouver une certaine stabilité après plusieurs années très dures, dominées par le déclin et le décès de leur mère. La présence concrète, physique, des garçons m'a permis de me faire une meilleure image de Czapski à leur âge, en équilibre au seuil d'un avenir incertain, attaché à sa famille et à ses amis, loyal et affectueux.

J'ai parcouru la pièce du regard. Dans cette maisonnée lumineuse, animée, où tout le monde fait face à ce que la vie donne et exige au jour le jour, l'esprit de Czapski rôdait avec tendresse, ses nombreux dessins et peintures révélant la finesse de son sens de l'observation, son vif appétit pour les êtres et les lieux, et sa quête des sources de la souffrance et de la joie.

Ayant passé plusieurs années à enfiler et à retirer alternativement son uniforme, Czapski fut à nouveau démobilisé et, en 1921, il décida de reprendre ses études, à l'Académie des beaux-arts de Cracovie cette fois. Lorsqu'il mit pour la première fois les pieds dans cette ville médiévale, il se sentit perturbé et isolé. Il ne connaissait personne. Il ne comprenait pas grand-chose à l'actualité polonaise. Il ignorait tout des monuments historiques locaux. Mais, bientôt, un nouveau hasard heureux fut responsable d'une évolution décisive de ses réflexions.

[...] je me rappelle exactement l'obscur salon d'attente d'un dentiste et là, sur la table, sous une vilaine lampe, parmi des magazines illustrés sales, mille fois feuilletés, je découvris *La Légende de la Jeune Pologne*. Je l'ouvris au milieu du premier chapitre, « Notre moi et l'histoire ». [...] Dès les premières pages, je compris soudain, de tout mon être, que je n'étais pas seul, que j'étais lié au monde entier, à l'histoire, que la solitude n'existait pas, que mes pensées et mes expériences les plus secrètes n'étaient pas ma propriété exclusive [...], qu'elles n'étaient pas le produit de mon seul esprit, mais du processus historique qui avait modulé ma conscience [...], que j'appartenais à l'histoire, que je le veuille ou non, que non seulement je n'étais pas inutile, mais que personne ne ferait à ma place ce qu'il m'appartenait d'accomplir. [...] je n'avais pas le droit de dédaigner le développement de mon pays. Je découvrais avec exaltation ce que la Russie n'avait jamais pu me donner [...], je découvrais une autre Pologne¹.

1. Joseph Czapski, *Tumulte et Spectres*, *op. cit.*, p. 257.

La Légende de la Jeune Pologne de Stanisław Brzozowski aida Czapski à comprendre qui il était et qui il pouvait devenir. Ce livre lui donna de la force. Il se souvenait de l'effet brutal qu'il eut sur lui comme d'« une sacrée claque ». Des bribes du catéchisme que leur faisait sa mère lui revinrent à l'esprit : « Qui es-tu ? Je suis un petit Polonais. » À la lecture de Brzozowski, reconnaissait-il, « je suis devenu polonais ». Faisant contrepoint à l'expérience qu'il avait vécue à Petrograd avec Merejkovski et Hippus, sa rencontre avec le texte de Brzozowski lui donna l'impression d'avoir un but et des attaches. Véritable appel aux armes, *La Légende de la Jeune Pologne* vilipende l'esthétisme et la décadence de la génération néoromantique du tournant du xx^e siècle. Le poète polonais Czesław Miłosz, auteur d'une étude sur Brzozowski, met au crédit du critique d'avoir insufflé un sang nouveau à l'art polonais : « Une armée à lui tout seul... Brzozowski a porté un coup décisif aux sanglots à la mode sur la cruauté de l'existence. » L'esthétisme pur avait toujours affligé Czapski, lequel y voyait un état dangereusement hermétique qui n'était que « délectation ». Brzozowski lui donna la force de chercher un art authentique qui saurait éviter les pièges du pur esthétisme.

C'est avec un regain d'enthousiasme qu'il se consacra alors à la peinture et aux nouvelles amitiés qu'il avait nouées à l'Académie. Son intégration ne se fit cependant pas sans heurt. Ses condisciples avaient déjà connu les bouleversements du cubisme et du futurisme. Au moment où Czapski se plongeait dans Brzozowski, ses camarades lisaient la nouvelle poésie controversée de Vladimir Maïakovski, le futuriste russe qui avait embrassé la cause du bolchevisme en 1917.

J'entre dans le monde de mes nouveaux amis, dans une atmosphère intellectuelle totalement inconnue, d'une assurance insouciant, d'un optimisme conquérant et d'une joie de vivre sensuelle. Cette jeunesse-là fait tout son possible pour oublier que naguère l'Académie était fréquentée par des peintres aux cheveux longs, en pèlerine. Mes camarades me trouvent amusant et anachronique. Mes réflexes intellectuels et émotionnels sont différents des leurs. La joyeuse affirmation de la vie est chez moi un peu forcée – ce n'est pas mon climat. [...] Une scène de cette époque reste dans

ma mémoire : [...] mes camarades s'échappaient souvent de l'atelier pour plonger dans la Vistule ou bronzer pendant des heures sur la plage. L'un des plus doués (« celui qui travaille le moins et n'arrête pas de faire des progrès », soupirait le professeur avec une indignation mêlée d'estime), étendu nu sur le sable, me dit, convaincu d'énoncer une réflexion philosophique profonde et *moderne* : « Je ne sais pas ce qui importe le plus, peindre ou bronzer¹. »

C'est de cette époque que datent les premières peintures connues de Czapski, une série de paysages de montagne sur des cartons de petit format, réalisée alors qu'il était en vacances près de Zakopane, dans le sud de la Pologne, dans les Tatras, la plus haute chaîne des Carpates. Sur ces images, les cimes de grands arbres à feuilles persistantes et caduques au bord d'une vallée abrupte se pressent au premier plan, tandis qu'au loin, sous un ciel nuageux d'un bleu laiteux, une ligne plus élevée de sommets bleu violacé se dresse, majestueuse ou menaçante, selon le temps et la luminosité ambiante de chaque composition. Ces études sont directes, d'une facture solide et convaincante, feutrées et séduisantes.

Malgré l'explosion d'activité créatrice de la Cracovie de l'époque, où de nombreux peintres défendaient le constructivisme et le mouvement d'avant-garde du formisme, Czapski résista à cet appel. Il lui était impossible de se rattacher à une école, quelle qu'elle fût, qui dédaignait l'étude de la nature. Un petit groupe de ses condisciples résistait comme lui aux charmes de l'abstraction non figurative sous influence russe, tout en aspirant à dépasser l'académisme polonais inflexible, dominé par les thèmes religieux et historiques. Les questions de contenu et de style commençaient à agiter les esprits. Un de leurs professeurs, Józef Pankiewicz, appréciait et encourageait l'impatience de ce groupe. Lui-même peintre et ayant passé plusieurs étés en Normandie ainsi que dans le sud de la France à travailler aux côtés de son excellent ami Pierre Bonnard, Pankiewicz inspira à ses élèves une passion pour les innovations coloristes de l'École de Paris. Suivant son exemple, Czapski prendrait la tête d'une dizaine d'élèves de l'Académie décidés à se rendre à Paris pour observer *de visu* cette scène

1. Joseph Czapski, *Tumulte et Spectres*, *op. cit.*, p. 258-259.

picturale légendaire. De façon d'abord plus ou moins clandestine, le groupe se constitua sous forme d'entité cooptée, fière de représenter un large éventail de la société polonaise – il comprenait en effet des fils et des filles de la paysannerie comme de la noblesse, des Ukrainiens et des Juifs, des enfants de riches commerçants de Cracovie et des membres de la bourgeoisie provinciale. Réunis sous le nom de *Komitet Paryski*, ou KP, les membres de ce Comité parisien ne se feraient connaître que bien plus tard sous le nom de « kapistes ».

Pour financer leur projet, ils organisèrent une série de bals et de ventes aux enchères de dessins et de peintures, des tombolas, des lectures et des pièces de théâtre amateur au théâtre Słowacki de Cracovie. Ils ne ménagèrent pas leur peine en vue de réunir suffisamment d'argent pour pouvoir tous séjourner à Paris pendant six semaines. Les douze jeunes peintres arrivèrent à leurs fins et partirent pour la capitale française en 1924.

Ils n'y restèrent pas six semaines, mais sept ans. Czapski étant le seul à parler français couramment, il se chargea de toute l'organisation du voyage, du logement et du ravitaillement de sa tribu d'amis dont le cri de ralliement était *peinture-peinture** ! Ils avaient Cézanne pour dieu, Bonnard pour roi. Le Comité parisien était avant tout avide de couleur, d'une explosion de couleur ; ses membres voulaient que ce soit elle qui domine leurs œuvres, et non la ligne, la forme ou le contenu. Recherchant dans la nature leur source d'inspiration, le fondement de leurs compositions et l'origine du déploiement d'harmonies chromatiques, ils rejetaient toute tentative pour simuler les couleurs telles que les percevait le cerveau. La « couleur locale », le mécanisme littéral qui attribue le bleu au ciel et le vert à l'arbre, ne les intéressait pas. Ce territoire avait été laborieusement conquis par les générations précédentes, et notamment par Eugène Delacroix dont l'exotisme faisait de l'ombre à tout intérêt pour la vie ordinaire, suivi par les impressionnistes qui avaient entrepris d'inverser le primat qu'accordait un Jean-Dominique Ingres à la ligne sur la couleur. Ces peintres polonais prirent la route de Paris dans l'intention de relever l'étendard de Vincent van Gogh, des fauvistes et des postimpressionnistes. Chacun s'attachait à suivre sa voie propre, assuré que des desseins artistiques plus larges les soudaient étroitement. Czapski, l'aîné, éternellement rongé d'incertitude, regardait ses jeunes amis commencer

à faire des progrès notables. Fidèle à lui-même, il attribuait ses insuffisances picturales à un manque de talent alors qu'elles tenaient davantage à une incapacité d'analyser ses intentions réelles. Tous ses compagnons avaient déjà défini leur niche artistique. Quant à lui, s'il avait trouvé une communauté, il recherchait encore une esthétique qui résonnât véritablement en lui.

Le groupe loua un atelier collectif impasse du Rouet, dans le XIV^e arrondissement. (À quelques pâtés d'immeubles de là, rue Hippolyte-Maindron, Alberto Giacometti, qui occuperait un jour une place de choix dans le panthéon artistique de Czapski, aménageait alors un local qui lui servirait définitivement d'atelier et serait désormais le centre de son univers.) Czapski se rendait consciencieusement impasse du Rouet tous les jours depuis le logement bon marché qu'il avait déniché à Châtillon, juste à l'extérieur des limites de la ville. Il y partageait un appartement avec Sergueï Nabokov, un Russe blond pâle, timide et passionné de Wagner, que Czapski avait rencontré un jour dans un café. Nabokov gagnait sa vie en donnant des cours d'anglais et de russe. Malgré une tendance au bégaiement, ce jeune homme féru de musique et de littérature européenne était capable de réciter des poèmes magnifiquement et sans bredouiller dans une grande variété de langues. Arrivé depuis peu à Paris à l'image de Czapski, il avait récemment obtenu un diplôme à Cambridge où, jouant au tennis sur les courts de terre battue de l'université, il avait passé avec son frère Vladimir certains des moments les plus heureux de sa vie. Lecteurs enragés de Pouchkine, les frères Nabokov avaient travaillé côte à côte à la traduction d'*Eugène Onéguine*, Vladimir en anglais, Sergueï en français. Joseph et Sergueï, tous deux grands, minces, myopes et hypersensibles, furent intimement liés pendant une période de leur existence parisienne. Ils partageaient une même passion pour les écrivains russes, pour Anna Akhmatova, Ossip Mandelstam et Boris Pasternak. Ils allaient souvent passer la soirée chez le cousin germain de Sergueï, Nicolas, compositeur en herbe et futur diplomate chargé des affaires culturelles, qui avait lui aussi quitté Berlin pour Paris. Ces trois jeunes aristocrates remarquablement cultivés étaient des fils de grandes familles qui avaient perdu leur fortune. À Paris, ils apprirent à tirer le maximum

de leurs moyens financiers très limités, se divertissant en allant au café, à des concerts et à des réceptions.

Czapski fréquentait le Louvre et complétait ainsi son éducation visuelle grâce aux collections encyclopédiques de ce musée, s'attardant devant des tableaux qu'il ne connaissait encore que par des reproductions. Comme beaucoup de peintres débutants, il obtint l'autorisation de dresser son chevalet dans les salles pour réaliser des copies d'œuvres qui lui plaisaient particulièrement, parmi lesquelles des toiles de Poussin et de Corot. Chaque fois qu'il le pouvait, il assistait à de vrais cours de dessin, aussi bien à l'Académie Colarossi qu'à l'Académie Ranson, des écoles d'art plus proches des courants contemporains que l'École des Beaux-Arts, terriblement conservatrice.

Conscient depuis longtemps qu'un aspect essentiel de la peinture continuait à lui échapper, Czapski en éprouvait une immense frustration. Le jour de ses trente ans, ses deux meilleurs amis vinrent lui rendre visite dans son atelier. Jan Cybis et Zygmunt Waliszewski étaient déjà de jeunes peintres établis qui s'affirmeraient un jour en Pologne parmi les plus renommés de leur génération. Avant d'arriver à l'Académie des beaux-arts de Cracovie, Cybis avait étudié la peinture à Breslau (Wrocław) dans la classe d'Otto Mueller, membre du groupe expressionniste allemand « Die Brücke ». Waliszewski peignait depuis son enfance et appartenait à un groupe de futuristes. Les premières œuvres de Cybis et de Waliszewski portaient l'empreinte des formistes, un groupe de Cracovie qui, sous l'influence du cubisme, cherchait son inspiration dans l'art populaire. Devant une bouteille de vin, les amis de Czapski le persuadèrent de leur montrer ses dernières natures mortes. Ils passèrent un long moment à boire ensemble et à étudier ces peintures. Les œuvres que Czapski montra à ses amis

...étaient ma planche de salut, mon ultime espoir au milieu de mes doutes, fruit d'une période de travail intense et – me semblait-il – preuve d'un soupçon de progrès. [Ils] examinaient mes toiles minutieusement ; j'attendais, flatté de leur attention. [...] au bout d'une heure [...], Waliszewski affirmait que seuls les élus atteignaient au cœur de la peinture, qu'il y avait des gens qui, avec tout leur travail et leur meilleure volonté, ne seraient jamais

à même de peindre vraiment, que cet univers leur était fermé à jamais. Mes toiles qu'ils avaient si soigneusement examinées – je l'ai compris tout à coup – étaient cet ultime argument qu'il avait employé pour convaincre [...] de la justesse de sa thèse. Seul Jan Cybis a défendu l'opinion qu'on ne pouvait jamais porter de jugement définitif sur personne. [...] Les hommes en qui j'avais la plus grande confiance quand il s'agissait de la peinture, mes amis les plus proches, voilà comment ils jugeaient mes possibilités. Je crois que c'est à ce moment-là que je suis *devenu* peintre, parce que je venais de comprendre que je continuerais mes efforts pour percer ce mur de ténèbres, dussé-je ne jamais y réussir, qu'il m'était impossible de me détacher de la peinture¹.

Passionnés par leur travail, mais ayant bien du mal à joindre les deux bouts, les jeunes peintres polonais faisaient ce qu'ils pouvaient pour tirer quelques revenus de leurs compétences artistiques. Ils peignaient des éventails, des paravents et de ces écharpes espagnoles qui étaient alors à la mode, fabriquaient et décoraient de petites tables, réalisaient des dessins de tissus et proposaient des illustrations à des journaux et à des revues. Tous les bénéfices engrangés étaient mis dans un pot commun. Bien que navré de devoir se livrer à ces tâches alimentaires, Czapski mit provisoirement sa peinture entre parenthèses, consacrant douze heures par jour à dessiner avec acharnement des robes pour *Vogue* dans l'espoir de gagner quelques sous. La plupart de ses dessins étaient refusés.

Se décidant à faire appel à leurs compatriotes polonais établis à Paris, ces artistes trouvèrent bientôt encouragements et soutien auprès de quelques riches industriels, ainsi que de certaines des maîtresses de maison les plus fascinantes de la vie mondaine et culturelle de la capitale. En tête de liste figurait Maria Godebska-Sert, que tout le monde appelait Misia, l'une des doyennes incontestées de la société parisienne, symbole du raffinement culturel polonais. Elle était née à Saint-Pétersbourg, où son père, sculpteur ambitieux, réalisait des bustes de la famille impériale. Sa mère, fille d'un violoncelliste mondialement célèbre, était morte en lui donnant le jour. Envoyée chez ses grands-parents maternels à Bruxelles,

1. Joseph Czapski, « Mon Londres », in *L'Art et la Vie*, *op. cit.*, p. 27-28.

la petite Misia se révéla une musicienne douée et passionnée, qui grandit en compagnie de Franz Liszt et fut l'élève de piano de Gabriel Fauré. Le premier mari de Misia, Thadée Natanson, avait fondé à Paris avec ses deux frères *La Revue blanche*, un périodique littéraire abondamment illustré. Marcel Proust, un ami des jeunes époux, publia ses premiers écrits dans les pages de cette revue. Misia Sert devint également la muse et la protectrice de Stéphane Mallarmé et de Paul Verlaine, ainsi que d'un grand nombre de peintres parmi lesquels Renoir, Toulouse-Lautrec, Bonnard et Vuillard, qui firent d'elle des portraits pleins de tendresse. Coco Chanel était sa meilleure amie et sa confidente.

Czapski présente Misia, dont il fit la connaissance par l'intermédiaire de Pankiewicz, comme une femme capable de « faire la pluie et le beau temps ». Elle connaissait tout le monde. Chargé par ses amis de convaincre des membres de la haute société de soutenir la cause des jeunes peintres, il lui demanda de l'aide. « Très bien, lui dit-elle. Venez demain, nous irons déjeuner avec Picasso. » Le lendemain, ils se rendirent tous au Meurice, où l'on décida d'organiser une soirée de collecte de fonds. Après le déjeuner, Picasso accepta de parrainer cette manifestation. On loua un local pour l'occasion, une vaste salle parfois utilisée pour des salons horticoles, rue de Grenelle. Des invitations furent envoyées pour un « Super Jazz Ball », placé sous le patronage irrésistible de Picasso et de la cousine de Czapski, la princesse Dolly Radziwiłł (la mère de l'arrière-grand-père de Czapski était une Radziwiłł). Les préparatifs commencèrent, l'excitation était à son comble. Dans une frénésie d'activité, les jeunes artistes entreprirent de peindre des décors sur le thème des profondeurs sous-marines. Bientôt, des requins, des pieuvres et des algues s'étalèrent sur les murs. Des coques de voiliers apparurent au plafond, tandis qu'un mur était couvert d'un panorama de Nice, vu depuis les fonds marins.

Czapski s'était fait violence pour aller frapper à la porte de l'atelier parisien de Bonnard afin de solliciter sa présence à cette soirée au profit d'un aussi grand nombre de ses disciples. Touché par l'invitation de l'élève de son vieil ami Pankiewicz, Bonnard accepta de venir et se présenta en smoking fripé. Il fit le tour des locaux et apprécia beaucoup les décorations exubérantes qui recouvraient toutes les sur-

faces des salles et que les jeunes peintres avaient réalisées pour la circonstance.

Le compositeur Francis Poulenc, l'ambassadeur de Grande-Bretagne et sa femme, Lady Crewe, le prince de Danemark, Nina Hamnett et Elsa Maxwell – tous étaient là. Constantin Brancusi accorda son soutien à cette soirée, tout comme Jean Cocteau. Sergueï Diaghilev fit venir Serge Lifar, vedette des Ballets russes, qui poserait plus tard pour un sombre portrait réalisé par Czapski. Picasso insista pour être présenté et serrer la main à tous les jeunes Polonais, en compagnie de son épouse ukrainienne, Olga Khokhlova, ancienne danseuse de la troupe de Diaghilev. Portant sous son bras un grand poisson en papier mâché que lui avaient offert les jeunes Polonais, Picasso alla féliciter Bonnard pour son exposition de peintures qui se tenait alors à la galerie Bernheim et lui déclara que les œuvres présentées dépassaient de loin tout ce qu'il avait fait jusque-là. Surprenant cet échange, Misia se pencha vers Czapski et murmura : « Picasso, mais quel sacré bonhomme, il ne ferait jamais à un peintre un compliment qui ne soit ambigu¹. » Bonnard n'en était pas moins ravi.

On servit le dîner à de petites tables tandis que deux pianistes offraient un récital à cette charmante compagnie. Un orchestre de jazz prit le relais après le repas et la pièce se transforma alors en salle de bal. Le Montparnasse bohème, toujours amateur de soirées costumées, était venu en force. Des mannequins, portant quelques fleurs pour tout vêtement, circulaient au milieu de la foule. Mais quand on fit les comptes, une fois payées toutes les factures, il ne resta pas grand-chose pour les artistes.

Sans se laisser décourager, ils renouvelèrent la tentative quelques mois plus tard. Cette fois, un industriel de Łódź accepta de prendre en charge les frais de la soirée, ce qui leur permettait d'espérer un profit substantiel. Les festivités eurent lieu sur une péniche amarrée sur la Seine au pied du pont Alexandre-III. Le Tout-Paris était là. On put apercevoir des personnalités de la haute société parisienne bien connue de Proust, décédé tout récemment – le marquis de Polignac, le comte et la comtesse de Gramont, le duc et la duchesse

1. Joseph Czapski, « Le paradis perdu », in *L'Œil. Essais sur la peinture*, Lausanne, L'Âge d'Homme, 1982, p. 55.

d'Albe, le comte Harry Kessler, le comte et la comtesse de Ganay, ainsi que le baron et la baronne de Rothschild. La liste d'invités dressée par un chroniqueur mondain mentionnait le « comte Joseph Czapski », dont le statut de bénéficiaire potentiel de la soirée était cependant passé sous silence. Les artistes Józef Jarema et Jan Cybis donnèrent libre cours à leurs talents musicaux, entraînés par le piano jazz endiablé de Stanisław Szpinalski, futur candidat du premier Concours international Chopin. Tout se passait à merveille quand une pluie torrentielle s'abattit, qui dura des heures. De violentes bourrasques faisaient tanguer l'embarcation. Une panne de courant obligea les fêtards à s'éclairer aux bougies. L'orchestre joua jusqu'à l'aube, moment où les décorations furent déchirées et emportées en souvenirs. Cette nuit, qui entra dans les annales, permit de présenter les kapistes à de riches clients, dont certains leur achèteraient des tableaux par la suite.

Un peu plus tard dans l'année, Czapski contracta la typhoïde et son oncle Meyendorff lui assura soins et asile dans sa nouvelle résidence londonienne. Ayant fui la Russie entre l'abdication du tsar et la prise du pouvoir par les bolcheviks, le baron Meyendorff enseignait à la London School of Economics. Il offrit à Czapski foyer et affection. Dans cet environnement privilégié, le jeune malade se trouvait bien loin de son modeste logement de Châtillon où c'était lui qui servait constamment d'appui aux autres. Après avoir passé plus de deux ans à tirer le diable par la queue en tant qu'artiste, il apprécia de pouvoir lézarder dans une chaise longue au milieu d'une pelouse soigneusement entretenue, en plein cœur de Mayfair. Il se reposa et se détendit. Ce jardin moucheté de soleil servit de cadre à sa convalescence et fut le lieu enchanteur de sa première lecture de Proust (le dernier volume d'*À la recherche du temps perdu* serait publié l'année suivante). À terme, cette immersion dans l'œuvre de Proust inspira à Czapski un sentiment beaucoup plus global de lui-même et de ce que le monde de l'art pouvait lui offrir. La lecture de ce roman lui donna l'élan indispensable à l'élargissement de son propre spectre d'émotions. Alors qu'il inventait encore sa vie, les thèmes de la perte et des souvenirs d'enfance prirent une importance accrue. Proust amplifia son image du monde. Cette relation entre lecteur et auteur durerait et s'approfondirait au fil de sept décennies.

Après avoir passé un mois sans mettre le nez dehors, il se rendit à Trafalgar Square, à la National Gallery, et se posta devant des tableaux, comme il avait coutume de le faire au Louvre. Déterminé malgré sa faiblesse, il se persuada de passer de salle en salle dans un état altéré de torpeur, examinant des chefs-d'œuvre de Titien, de Rembrandt, de Vélasquez. Une petite huile sur toile, de trente-huit centimètres sur trente seulement, attira son regard de loin, captant toute son attention. Il eut l'impression que tout le reste disparaissait. Cette peinture, *Monsieur Pivot à cheval* de Camille Corot, est l'étude d'un homme à califourchon sur une monture gris pommelée. Comme si quelqu'un venait de le héler, le cavalier se retourne pour regarder derrière lui et, changeant de position, pose la main droite sur l'arrière de sa selle pour se stabiliser. Le cheval attend patiemment, alerte mais tranquille. La palette est sourde, dominée par un brun verdâtre argenté, reproduisant dans leurs détails le sol ainsi qu'un épais rideau de feuillage dressé derrière le cheval et le cavalier. Deux troncs de bouleaux pâles et élancés sont mis en relief derrière ce dernier, ancrant fermement ce cadre sylvestre. Une touche de jaune sur le haut du chapeau de paille souple, à large bord, que porte l'homme apporte au tableau sa tache la plus chaude, tandis qu'un discret éclat rouge, près de sa nuque, suggère la présence d'un foulard coloré sous le col de sa veste. « Pour la première fois de ma vie, relata plus tard Czapski, j'ai été bouleversé de cette façon par une peinture. »

Pourquoi est-ce à ce moment-là précisément, après des années de tiraillements, d'études et d'efforts pour *voir* quand je voyais si peu, et précisément au moment où depuis plusieurs semaines je n'avais pas touché aux couleurs, dans la maladie et la lecture, dans une lente récupération des forces et une totale ignorance de la manière dont je saurais peindre à l'avenir – pourquoi ai-je été libéré de cette crampe volontaire, pourquoi ai-je *vu* la peinture¹ ?

Czapski évoque à propos de cette expérience un moment situé entre maladie et lecture, sans établir pourtant d'autre lien entre son immersion récente dans Proust et cette ouverture

1. Joseph Czapski, « Mon Londres », in *L'Art et la Vie*, *op. cit.*, p. 29-30.

sans précédent à la sensation. À mon sens, il est indéniable que l'une inspira l'autre, consciemment ou non. À l'image de Bergotte, le personnage de Proust qui quitte son lit de malade, Czapski eut envie d'aller au musée. Un élément émanant de la toile de Corot, une association insoupçonnée leva un voile, déclencha un mécanisme visuel qui lui permit enfin de « voir », un peu comme Bergotte, abasourdi de découvrir le « petit pan de mur jaune » d'une toile de Vermeer qu'il croyait connaître parfaitement. Ni les études que Czapski avait faites à Varsovie ni les longues heures qu'il avait passées au Louvre n'avaient su le libérer ainsi de « cette crampe volontaire ». Debout devant la petite toile londonienne, Czapski sentit que ce qui s'ouvrait en lui ne se rattachait pas à la signification ni au savoir, comme lorsqu'il avait observé des peintures italiennes, espagnoles et hollandaises plus anciennes, mais était intrinsèquement lié à la sensation et à la vision. Il devint réceptif d'une manière inédite et différente, puisant en lui-même, à une source profonde, inaccessible jusque-là. Ses yeux se dessillèrent, empreints d'une force nouvelle.

Enfin remis de sa fièvre et de sa fatigue, Czapski rentra à Paris. S'il avait recouvré la santé, il n'avait toujours pas foi en son œuvre. « Je me trouvais devant un mur impossible à percer », écrivit-il.

La plupart du temps, je laissais mon pinceau errer sur la toile avec le sentiment d'être à côté de l'essentiel. Je n'exagérerais pas en disant que ce travail dans le noir était pour moi une torture. Je n'arrivais pas à relier l'œil et la main, ni même à concentrer mon attention dans le regard ; je voyais séparément des fragments, jamais leur ensemble¹.

Essayant de s'affirmer comme artiste, il peignait des natures mortes et des études de personnages, des scènes de rues et des paysages. Il travaillait d'arrache-pied dans l'espoir de cerner son sujet ou sa voix propres. Malgré l'absence de source de revenus stable, les kapistes réussirent (menant une vie aussi spartiate que possible et grâce à la générosité d'amis aisés) à aller peindre en plein air dans le sud de la France, suivant les

1. *Ibid.*, p. 27.

traces de leur maître bien-aimé, Pankiewicz, dont les œuvres étaient elles-mêmes fortement influencées par Bonnard, Matisse et Cézanne. L'attention assidue que les kapistes prêtaient à une théorie des couleurs produisit des œuvres dont l'effet général, à l'image de celui des tableaux de Pankiewicz, était essentiellement décoratif. Principal théoricien du groupe, Czapski avait rédigé le credo kapiste en insistant sur « la couleur par-dessus tout », mais les œuvres qu'il réalisait en s'appuyant sur l'opposition de champs chromatiques échouaient systématiquement à satisfaire ses propres élans picturaux. Czapski avait toujours tenu à être fidèle à lui-même, mais il avait encore bien du mal à définir quelle forme visuelle pouvait prendre cette fidélité.

Soucieux d'apaiser cet état d'agitation, Czapski porta le regard au-delà des murs de son atelier et noua plusieurs amitiés importantes dans le mouvement plus général de la vie parisienne. Son ancien mentor de Saint-Pétersbourg, Dimitri Philosophoff, lui ouvrit les portes de la communauté des exilés russes et lui fit rencontrer Diaghilev et son cercle. Les liens familiaux lui assurèrent bien des entrées. Au cours de son séjour à Londres, son oncle Meyendorff l'avait présenté à Élie Halévy, un historien français qui, découvrant les passions artistiques et littéraires de Czapski, songea immédiatement à son frère Daniel, établi à Paris. Fils du dramaturge Ludovic Halévy, coauteur du livret de la *Carmen* de Bizet, Élie et Daniel avaient été élevés dans la religion protestante bien que leur père n'eût renoncé au judaïsme qu'au moment d'épouser leur mère. Des relations affectueuses se nouèrent immédiatement entre Czapski et Daniel Halévy, de vingt-quatre ans son aîné, et cette amitié dura plusieurs dizaines d'années. Habitant quai de l'Horloge, sur l'île de la Cité, les frères Halévy avaient bénéficié dans la demeure familiale de la présence d'un entourage hors du commun, puisque leurs parents fréquentaient des personnalités aussi remarquables que les peintres Edgar Degas et Édouard Manet, le compositeur Georges Bizet et les philosophes Ernest Renan et Hippolyte Taine. La présence stimulante de tous ces artistes accomplis eut tendance à écraser Daniel et à contrarier ses ambitions personnelles. En son for intérieur, il se considérait comme un raté et estimait que ses réalisations se résumaient à peu de chose. Cela le rapprocha de Czapski qui, enclin aux mêmes sentiments, était rongé par le doute.

Linguiste de formation, Halévy fut l'auteur de la première traduction de Nietzsche en français. Au tournant du xx^e siècle, il avait, comme Proust, pris la défense d'Alfred Dreyfus. Ce faisant, il s'était lié à de nombreux socialistes engagés et avait adopté des principes profondément libéraux. Dans les années 1920, quand Élie organisa une rencontre entre son frère et Czapski, Daniel Halévy était déjà en train de réviser ses priorités et ses valeurs, évoluant vers des idées politiques plus conservatrices.

Malgré leur différence d'âge, les deux hommes présentaient de nombreux points communs. Le dialogue entre leurs esprits complices se poursuivrait jusqu'à la disparition d'Halévy à l'âge de quatre-vingt-dix ans. Ils partageaient une même structure de pensée critique, entrelacée de préceptes profondément moraux. Plus tard, Czapski devrait trouver le moyen d'accepter le pétainisme réactionnaire d'Halévy à la suite de la défaite de la France (de même qu'Halévy avait dû faire effort pour que l'antisémitisme de Degas ne vînt pas détruire les relations que sa famille entretenait avec lui). Les progrès de leur amitié s'accompagnèrent de la multiplication des esquisses et des études que Czapski réalisa de son ami dans sa maison du quai de l'Horloge, en présence de sa remarquable collection de dessins de Degas qui avait si souvent dessiné dans la même pièce. La vision de Degas avait décliné avec l'âge, comme le ferait celle d'Halévy, comme le ferait celle de Czapski. Vivant à cheval entre le xix^e et le xx^e siècle dans une demeure xviii^e construite par les ancêtres horlogers de sa mère, Halévy rédigea une série d'essais consacrés à « l'accélération de l'histoire ». Il présenta Czapski à son vaste cercle d'amis, le mettant peu à peu en relation avec des écrivains, des artistes et des penseurs influents qui incarnaient un large spectre de mouvements politiques, spirituels et esthétiques. Parmi les personnages que Czapski rencontra ainsi et dont il devint l'ami figuraient le peintre Jacques-Émile Blanche, le poète Léon-Paul Fargue, le romancier Julien Green, le critique Jean Guéhenno, l'écrivain André Malraux, le philosophe chrétien Jacques Maritain, le grand homme de lettres qu'était François Mauriac et le nouvelliste Paul Morand.

Lors de ma dernière soirée parisienne au terme d'un mois de travail, j'ai décliné une invitation à dîner chez des amis, préférant rester seul pour permettre à toutes les stimulations des semaines précédentes de m'imprégner sans entrave. J'avais

sillonné la ville pour assister à des réunions, j'avais fréquenté les bibliothèques, les musées et les cafés, parcouru de long en large une bonne dizaine d'arrondissements. Il était temps de me lancer dans une dernière expédition. Je suis sorti, un volume d'essais de Czapski à la main. Il était presque dix-sept heures, la fin d'un bel après-midi en Europe du Nord, ce moment où le jour, se rendant soudain compte qu'il s'est trop attardé, s'apprête hâtivement à prendre congé. Quand je suis à Paris, j'aime admirer le crépuscule à proximité de la Seine, où le souffle de la ville a le plus d'ampleur, où le vaste dais du ciel est baigné du bleu cobalt qui a inspiré les plafonds de la Sainte-Chapelle et de Notre-Dame. Me dirigeant depuis l'Odéon vers le fleuve, j'ai emprunté la rue Guénégaud, où Czapski avait exposé ses œuvres plusieurs décennies auparavant dans les galeries Jean Briance et Jacques Desbrières. Franchissant le dos-d'âne du pont Neuf, qui relie la rive gauche à l'île de la Cité, je me suis glissé sur ma droite dans la petite rue Henri-Robert qui conduit en quelques pas à la place Dauphine pavée, où les façades blanches des vieux immeubles se déploient largement et où le dos de l'imposant Palais de Justice vient fermer l'espace dans le fond. C'est une place où j'aime venir m'asseoir pour lire, un lieu protégé au cœur même de la ville ancienne, une retraite bienvenue, à l'abri de l'agitation à laquelle il est difficile d'échapper hors de l'étreinte de ses hauts murs. Assis sur un banc de bois sous de jeunes marronniers dans un square aux allées de gravier, je me suis plongé dans l'essai suivant de mon recueil de Czapski, et la première phrase m'a fait éclater de rire : « Je traversais le pont Neuf », avait-il écrit. Le texte se poursuit par la description d'un officier polonais de l'armée napoléonienne, Józef Sułkowski, qui part pour l'Égypte depuis un hôtel situé sur l'île de la Cité, à proximité, ai-je compris, de l'endroit où j'étais assis. J'ai lu pendant une quarantaine de minutes tandis qu'une lumière superbe s'attardait dans le ciel. Puis, soudainement, le jour s'est effacé ; les réverbères se sont allumés. J'ai levé les yeux, m'appêtant à partir, quand mon regard s'est posé sur un détail qu'il n'avait pas enregistré jusqu'alors, un nouveau commerce, une galerie d'art, dont la vitrine éclairée projetait une lumière chaude sur la place en train de s'enténébrer. Je me suis levé tout en me demandant où aller pour trouver quelque chose à manger, car je commençais à avoir faim, et je me suis approché de cette galerie par

curiosité. Dans la vitrine, un séduisant paysage à la Corot était exposé, tout seul. J'ai poussé la porte qui ouvrait sur une pièce voûtée dont les murs de pierre calcaire présentaient plusieurs autres petites œuvres.

Tandis que je m'avançais, quelques pensées ont commencé à s'aligner lentement, tremblantes, au fond de mon esprit, comme des oies se mettant en formation pour leur vol en V. Un peu distrait, j'ai longé un mur de peintures, passant d'une agréable représentation pastorale à la suivante. Alors que j'avais examiné quatre ou cinq toiles, un employé de la galerie s'est approché et m'a demandé dans un français mélodieux si j'étais peintre. J'ai acquiescé. Il m'a affirmé avec une certaine fierté pouvoir généralement le deviner à la manière dont les gens regardaient les tableaux. Puis il s'est mis à me parler de l'artiste exposé. Plongeant mon regard dans les recoins les plus lointains du local dans lequel je m'étais engagé depuis la place Dauphine, je distinguai une série de pièces qui se prolongeaient en direction de la Seine, vers le quai de l'Horloge. De vagues pensées encore indéfinies affluaient dans mon esprit, mais j'étais toujours incapable de saisir ce qui était en train de se formuler. Soudain, le déclic s'est fait. J'ai compris que je me trouvais au rez-de-chaussée du 39, quai de l'Horloge, l'ancienne demeure familiale de Daniel Halévy. J'ai pris conscience avec stupéfaction que Czapski avait évoqué Halévy et cet immeuble précis dans le texte même que j'avais lu dans le square. Je connaissais depuis des dizaines d'années l'importance historique de cette adresse et j'avais observé l'immeuble de l'extérieur, sa belle façade donnant directement sur la Seine, mais je n'avais jamais songé que l'arrière de la maison donnait sur la place Dauphine où j'aimais aller m'asseoir pour lire. Je savais que, dans les années 1880, Edgar Degas venait plusieurs fois par semaine partager le repas des Halévy, ses vieux amis, et de leurs fils, Élie et Daniel, alors adolescents. Un texte que Daniel Halévy avait consacré au peintre misanthrope m'avait appris qu'à un moment cette demeure regorgeait de peintures et de dessins de Degas, Cézanne et Gauguin. Mon esprit recommençait à vagabonder... et je me suis rappelé que oui, bien sûr, ce même Daniel Halévy avait été l'obsession, l'objet de désir de nul autre que Marcel Proust, un camarade de lycée qui lui avait fait des avances et lui avait adressé des lettres scandaleuses. L'un des tout premiers poèmes de Proust est dédié au jeune Halévy :

« Un feu subtil et choisi / Anime cette âme et ce corps nubile / D'une exquise vivacité féerique¹. »

J'étais incapable de me concentrer sur ce que me disait le sympathique galeriste tandis que nous déambulions devant les peintures. Degas, Proust, Halévy se bouscuaient dans ma tête. Un hasard incroyable m'avait conduit à mon insu dans un immeuble qu'ils avaient longtemps connu, un immeuble que Czapski connaissait bien, lui aussi.

J'ai entendu qu'on me demandait quel genre de peinture je faisais. Me tournant vers le monsieur, j'ai bredouillé : « *Excusez-moi**. » Les mots me venaient difficilement : « *C'est un peu bizarre**. » Inclinant la tête, il m'a regardé patiemment, comme s'il lui était arrivé d'innombrables fois d'écouter des artistes décrire leur travail en ces termes. Je lui ai expliqué que j'étais en train d'écrire un livre sur un peintre et que j'avais fait des recherches et amassé des informations à son sujet, un peintre polonais méconnu, un peintre qui, en fait, avait été longtemps l'ami d'un homme qui, me semblait-il, avait habité cet immeuble. Visiblement désarçonné, mais avec un sourire narquois, mon interlocuteur s'est exclamé : « *Czapski, vous voulez dire ?* » Ce fut à moi d'être désarçonné. C'était la première fois qu'une personne qui n'était pas liée à mon projet d'écriture connaissait le nom de mon sujet d'étude et prononçait de lui-même le nom de Czapski en entendant les deux mots « peintre » et « polonais » accolés. Remarquant ma surprise, il m'adressa un grand sourire. « Je ferais sans doute mieux de me présenter. Je m'appelle Alexis Nabokov. C'est ma galerie. Daniel Halévy était le grand-père de ma mère. Mes parents connaissaient bien Czapski tous les deux. C'est quelqu'un que j'admire énormément, comme peintre et comme homme. » Je suis resté sans voix.

Alexis Nabokov est le petit-fils de Nicolas Nabokov, avec lequel Czapski et Sergueï, le cousin de Nicolas, se promenaient souvent dans les années 1920. Le fils de Nicolas, Ivan, a épousé la petite-fille de Daniel Halévy, Claude, et ils vivent à l'étage situé au-dessus de la galerie, au 39, quai de l'Horloge. D'une manière qui dépassait mon entendement, j'avais eu le privilège de me faufiler dans une convergence de connexions, un

1. Marcel Proust, *Sonnet en pensant à Daniel Halévy pendant qu'on marque les absents* (1888).

exploit que je n'aurais jamais pu accomplir si j'avais consciemment essayé de le faire. Dix minutes plus tôt, assis sur un banc, lisant sous un réverbère, je m'abandonnais avec bonheur à la perspective de trouver quelque chose à grignoter. Et voilà que, comme par une attraction magnétique, j'avais été entraîné dans le cœur géographique et sentimental d'une histoire que j'étais en train de chercher à raconter, dans un lieu devant lequel j'étais passé je ne sais combien de fois. Comme jailli des pages du recueil d'essais que je lisais, Czapski me frayait le chemin, me donnait accès à son royaume privé où, malgré une profusion de visiteurs remarquables, sa présence avait laissé une impression durable. À de multiples reprises au cours de la rédaction de cet ouvrage, une sorte de force située au-delà de moi, comme un tour de passe-passe de Czapski, m'avait entraîné au plus près de ses passions intellectuelles et sentimentales.

Mon désir de me rapprocher d'un monde disparu avait été partiellement exaucé par une rencontre fortuite qui m'avait permis d'établir un lien avec les descendants de deux familles très chères à Czapski, les Halévy et les Nabokov. J'avais l'impression de n'être pas très différent du narrateur de Proust qui, présenté à Mademoiselle de Saint-Loup tout à la fin d'un très long roman, se trouve à l'une de ces « "étoiles" des carrefours où viennent converger des routes venues, pour notre vie aussi, des points les plus différents¹ ». Me tenant à côté d'Alexis Nabokov et présenté à ses parents, j'étais bouleversé d'arriver à l'un de ces carrefours où le passé, le présent et l'avenir semblaient se rencontrer. La collection de peintures, de dessins et de gravures de Degas a depuis longtemps disparu de la maison, mais d'autres présences intangibles demeurent, dont celle de Czapski. « Le poète, écrit Marcel Proust, a eu raison de parler des fils mystérieux que la vie brise. Mais il est encore plus vrai qu'elle en tisse sans cesse entre les êtres, entre les événements, qu'elle entrecroise ces fils, qu'elle les redouble pour épaissir la trame, si bien qu'entre le moindre point de notre passé et tous les autres, un riche réseau de souvenirs ne laisse que le choix des communications². »

Czapski avait été amoureux de Sergueï Nabokov. Selon Ivan, qui ne conserve qu'un vague souvenir du cousin de

1. Marcel Proust, *Le Temps retrouvé*, vol. 2, Paris, Gallimard, 1927, p. 235.

2. *Ibid.*, p. 236-237.

son père, sa mère prétendait toujours que Sergueï était « le plus charmant des Nabokov, un homme délicieux, drôle, bien plus sympathique, plus fiable et plus amusant que tous les autres ». Ils rompirent pourtant en 1926, au moment même où Czapski contractait la typhoïde. Son chagrin d'amour était en tête de liste des maux qui le poussèrent à partir en convalescence chez son oncle à Londres. L'affinité de Czapski pour Proust découlait en partie de son identification avec la tendance du narrateur à se complaire dans des relations romantiques sans issue. « Je marchais sur mes blessures, reconnut-il. L'expérience de Proust était liée à ma douleur. Si je n'avais pas ressenti cette douleur, je n'aurais sans doute jamais compris Proust¹. »

J'avoue que ce n'était pas par sa matière précieuse que Proust m'avait pris au début, mais par le thème de ce volume : le désespoir, l'angoisse de l'amant délaissé par Albertine disparue, la description de toutes ces formes de jalousie rétrospective, des souvenirs douloureux, des recherches fiévreuses, toute cette divination psychologique du grand écrivain, avec ce fouillis de détails, d'associations, me frappaient droit au cœur².

Une des tentatives d'écriture les plus précoces de Czapski fut un compte rendu de l'œuvre de Proust qu'il rédigea en 1928, un des premiers textes publiés en Europe à traiter de l'intégralité de ce roman. Czapski prétend que toute grande littérature comprend deux jardins, le premier ouvert et accessible au public, le second secret, caché, plus difficile d'abord. Cette identification d'une dualité essentielle, très tôt reconnue – dans les affaires d'esprit et de cœur, dans l'esthétique commune de la peinture et de l'écriture –, fait paradoxalement partie intégrante de la cohérence, de l'unité de caractère de Czapski. S'agissant de religion, de politique et de sexualité, il refusait d'être prisonnier des limites imposées par les définitions d'autrui.

Arrêté par la Gestapo en décembre 1943, Sergueï mourra au camp de concentration nazi de Neuengamme, où les prisonniers homosexuels étaient soumis à des expériences

1. Cité in Piotr Kłoczowski, *Józef Czapski. Świat w moich oczach, op. cit.*, p. 88.

2. Joseph Czapski, *Proust contre la déchéance, op. cit.*, p. 14.

médicales atroces. Peut-être avait-il été dénoncé aux autorités pour avoir hébergé un ami anglais de Cambridge, un pilote de la RAF abattu au-dessus de l'Allemagne. Après la guerre, la famille d'Ivan, les seuls Nabokov à figurer dans le Bottin, reçut d'innombrables appels téléphoniques de gens désireux de lui présenter leurs condoléances et qui avaient été aidés, sauvés ou réconfortés en détention par Sergueï, matricule 28631. Déterminé à affirmer son identité, Sergueï avait surmonté sa timidité et était peut-être beaucoup plus à l'aise avec ses appétits sexuels que Czapski, en qui sensualité charnelle et spiritualité s'associaient moins aisément. Dans une rare note de son journal faisant allusion au désir et à l'intimité physique, Czapski évoque à la fois le corps et l'esprit :

Jadis, il y a des années, cela m'avait frappé dans *Lady Chatterley*, cette impression que, pour l'héroïne de ce livre, la nature, l'herbe et les arbres se trouvaient derrière une vitre, qu'avant sa liaison amoureuse son contact avec le monde était rompu. Je le ressentais d'une façon aiguë dans l'armée, en 1920, à la guerre – l'odeur, le soir, de la forêt, des villages lorsqu'on y entraît, celle du cuir et de la sueur des chevaux, les uhlands, sains et d'une certaine manière accomplis dans la vie. Je me rappelle ce même sentiment d'être entouré de vitres qui me séparaient de la nature [...]. Bien des années plus tard [...] je suis sorti hors de ces vitres, de cette « intériorité », par deux chemins. J'ai commencé à vivre physiquement. J'ai aimé passionnément auparavant aussi, mais sans rien me permettre. Dans bien des cas, je ne savais même pas ce que je désirais [...]. L'autre chemin qui, à travers des années d'efforts [...] m'a libéré de cette intériorité, c'était la peinture. Pas l'inspiration, non, travailler sur nature. [...] Comment, pourquoi étais-je aussi sûr que c'était cela, mon chemin ? Allant d'échec en échec, je ne me posais même pas la question. Ma libération a suivi ce chemin, aussi dans ma vie sexuelle acceptée, qui me chargeait de mille péchés, de fautes envers les autres, mais m'a libéré de la solitude absolue que je ressentais par rapport à la nature environnante – mais pas envers Dieu. Or justement à l'époque de mon blocage sexuel, de surcroît compris comme un devoir, une nécessité, mon chemin vers Dieu est resté clair, ouvert¹.

1. Joseph Czapski, *L'Art et la Vie*, *op. cit.*, p. 206-207.

Czapski ne parvint jamais à réconcilier parfaitement ces deux chemins (il est difficile de savoir dans quelle mesure il a pu penser aux deux « chemins » séparés de Proust et à leur fusion ultime en écrivant ces lignes), mais son engagement à l'égard de la peinture n'était pas sans rapport avec sa décision de « vivre physiquement ».

L'aventure kapiste se prolongeant et se transformant en résidence durable, la présence à Paris de Marynia, la sœur bien-aimée de Czapski, contribua à le stabiliser et à l'apaiser pendant la seconde moitié des années 1920. Après avoir préparé un doctorat à l'université Jagellonne de Cracovie, une des plus anciennes du monde, Marynia était venue étudier l'histoire de la littérature à la Sorbonne. La relation intime, symbiotique et solidaire entre sœur et frère ne se démentit jamais. Chacun constituait un mélange à parts quasiment égales de démocrate, d'aristocrate, de bohème et de catholique œcuménique. Très proches l'un de l'autre sans jamais s'étouffer mutuellement, ils respectaient leur autonomie et leur intimité respectives. Ce qui appartenait à l'un était bien accueilli par l'autre ; à maints égards, ils formaient les deux moitiés d'une entité unique (de très haute taille). Lorsqu'ils arrivaient ensemble quelque part, ils devaient faire un effet impressionnant. Sur les photographies, ils ont l'air de deux complices et leur langage corporel regorge d'intimité familiale et de savoir partagé. Chacun d'eux conservait un souvenir vivant, vibrant de leur enfance, d'un monde à jamais perdu mais qui persistait en eux. La possibilité d'habiter ensemble ces espaces chéris leur permettait de refouler les sentiments de regret ou d'amertume qu'ils auraient risqué de cultiver dans la solitude. Chacun possédait son cercle d'amis qui connaissaient le frère et la sœur, indépendamment et ensemble. Marynia se lia à Sergueï Nabokov et collabora avec lui pour des traductions. Elle accueillait toujours avec bienveillance les nouveaux amis que son frère lui présentait.

Au quotidien, Czapski vécut frugalement durant ses années parisiennes, ne disposant pas de ressources financières stables. Ses besoins étaient simples et cette vie spartiate lui convenait pour autant qu'il eût de la peinture et de la toile, des carnets

de croquis, des crayons et de l'encre. Quant à la nourriture et à la boisson, il en trouvait toujours et, sinon, il s'en passait. Satisfait de son sort sur le plan domestique, il n'éprouvait aucun sentiment de privation ; bien au contraire, il était heureux de pouvoir faire exactement ce qu'il voulait et devait faire, de vivre au milieu d'amis et de collègues qui partageaient ses valeurs. Ses tourments étaient dus à l'insuffisance de ses progrès artistiques.

Au cours de ses séjours dans le sud de la France, Czapski sortait tous les jours, dressait son chevalet et cherchait à rendre les sensations que faisaient jaillir en lui les couleurs luxuriantes, lumineuses du Midi. Dans le petit hôtel qui lui servait de base, il fit la connaissance et devint l'ami d'une Canadienne qui tenait lieu de chaperon à deux jeunes femmes. L'une d'elles s'appelait Catherine Harrison.

Je n'avais jamais pensé que des femmes pouvaient tomber amoureuses de moi, parce que je me trouvais laid, inintéressant, etc. Mais elles tombaient amoureuses de moi tout doucement, de la manière la plus convenable qui fût. Le soir, nous nous amusions ensemble, tout à fait innocemment, de vrais jeux d'enfants. Et puis, nous nous dîmes adieu. Un an plus tard, je la retrouvai inopinément, elle était agitée, me racontait que sa vie n'avait pas de sens, etc. Elle était une excellente secrétaire, elle parlait plusieurs langues. Après la mort de son patron, elle avait été envoyée en Suède, où l'on avait réquisitionné quarante secrétaires pour résoudre ce fameux scandale des allumettes – on en parlait justement à ce moment-là. C'est alors qu'elle m'avoua qu'elle était tombée amoureuse de moi et que ses sentiments n'avaient pas changé. Nous commençâmes dès lors à vivre ensemble¹.

S'attacher à Czapski n'était sans doute pas de tout repos, comme Catherine le découvrirait au cours des huit années suivantes. En guise d'explication partielle, il affirmait : « La peinture était alors la seule chose qui me faisait tenir. Je n'y réfléchissais même pas. C'était une *idée fixe*². » Cela n'avait rien

1. Cité in Piotr Kłoczowski, *Józef Czapski. Świat w moich oczach, op. cit.*, p. 104.

2. *Ibid.*

d'une pose ; durant son séjour parisien, il donna effectivement l'impression de se couper de tout ce qui aurait pu compromettre la priorité qu'il accordait à sa vie d'atelier. Cela ne l'empêchait évidemment pas de voyager, de rencontrer des gens, de participer à des mondanités, de tomber amoureux ni de s'empêtrer dans des imbroglios érotiques. Mais il savait sur quoi il voulait concentrer son énergie et possédait la discipline nécessaire pour respecter ses choix. Il sentait qu'il n'avait pas grand-chose à apporter dans une vie conjugale et était conscient que Catherine, une jolie femme habituée à une certaine aisance, supporterait mal l'existence ascétique qu'il envisageait de mener. En plus de l'absence de toutes ressources financières, l'idée de mariage était incompatible avec sa volonté d'être fidèle à lui-même. À maints égards, épouser Catherine aurait apporté à Czapski une place plus confortable dans la société et, paradoxalement, lui aurait accordé une plus grande liberté. Mais il n'était pas question pour lui de prétendre être ce qu'il n'était pas.

Cela n'empêchait pas Catherine de rester optimiste et de trouver du réconfort dans son amitié pour Marynia, qui soutenait toujours son frère. Czapski conserverait d'étroites relations avec elle pendant plusieurs décennies, malgré, le plus souvent, une distance géographique considérable. Interrogé bien des années plus tard sur cette relation complexe, Czapski répondit : « Je reste convaincu qu'il importe peu que cette douleur ait été causée par une femme ou par un garçon. Ce qui importe, c'est notre inclination. Cette douleur nous amène à ressentir une souffrance d'une telle intensité qu'elle nous fait faire des découvertes qui n'ont plus rien à voir avec l'objet. Ce sont des nœuds très compliqués¹. »

Czapski exploitait rarement le prestige de sa naissance, mais de temps en temps l'élément aristocratique de sa vie refaisait surface, contrastant vivement avec les limites imposées par les privations matérielles. Des membres de sa famille et des amis fortunés l'accueillaient en égal dans leur univers scintillant. En 1928 et 1929, Czapski passa la majeure partie des mois de juillet, août et septembre à Marseille, dans un vaste domaine appartenant à la comtesse Lily et au comte Jean Pastré, un couple de grands mécènes dont le domicile

1. *Ibid.*, p. 88.

parisien, boulevard de la Tour-Maubourg, était voisin de la maison des Radziwiłł, des cousins de Czapski. Encouragé à explorer à sa guise leur domaine d'une centaine d'hectares, Czapski prit plaisir à se promener dans le grand parc de cet élégant château. Il flânait le long des calanques, dessinait ou dressait son chevalet et sortait ses peintures pour se mettre au travail. Une marine de la plage de Montredon, juste au sud de la ville, réalisée par Czapski en 1928, est parvenue jusqu'à nous. On y voit un apprentis de stuc rose au toit de tuiles de terre cuite, dont la fenêtre aux volets turquoise est fermée, peut-être une cabane de pêcheur, construite tout contre des falaises doucement arrondies qui descendent jusqu'au rivage. Czapski a aussi représenté une petite crique, un bout de plage, avec un rocher faisant saillie et, sur la droite, dans l'angle inférieur, la coque d'un bateau échoué. Au loin, de l'autre côté de l'eau, une ligne de collines basses clôture l'étendue de mer, un banc de nuages bas, roses et blancs, est suspendu au-dessus des coteaux et, enfin, une bande de ciel d'un turquoise vif surplombe les nuages. L'ombre lumineuse projetée obliquement sur la construction humaine offre un contraste de valeurs mêlées, composées de *petites taches**, alors que la mer, la plage et la plate-forme rocheuse sont composées de larges *touches**. Cette scène de plage à Montredon nous montre un jeune peintre qui cherche à assimiler une leçon, qui trébuche pour se trouver et impose les techniques d'autres peintres à son esthétique non encore formée. C'est l'œuvre plaisante d'un apprenti compétent, mais qui échoue encore à affirmer de façon convaincante une vision plus personnelle.

Les termes de « tache » et de « touche », fréquemment employés par Czapski et les autres kapistes pour décrire leur méthode picturale, sont extraits, tel l'élément d'une dot esthétique, de l'arsenal de techniques élaboré par les impressionnistes, qui avaient eux-mêmes reçu – en héritage des expériences faites par Turner et Delacroix au XIX^e siècle – l'application directe de couleurs pures sur la toile. Ce procédé était en totale rupture avec la tradition consistant à mélanger les couleurs sur la palette et à les appliquer sur la toile après leur résolution chromatique. Des recherches scientifiques récentes dans le domaine de l'optique avaient révélé que l'œil mélangeait lui-même deux

couleurs non mêlées placées côte à côte. Grâce à une meilleure connaissance de la perception chromatique et à une conscience croissante de la relation entre les couleurs, de nouvelles harmonies visuelles incitaient les spectateurs à participer plus activement à l'expérience de la vision, reproduisant la sensation que les impressionnistes s'étaient efforcés de rendre. Une « tache » implique de poser tout d'abord des couleurs pures côte à côte, puis de les mélanger directement sur la toile à l'aide d'un pinceau souple, au lieu de le faire d'avance sur la palette. Il en résulte une plage de couleur mêlée que l'œil du spectateur appréhende, mais à la formation de laquelle il ne participe pas. En termes de perception, il s'agit donc d'une absorption de sensation plus passive, dont l'interprétation n'exige aucun acte de volonté. Pissarro a été un grand pionnier de cette méthode qui s'imposerait comme une des techniques dominantes de la peinture impressionniste. Cézanne, cependant, qui avait tiré des enseignements de Pissarro en peignant à ses côtés, réalisa d'autres avancées reposant sur l'idée que la couleur est inhérente à la qualité expressive des formes. Tout en exerçant un contrôle exigeant, il préférait laisser les couleurs s'harmoniser côte à côte directement sur la toile, à l'état pur. Le processus consistant à définir précisément la couleur requise et la quantité de peinture dont il convient de charger le pinceau avant de l'appliquer sur la toile est appelé peinture « par touches », laquelle, par rapport à la peinture « par taches », engage le peintre (et, par extension, le spectateur) dans un acte de perception exigeant une plus grande participation. Chaque couleur doit être identifiée et appliquée sur la toile en tant qu'élément de la composition, touche par touche, couche par couche, en séquences harmoniques, quasi musicales. Construire une peinture intégralement par touches juxtaposées ne peut se faire que par un travail intensif. Si beaucoup d'artistes ont tiré des leçons de l'exemple de Cézanne, peu ont eu la patience de consacrer à la maîtrise de cette technique les dizaines d'années dont celui-ci avait eu besoin. C'est une entreprise risquée, car l'échec menace à tout moment. À la différence des pointillistes comme Georges Seurat et Paul Signac, Pissarro et Cézanne ne se sont jamais intéressés à la science formelle de l'optique ; leur réaction à la couleur était, dans le fond,

instinctive et émotionnelle plus que cérébrale et théorique. Leur compréhension et leur manipulation de la couleur ont été à l'origine d'une nouvelle audace, d'une nouvelle subjectivité et d'une nouvelle relation entre le spectateur et la toile. *Peinture-peinture** est une des sectes de cette religion de la couleur, et les kapistes en sont les apôtres polonais.

Par bonheur, le groupe n'exigeait pas une dévotion servile à une théorie unique de la couleur, et cette douzaine d'hommes et de femmes ont su traverser leurs sept années de vie commune à Paris en se soutenant mutuellement, souvent dans des conditions de vie extrêmement précaires. Lents à mettre leurs propres peintures sur le marché, ils écoutèrent les conseils de Jan Cybis qui, d'emblée, leur imposa des critères exigeants et, regrettant qu'ils n'aient encore rien d'assez bon pour être présenté à la vente, exhorta ses camarades à travailler, à créer des œuvres plus fortes. Ils réussirent tout de même, avec le temps, à constituer un stock suffisant. En 1929, cinq ans après leur arrivée à Paris, les kapistes furent invités à participer à un concours de peinture qui leur valut des éloges. Georges Rouault et Raoul Dufy étaient membres du jury. Peu après, un accrochage dans l'atelier parisien du sculpteur polonais August Zamoyski de ces toiles primées, accompagnées d'autres œuvres, constitua leur première exposition collective officielle. Les artistes et les critiques d'art invités à venir voir ces travaux se bousculaient dans le vaste atelier de Zamoyski, avenue du Maine. Gertrude Stein se laissa convaincre d'y faire un saut et acheta deux peintures de Cybis.

En mars 1930, les quelque douze Polonais firent leurs débuts professionnels lors d'une exposition montée par la galerie Zak, place Saint-Germain-des-Prés. À la demande de Czapski, Léon-Paul Fargue, poète des rues de Paris, ami de Proust et d'Halévy, rédigea une préface pour le catalogue. Concentrant son admiration sur la nature collective de l'entreprise kapiste, Fargue écrivit des lignes vibrantes de sympathie : « Si même je n'avais pas dû voir ce qu'ils font, si je n'avais pas compris leur effort, eh bien, j'aurais tout simplement aimé les hommes qu'ils sont. Je ne suis si bête que, comme dit l'autre, de préférer des œuvres à des êtres vivants. Mais j'ai vu leur peinture, et je suis tranquille pour

leur avenir¹. » Un ton légèrement protecteur, peut-être, mais c'étaient précisément des protecteurs que le groupe espérait attirer. Édouard Vuillard était venu, lui aussi, et se montra enthousiasmé, tout comme le légendaire marchand Ambroise Vollard qui, presque aveugle, communia avec les peintures en touchant leur surface. Gertrude Stein, trophée de choix pour tout jeune peintre, revint. Elle acheta encore des toiles, dont une de Czapski ; il se lia à l'imposante écrivaine américaine, laquelle l'invita à venir voir sa collection de plus en plus importante d'œuvres de Picasso, Matisse et Cézanne. Déjà chargé de toutes les tâches d'organisation du groupe, Czapski assumait également le rôle de premier vendeur et de responsable des relations publiques. « Chère Madame, écrivit-il à Stein à la suite de cette visite, je suis *si* content que vous avez trouvée du progrès du groupe – et que vous voulez avoir le tableau de Cybis... C'était une fête pour lui de l'apprendre – le fait que vous vous intéressez à sa peinture, que vous avez jugé sa peinture avec tout de compréhension... Je vous apporterai la toile ces jours-ci². »

Une fois l'exposition décrochée, Czapski partit en Espagne pour six semaines. Son arrivée à Madrid lui valut le choc de sa vie, un des sommets de son éducation sentimentale, la toute première découverte de l'œil remarquable, de la main sûre et de la profondeur de cœur de Goya.

Ses portraits, distants et magistraux, de grandes dames, de dignitaires, de rois et de cardinaux sont tellement lisses, tellement classiques dans la composition et le « figinologie » magnifique sur chaque détail, dans la présence matérielle de l'objet, le respect des couleurs réelles, tellement attentifs à une progression préméditée des valeurs, que l'on n'y sent pas le mouvement du pinceau.

À côté de ces portraits, dans une salle latérale mal éclairée, étaient suspendues, en 1930, des toiles du même Goya à tel point différentes qu'on avait du mal à les croire sorties de la même main. Des tableaux de guerre, des scènes déchaînées de sorcières, peintes « instantanément », dans l'extase, où nous voyons chaque trait du pinceau, des contrastes brutaux de couleurs au point de rappeler Soutine, avec un

1. Léon-Paul Fargue, catalogue d'exposition, Galerie Zak, 1930.

2. Lettre à Gertrude Stein, 18 avril 1930, archives de la Beinecke Library.

tel mépris pour les couleurs réelles et la matière de l'objet que certaines toiles donnent l'impression de compositions presque abstraites de couleurs.

Peintre à la cour d'Espagne, Goya avait tiré le meilleur parti des redoutables contraintes d'un emploi exigeant, tout en permettant aux élans de son imagination plus ardente de s'exprimer librement au moment qui lui convenait. L'exemple de cet artiste qui avait su séparer les styles et faire son choix entre eux fut pour Czapski une révélation, et un soulagement.

Quant à moi, j'ai longtemps souffert de ce dualisme des approches, l'une analytique, cérébrale, issue de la tradition des Flamands et, dans une certaine mesure, des pointillistes, et l'autre, folle, inattendue à elle-même – un véritable saut dans le vide. J'y voyais l'absence d'une individualité harmonieuse, un dédoublement psychique que je tâchais de surmonter artificiellement et sans aucun résultat. Avec le temps, je constatai le même phénomène non seulement chez un peintre de la taille de Matisse, mais aussi chez l'un des plus grands – Goya¹.

Cette rencontre contribua à atténuer son éternel sentiment d'échec, lui révélant un nouvel angle d'attaque du mur apparemment inexpugnable qui avait fait obstacle à ses progrès. Déterminé à faire de la couleur l'élément déterminant de la peinture, aspirant à atteindre la saturation lumineuse, ensoleillée de Bonnard, Czapski avait été désespéré à l'idée de tourner le dos aux vraies souffrances de la vie, qui réclamaient elles aussi un moyen d'expression. Goya surgit devant lui, porteur d'un immense éventail de possibilités picturales et lui offrant une meilleure compréhension de l'envergure de son métier.

S'installant à Arenas di San Pedro, un petit village proche d'Ávila, il loua un appartement donnant sur le château, construit en 1400 et dont les murs crénelés abritaient les nids de plusieurs centaines de cigognes. Il en volait partout. Pour la première fois depuis longtemps, Czapski était seul et n'était responsable que de lui-même. Cette retraite lui fit un effet puissant et revigorant. Toutes les nuits, il se livrait à un rituel de rêve actif qui lui était inhabituel. Vivant dans une grande

1. Joseph Czapski, « Le bond et le vol », in *L'Art et la Vie*, *op. cit.*, p. 47.

solitude plusieurs semaines durant, il se lia au vieux curé local, un monarchiste convaincu, qui allait se promener avec lui, heureux d'avoir de la compagnie. Un grand ami d'enfance du curé, un marchand de vin que Czapski trouvait charmant, se joignait souvent à eux. Ce républicain passionné taquinait son ami en l'appelant affectueusement « Raspoutine », tandis que le prêtre, tout aussi obstiné dans ses opinions, le surnommait « Lénine », avec une tendresse égale. Czapski admirait leur capacité à rester amis sans jamais cesser d'exprimer leurs divergences politiques. Regagnant Paris, il envoya une carte postale d'Arenas di San Pedro à Gertrude Stein et Alice B. Toklas, les remerciant de lui avoir suggéré ce séjour :

Je pense à vous deux – dans cette ville qui me semble la plus belle de tout ce que j'ai vu en Espagne. J'ai passé 6 semaines à Madrid, Toledo, Escorial, Arenas di San Pedro et je passe par Avile en retournant chez vous... Au revoir mesdames – et j'espère vous revoir en automne, avec ma sœur parce qu'elle revient encore pour quelques mois. Nous pensons souvent à vous¹.

Cet échange de notes et de lettres avec Gertrude Stein révèle chez Czapski un certain sens du calcul qui contribue à éclairer un pan de sa personnalité qu'il mettait le plus souvent sous le boisseau, une connaissance subtile de « la façon dont se font les choses » dans le monde en général, ainsi qu'une volonté de garder à l'esprit la manière dont il pourrait faire carrière. Qu'il ait presque toujours réprimé ces impulsions comme intéressées par rapport à ses préoccupations plus ambitieuses, plus sérieuses, témoigne de l'ampleur de son conflit intérieur et des efforts qu'il fit pour le surmonter. Il donne l'impression de savoir ce que Stein a envie d'entendre, de savoir flatter son sentiment de compétence pour entretenir l'intérêt qu'elle avait manifesté pour son œuvre et celle de ses amis. Ces ronds de jambe devant la puissante « dame patronnesse » lui viennent naturellement, grâce à sa longue fréquentation de gens importants qui aiment, il le sait, être pris dans le sens du poil, mais n'apprécient pas l'hypocrisie.

1. Carte postale à Gertrude Stein, 4 juin 1930, archives de la Beinecke Library.

De retour d'Espagne, il reçut quelques encouragements. À la suite de l'exposition de la galerie Zak, l'État français acheta une étude à l'huile d'un bouquet de fleurs qu'il avait réalisée l'année précédente. Il entreprit alors de monter une exposition de soixante-dix peintures kapistes pour l'année suivante, dans une galerie de Genève. Le vernissage eut lieu en mai 1931 ; les œuvres retenues étaient présentées dans une enfilade de salles élégantes et spacieuses, dont les dimensions et l'éclairage parurent tout à fait satisfaisants à Czapski, qui avait supervisé les préparatifs et accompagné les peintures à Genève. (Plus tard dans l'année, la même exposition, très appréciée en Suisse, fut présentée au Club d'art polonais de Varsovie, où le public la bouda.) Regagnant Paris, Czapski s'arrêta en chemin pour rendre visite à Stein et Toklas dans leur maison d'été de Belley, au sud-ouest de Genève. Une carte postale annonçant son heure d'arrivée précise leur faisait également savoir : « L'exposition est fermé et nous avons vendus 40 toiles !... et le directeur de la galerie me propose de rester le directeur de ce galerie¹ ! »

La première exposition individuelle de Czapski, organisée pour lui par Lily Pastré, eut lieu à Paris la même année à la galerie Maratier et fut suivie d'une deuxième, en 1932, à la galerie Vignon. La presse artistique la commenta en passant, vantant « l'assurance du trait et la vigueur technique² ». Il était enfin lancé. Parmi ses amis, de solides bases étaient en place. Séduits par les manifestations de l'avant-garde culturelle en Pologne, les kapistes reconnurent qu'il était temps de quitter Paris et de regagner leur patrie, ainsi qu'ils en avaient toujours eu l'intention. La plupart des membres du groupe se retrouvèrent à Varsovie en 1932, triomphants, bien déterminés à s'imposer dans le nouveau paysage de la peinture polonaise ; peut-être est-ce dans leur rôle de professeurs et d'avocats de l'importance de la couleur qu'ils exerceraient l'effet le plus puissant. Chacun d'entre eux serait définitivement identifié comme ayant appartenu un jour au mouvement kapiste.

1. Carte postale à Gertrude Stein, 29 mai 1931, archives de la Beinecke Library.

2. Critique de Z. S. Klingsland, « Młody Paryż polski », in *Gry Barwne. Komitet Paryski*, catalogue du Musée national de Cracovie, 1996, p. 45.

Czapski loua un atelier à Varsovie et se mit au travail. C'était comme si, déballant ses maigres effets, il découvrait qu'il avait emporté l'esprit de la peinture française dans ses bagages. Une atmosphère quasi évangélique régnait, à leur retour, parmi les peintres prodigues. Czapski affirmerait plus tard qu'ils étaient comme « des porteurs de vérités tant absolues qu'élémentaires en peinture, bien qu'inconnues en Pologne¹ ». Sur une toile datée de peu après son arrivée, on voit un petit chien du genre terrier, debout, de profil, sur un sentier bordé d'arbres dans le parc d'une ville, attendant patiemment son maître. Bien que réalisée au cœur de Varsovie, cette peinture fait curieusement penser à Collioure, un village français de la côte méditerranéenne, à mi-chemin entre Barcelone et Marseille, où, durant l'été 1905, Henri Matisse et André Derain entreprirent leurs premières expériences chromatiques explosives. Le traitement pictural – le rendu des arbres, du feuillage et de l'herbe, ainsi que le sentier sur lequel s'est arrêté le petit chien – a tout de l'exercice fauviste par son emploi des couleurs complémentaires, vert et rouge, jaune et violet, bleu et orange. Comme chez Matisse, les préoccupations purement chromatiques de Czapski révèlent davantage l'attention que porte le peintre aux sensations immédiates de l'acte visuel que la volonté de reproduire précisément une réalité extérieure ou une couleur locale. Les branches sont tracées en valeurs sombres, tranchant sur la masse de feuilles plus claires. Quelques touches de blanc étincelant posées sur le

1. Joseph Czapski, « Tło polskie i paryskie », in *Patrząc*, Cracovie, Znak, 2016, p. 41.

chien définissent son corps sur le sentier rose-violet. À travers le quart supérieur de la toile, une masse de feuillages brillants, orange et marron, dessine comme un mur de flammes. Toute la surface est traitée avec le même degré de finition, la couleur étant appliquée en staccato, d'un pinceau chargé. Ni contours ni textures ne sont précisés au-delà de ce que livrent les touches linéaires. Près du centre du tableau, une bande rouge d'un côté, bleue de l'autre, esquisse le contour d'un gros tronc d'arbre gris, unique masse solide dans un brouhaha vibrant de couleur pure. Quelques réserves intensifient la luminosité des contrastes éclatants. Czapski s'enivre d'un breuvage vieux d'un quart de siècle concocté par Matisse, son tableau rayonne de la joie qu'inspirent le monde et toutes les couleurs qu'il recèle. Nous découvrons sur cette toile une jeune pousse de l'École de Paris transplantée sur le sol polonais et y fructifiant. Sa peinture dépasse largement les limites plus traditionnelles définies par son maître Pankiewicz. Comme cela avait été le cas pour Matisse, cette fluorescence de plusieurs teintes, composée de taches individuelles d'importance égale, fut très utile à Czapski pendant une brève période expérimentale, avant qu'il ne poursuive son évolution et ne se lance dans la reconquête de certaines des conventions picturales qu'il rejette ici avec désinvolture. Les œuvres de cette première période varsovienne ont tendance à adopter une série de choix stylistiques qui lui sont extérieurs et n'émanent pas du plus profond de son être. Il les essaie comme autant de costumes. Conforté par la leçon de la double sensibilité de Goya, Czapski est encore en train de trouver sa voie, apprenant chemin faisant.

Pendant cette phase de réinstallation en Pologne, Czapski noua une relation de première importance avec l'écrivain Ludwik Hering. Attirés l'un par l'autre physiquement et intellectuellement, les deux hommes se ressemblaient par certains traits et se différenciaient par d'autres ; ils nourrissaient cependant la même aversion à l'égard d'un penchant que leur éducation leur avait appris à considérer comme un péché. Leur période d'intimité sexuelle fut brève, mais l'amour et l'affection qu'elle engendra furent durables. Les deux hommes partagèrent pendant plusieurs années un logement à Józefów, une bourgade bucolique située à une quinzaine de kilomètres du centre de Varsovie. L'histoire et la géographie finiraient par les éloigner et par définir leurs relations ; leurs années de séparation éclipsèrent largement les quelques années de bonheur qu'ils réussirent à vivre ensemble.

Ayant organisé sa vie de peintre, Czapski, parallèlement à son travail d'atelier et avec les encouragements de Hering, commença à rédiger des articles sur divers thèmes liés à l'art. D'emblée, ses écrits portèrent la marque d'un esprit original, capable de forger un lien direct avec quelque chose d'authentiquement personnel, ce qu'il n'avait pas encore réussi à faire dans son activité picturale. Durant ces années, il lui fut plus facile d'aborder les questions artistiques avec assurance en traçant des mots sur une page qu'en posant un pinceau sur une toile. Deux articles sur Cézanne, rédigés à trois années d'intervalle, offraient une analyse théorique de la technique picturale de cet artiste et mettaient l'accent sur l'effet capital de son travail. Les commentaires de Czapski sur Cézanne n'étaient ni novateurs ni particulièrement révélateurs, mais ces articles comblaient une lacune essentielle dans la conscience de l'importance de Cézanne en Pologne, où la contribution singulière de ce peintre était restée largement ignorée. Séduits par le constructivisme, le suprématisme et le futurisme, les peintres polonais avaient négligé les fondements du modernisme, tant leur soif d'avant-garde était vive.

Présentant Cézanne comme une figure exemplaire, Czapski cherchait à mettre en évidence la conscience de l'artiste dans l'acte de peindre, qui dépassait la pratique des premiers impressionnistes consistant à amonceler des *taches** de couleurs locales. Czapski reconnaît à Cézanne le mérite d'avoir conçu « une nouvelle vision de la nature », dans laquelle couleur et dessin s'intègrent plus étroitement au sein du processus pictural. Ses articles s'attachent à montrer comment Cézanne voit le monde qui l'entoure ; leur objectif est principalement didactique. Le public polonais d'amateurs d'art, relevait Czapski, était prêt à admettre l'idée que la couleur était de plus en plus utile à un peintre, mais à condition qu'elle n'interfère pas avec l'exactitude du dessin. Les dessins de Cézanne provoquaient des protestations scandalisées et l'on accusait l'artiste de ne pas savoir dessiner. Le public ne comprenait pas « que l'essence de la révolution post-cézannienne résidait justement dans cette fusion de la couleur et du dessin, dans ce dessin considéré comme déformé du point de vue académique¹ ». Le texte de Czapski est émaillé de citations de Cézanne, de phrases que le peintre répétait fréquemment : « Travailler sans souci de personne et devenir fort, tel est le but de l'artiste », etc.

1. Joseph Czapski, « La révolution cézannienne », in *Patrząc, op. cit.*, p. 57.

Ces maximes réaffirment les intentions personnelles de Czapski et font de lui l'acolyte volontaire et le défenseur du peintre provençal, alors même que la fusion cézannienne de la couleur et du dessin continue à lui échapper dans son propre atelier.

Cézanne avait travaillé inlassablement pour réaliser son dessein. Czapski glorifiait sa ténacité, convaincu que cette opiniâtreté dans le travail devait être l'épine dorsale de l'existence d'un peintre. Cézanne avait cherché à concilier sa dévotion inébranlable à la tradition classique et les innovations radicales qu'il découvrait aux côtés de Pissarro. Déterminé, comme il le répétait, à « faire du Poussin sur nature », Cézanne déclarait vouloir « faire de l'impressionnisme quelque chose de solide et durable comme l'art des musées ». Dans la bouche d'un des grands prêtres du modernisme, cela peut faire l'effet d'une posture presque réactionnaire. L'admiration de Cézanne pour Poussin était certainement colorée par une perspective morale commune, une reconnaissance qui rencontrait un puissant écho dans les propres préoccupations de Czapski. Il est aisé de comprendre la séduction qu'exerçait sur lui le désir de Cézanne de marier innovation et classicisme ; insensible au formalisme linéaire rigoureux des constructivistes russes d'une part, Czapski déplorait de l'autre la vision d'une humanité idéalisée qu'imposait le réalisme soviétique. Son aversion presque spirituelle pour l'abstraction non figurative le conduisit à édifier à son propre usage un cadre de considérations esthétiques relativement conservateur.

Si la vénération de Czapski pour Cézanne pouvait prendre des dimensions presque mystiques, il ne chercha jamais à imiter la technique de son aîné dans son activité de peintre. Il était plutôt attiré par un élément ineffable, quasi métaphysique, qui était au cœur de chacune des créations de Cézanne. Hésitation, appréhension et doute hantent les œuvres et la vie de ce peintre. La même question se pose devant chaque toile : « À quel moment une peinture est-elle terminée ? » Cézanne conduisait rarement ses œuvres à un niveau d'achèvement susceptible de le satisfaire. Il s'éloignait de ses toiles, les retournait contre un mur, les abandonnait. Il était assombri par un intense sentiment d'échec. Et pourtant, reconnaissant l'impossibilité de saisir la nature, de ne rendre que ce qui existe, il continuait obstinément à essayer de s'emparer de la sensation de la vision. Comme le peintre Frenhofer du *Chef-d'œuvre inconnu* de Balzac, auquel Cézanne s'identifiait explicitement, il était convaincu que « la mission

de l'art n'est pas de copier la nature, mais de l'exprimer ». Observer le courant obscur d'une source aussi illustre rassura paradoxalement Czapski, qui reprit courage après sa longue période d'incertitude personnelle.

Je me trouve en un tel état de troubles cérébraux, dans un trouble si grand, que j'ai craint à un moment que ma frêle raison y passât. [...] maintenant il me semble que je vois mieux et que je pense plus juste dans l'orientation de mes études. Arriverai-je au but tant cherché et si longtemps poursuivi ? [...] J'étudie toujours sur nature, et il me semble que je fais de lents progrès¹.

Ce texte n'est pas un extrait du journal de Czapski témoignant d'un instant de découragement, mais un mot rédigé par Cézanne un mois seulement avant sa mort en 1906. Dans une lettre adressée à son marchand, Ambroise Vollard, il s'était une fois comparé à Moïse, se demandant s'il atteindrait un jour la Terre promise. La souffrance aime la compagnie ; Czapski fut apaisé et réconforté par la détresse persistante de Cézanne.

Non sans quelque ambivalence, il accepta en 1935 la commande d'une monographie consacrée à Joseph Pankiewicz, son ancien maître, qui allait fêter ses soixante-dix ans l'année suivante. Czapski reconnaissait que cet ami de Bonnard méritait des louanges pour avoir proposé au moment le plus propice une voie convaincante, extérieure aux forces plus conventionnelles et plus conservatrices de l'Académie. Établi à Paris, Pankiewicz était en train de préparer une vaste rétrospective de son travail au Musée national de Cracovie. Bien qu'il eût toujours affirmé avoir moins appris sur la peinture par Pankiewicz que par ses amis Jan Cybis et Zygmunt Waliszewski, Czapski accepta de rendre cet hommage à leur professeur. Il regagna Paris, où il passa six mois dans un but bien défini, effectuant des visites rituelles au Louvre avec son ancien maître. Quelques membres d'un groupe d'admirateurs enthousiastes se joignaient systématiquement à eux, parmi lesquels un poète qui venait d'être publié et avait obtenu une bourse pour passer une année à Paris, Czesław Miłosz, ainsi que le pianiste Kazimierz Kranc et sa femme Felicja.

1. Paul Cézanne, lettre à Émile Bernard, 21 septembre 1906.

Tendant une oreille attentive et prenant des notes détaillées, Czapski conçut son livre comme un mélange de biographie esthétique et d'interview journalistique. La première partie retrace la vie d'un jeune peintre marginal grisé de peinture française et identifie les influences qu'il subit. La présentation de la carrière de Pankiewicz mentionne notamment le succès de ses expositions au Salon de Paris et la Légion d'honneur qui lui fut décernée. Dans la seconde moitié de son ouvrage, Czapski adopte un ton novateur pour évoquer les années 1930, donnant vie à son sujet dans une partie dont on pourrait traduire approximativement le titre par « Marcher et parler ». Chacun de ces derniers chapitres est consacré à l'exploration d'une portion du vaste territoire du Louvre, Pankiewicz discourant sur des œuvres précises devant un petit auditoire de passionnés suspendus à ses lèvres. Czapski plante le décor, indiquant la salle et la période historique de l'œuvre concernée, insérant de longs extraits du monologue que Pankiewicz consacre à la représentation qui se trouve devant eux. La surface des tableaux est méticuleusement examinée, la technique picturale analysée, des anecdotes sont rapportées sur la provenance des œuvres, des hypothèses formulées sur les sujets de différents portraits – tout est fait pour permettre un jugement aussi informé que possible. Czapski fait ensuite le récit d'une visite à l'atelier de Pankiewicz, où maître et ancien élève regardent ensemble des reproductions de tableaux et discutent des différences d'utilisation du clair-obscur chez Masaccio, Rembrandt et Titien. Le livre s'achève sur un hommage à la longue amitié entre Bonnard et Pankiewicz, reproduisant la célèbre histoire des deux peintres qui se rendent ensemble au Louvre.

Pankiewicz et Bonnard s'arrêtent devant *Bethsabée* de Rembrandt et, soudain, Bonnard éclate de rire. « Pourquoi ris-tu ? » lui demande Pankiewicz. « Mais que peut-on faire d'autre – répond Bonnard –, que peut-on dire face à un tel chef-d'œuvre¹ ? »

Aux Tuileries, Czapski posa pour une photographie sur laquelle on voit en arrière-plan la longue façade du Louvre. Vêtu d'un costume chic avec cravate et manteau d'hiver, les cheveux lissés en arrière, il a l'air tout à la fois penaud et fringant. Il donne

1. Joseph Czapski, *L'Art et la Vie*, *op. cit.*, p. 134-135.

l'impression de savourer un rare moment d'assurance, évaluant avec lucidité d'où il était venu et vers où il allait. Il venait de voir dans une galerie voisine une exposition d'œuvres récentes de Max Beckmann, où le penchant du peintre allemand pour « de lourds aplats de noir (en tube) avec de nets accents jaune citron à côté¹ » lui avait fait une vive impression. Une graine d'expressionnisme à germination lente avait été plantée, qui porterait des fruits bien des années plus tard. Il était prêt à regagner son atelier de Varsovie et à poursuivre sa route. *Pankiewicz. Sa vie, son œuvre et un commentaire sur l'art* a été publié en 1936.

Une fois réinstallé, Czapski se mit au travail et entreprit une série de portraits de son ami Adolf Rudnicki assis, allongé par terre ou plongé dans la lecture. Un autoportrait de 1937 nous montre Czapski sur une chaise en bois au dossier festonné. Sa tête et la partie supérieure de son corps occupent la moitié droite d'une toile horizontale ; son long visage détourné nous regarde par-dessus son épaule, de trois quarts. À gauche, un deuxième siège assorti à assise cannée remplit l'espace vacant à côté de lui. Sa bouche semble sur le point de s'ouvrir, ses yeux, derrière une monture de lunettes en écaille, sont alertes, mais son regard est incertain, hésitant, vaguement méfiant. Il porte une veste à chevrons et une cravate. Sa main posée sur son genou apparaît dans l'angle inférieur gauche du tableau. Une boucle de cheveux retombe sur son haut front – ce portrait serait loin d'être aussi convaincant sans cette petite touche, qui prête un aspect presque impétueux à une pose par ailleurs soigneusement étudiée. Peindre un portrait est une leçon de contrôle et d'équilibre, et la présence de cette mèche rebelle introduit dans ce processus un élément bienvenu de spontanéité. Il s'agit d'un portrait urbain, dans lequel un immeuble situé juste de l'autre côté de la rue sert de toile de fond, tandis qu'une citerne au sommet d'un autre bâtiment plus distant crée un sentiment de complexité spatiale, comme un sommet lointain dans un portrait Renaissance. Czapski a le regard dirigé vers nous et, derrière lui, nous distinguons des rangées successives de fenêtres obscures qui donnent une impression d'indifférence,

1. Lettre à Zbigniew Herbert, 27 novembre 1977, in *Józef i Maria Czapscy/ Katarzyna i Zbigniew Herbertowie Korespondencja*, Varsovie, Zeszyty Literackie, 2017, p. 79.

voire de vide hostile. La présence légèrement inquiétante de voisins invisibles est sensible ; les vitres plates, noircies, dissimulent la vie qui pourrait se tapir à l'intérieur. Derrière la monture de ses lunettes, les yeux de Czapski sont, eux aussi, sombres et presque aussi impénétrables que ces fenêtres.

Une autre toile de 1937 prend pour thème un concert en plein air. Les représentations théâtrales et les concerts devinrent un des sujets favoris de Czapski, grand amateur de spectacles, dont les peintures reposaient sur des études dessinées hâtivement depuis sa place au milieu du public. Durant l'été, Czapski quitta Varsovie pour les rivages de la Baltique afin d'assister aux représentations de l'Opera Leśna, un festival de musique en plein air qu'on appelle parfois le « Bayreuth du Nord », niché en pleine forêt sur un coteau boisé de Sopot, à la périphérie de la ville libre de Dantzig. Des productions de *Parsifal* et de *Lohengrin* étaient à l'affiche de la saison 1937. Le tableau de Czapski montre un décor gigantesque par rapport aux deux chanteurs debout côte à côte. Les personnages sont si petits que leurs têtes et leurs mains ne sont indiquées que par quelques touches couleur chair, remarquablement expressives toutefois. Les mains de l'interprète féminine sont levées, tandis que l'homme tient les siennes baissées devant lui. L'attention des deux chanteurs se concentre sur le chef d'orchestre, dont la tête et le torse surgissent de la fosse située devant eux, ses bras dressés dirigeant un orchestre invisible. Comme celui des chanteurs, son visage est éclairé par un projecteur. Les interprètes se tiennent devant un décor représentant un bosquet d'arbres avec, à l'arrière-plan, les créneaux rouges de la muraille d'un château ou d'une forteresse. Deux énormes plages vertes monolithiques flanquent les chanteurs. Au-dessus et derrière cet immense décor artificiel se penchent les silhouettes d'arbres réels, moroses, contre un ciel bleu de Prusse foncé. La scène est vue depuis une place située à plusieurs rangées du plateau. Czapski représente les spectateurs assis immédiatement devant lui, à la manière des peintures de café-concert de Degas ou de Manet, où le drame de la vie réelle rencontre le drame scénique. Nous voyons l'arrière des épaules et de la tête de ces personnages, se trémoussant dans un sens ou dans l'autre sur leurs sièges, peints avec tendresse dans un style et une palette qui rappellent un peu les œuvres que Duncan Grant et Vanessa Bell réalisaient à la même époque en

Angleterre. Les contorsions du public apportent un élément de distraction comme c'est parfois le cas lors d'un vrai spectacle, mais je ne peux m'empêcher de rire en me disant que la présence de Czapski, dessinant furieusement pendant le déroulement de l'opéra, devait être encore nettement plus gênante. Imaginez-vous assis derrière un spectateur aussi grand !

Dans *Pion* (« Verticale »), une revue artistique et culturelle de Varsovie, un article de 1938 intitulé « Aventures au pays de la couleur : les peintures de Józef Czapski » faisait l'éloge de la saine résistance de l'artiste à toute approche dogmatique de la peinture. La revue reproduisait six œuvres de Czapski datant de 1937 dont les titres donnent une bonne image de l'éventail de son iconographie : *Concert*, *Intérieur*, *Nu masculin*, *Châle jaune*, *Tram* et *Amaryllis*. Dans le numéro suivant de ce périodique, la critique d'une exposition collective de jeunes peintres polonais fait référence à Monet, Sisley, Pissarro, Cézanne, Matisse et Bonnard, tous cités dans le premier paragraphe. L'influence de la peinture française était incontournable dans les milieux artistiques de toute la Pologne des années 1930. Un critique chargé du compte rendu de cette manifestation relevait « le danger de l'«assimilation» impressionniste qui menace notre jeune peinture », mais distinguait Czapski, qui « recherche avec succès une issue pour sortir de cette impasse à sa façon¹ ». Trois tableaux de Czapski datant de 1937 étaient reproduits sous le texte de l'article, révélant sa saine résistance à toute approche exclusivement dogmatique de la peinture. Le premier est une vue de voiliers dansant sur l'eau d'une mer saphir, dans la veine fauviste ; le deuxième, un portrait psychologique fascinant d'une jeune fille qui n'est pas encore tout à fait femme, ses cheveux rassemblés en tresses par des rubans, mi-enfant, mi-séductrice. Quant à la troisième toile de Czapski, elle s'intitule *Miroirs*. Cet autoportrait grandeur nature est une composition complexe dans la mesure où, comme le suggère le titre, le spectateur se trouve devant une image qui est en réalité le reflet d'une image. La plupart des artistes réalisent leur autoportrait en peignant directement leur reflet, le plus souvent sans allusion à la surface réfléchissante elle-même. Czapski, autoportraitiste en série,

1. Critique de Roman Kołoniecki dans *Pion*, 1938, cité in Małgorzata Kitowska-Łysiak et Magdalena Ujma, *Czapski i Krytycy*, Lublin, Wydawnictwo Uniwersytetu, 1996, p. 135.

contextualise souvent sa propre image : il ne constitue plus le sujet exclusif du tableau, qui laisse place à l'environnement dans lequel nous le découvrons. Il présente au spectateur, selon les cas, le bord d'un miroir, tout le miroir ou le miroir de son armoire à glace qui ne reflète pas seulement le peintre, mais aussi son lit défait, etc. *Miroirs* nous invite à plonger le regard dans les profondeurs d'une glace haute et large. Czapski s'est peint en costume-cravate, apparaissant dans le virage d'un long couloir d'hôtel recouvert d'un tapis rouge foncé, en pleine foulée, un pied en l'air, l'autre au sol, s'approchant d'un pas leste du spectateur. Il a un bras tendu, l'autre replié et ramené contre lui, serrant un petit paquet contre son flanc. Une lampe en forme de globe est suspendue très haut au-dessus de sa tête. Le sens pictural de l'espace prend une profondeur et une complexité accrues du fait de la présence d'un miroir rectangulaire tout en hauteur, situé derrière Czapski et disposé de façon à réfléchir l'intégralité de la longueur du couloir qu'il vient de parcourir, un espace qui serait, sans lui, hors du champ de vision du spectateur. Nous découvrons Czapski encadré dans un miroir, avec un autre miroir derrière lui, le reflet d'un miroir étant enfermé dans le reflet du second. Bien que Czapski avance, sa silhouette est prise dans l'espace psychique de reflets multiples, en quête de lui-même.

Cette toile n'a pas toujours possédé des strates aussi nombreuses. Dans un état antérieur, elle était moins complexe, et présentait simplement Czapski à mi-distance, s'approchant de nous. Pour une raison ou pour une autre, ce tableau ne donna pas satisfaction à l'artiste qui décida, après mûre réflexion, de figer la silhouette en mouvement dans les limites d'un miroir arrondi sur sa partie supérieure. Transformant l'architecture initiale du tableau, il dresse un petit mur jaune à mi-chemin du couloir, comme pour isoler le personnage du spectateur. Le peintre délimite grossièrement le mur ainsi que le ferait un charpentier, l'encadrant à l'aide de son pinceau avant de le recouvrir, mais de façon incomplète, comme s'il laissait le travail inachevé. Czapski semble désormais s'avancer depuis le coude du couloir pour découvrir qu'il est acculé. Au lieu de l'illusion du peintre qui s'approche librement de nous, le miroir configuré à la hâte reflète Czapski qui marche, là où nous devrions en réalité voir le reflet de l'artiste en train de se peindre, une confusion d'emplacement dans la tradition des *Ménines*.

Nous sommes en présence d'une superposition d'illusions. La plage de tapis rouge criard partait initialement du milieu de la toile pour rejoindre le bas du plan vertical du tableau. Or Czapski a peint son petit mur jaune en travers du couloir en recouvrant le tapis avec divers degrés de translucidité, de sorte que nous distinguons encore certaines parties du tapis sous-jacent d'origine ; ce miroir qui constitue un ajout tardif est accroché sur un mur presque transparent. Encadré dans une moulure dorée, le grand miroir est flanqué de deux pilastres ornementaux dont le décor alambiqué est peint en jaune cadmium complété de quelques touches de bleu céruléen. (Czapski appréciait beaucoup cette combinaison de jaune vif et de bleu laiteux, qui se retrouve fréquemment dans son œuvre.) Comme pour prêter du poids et de la substance à un plan pictural qui menacerait sans lui d'imploser spatialement, un fauteuil club brun-rouge, au dossier incurvé, a été ajouté pour apporter un point d'ancrage à l'angle inférieur droit de la toile.

Loin d'être déconcertante ou difficile à appréhender comme sa description pourrait le faire croire, cette peinture est en réalité assez facile à déchiffrer : un portrait de l'artiste sous les traits d'un personnage en mouvement, direct et séduisant, brillamment coloré et vivant. Les éléments bizarres de repeints et de casse-tête spatiaux s'effacent rapidement. Toutefois, alors que j'ai étudié cette toile à maintes reprises durant une longue période, la possibilité d'une vision différente commence à me tarauder. L'arrondi du miroir s'est niché dans ma conscience et ne cesse de resurgir à mon esprit, comme une mélodie dont l'identité m'échappe et qui tourne en boucle dans ma tête. Où ai-je déjà vu cette forme ? Voilà que je me surprends à m'interroger à n'en plus finir à propos du globe lumineux suspendu au plafond par un câble. Pourquoi me paraît-il aussi familier ? Quelques jours plus tard, un autre tableau jaillit sous mes yeux, se superposant à celui de Czapski, lointain parent par la forme et, peut-être, de manière plus ténue, par le contenu. Il s'agit d'une œuvre du xv^e siècle, le *Retable de Montefeltro* de Piero della Francesca, une *conversation sacrée* (c'est-à-dire un tableau où des saints, des commanditaires et parfois des anges se rassemblent de façon informelle de part et d'autre de la Vierge et de l'Enfant Jésus, placés au centre, afin de leur rendre hommage). De toute évidence, cette association ne m'a pas été inspirée par le groupement de personnages de l'œuvre de

Piero della Francesca, mais plutôt par l'aspect architectural de la voûte en plein cintre sous laquelle toutes les figures se réunissent comme sous un firmament, et par l'« œuf » mystérieux qui y est suspendu. Mon esprit a juxtaposé la peinture moderne de Czapski avec un code de représentation du début de la Renaissance. Si l'on regarde leurs reproductions côte à côte, l'œuvre de Piero della Francesca et celle de Czapski ne se prêtent guère à la comparaison, bien que l'arche arrondie qui domine la partie supérieure des deux toiles et les pilastres qui la flanquent de part et d'autre suggèrent une grossière analogie formelle. La présence d'un volumineux objet blanc suspendu dans chacun des deux tableaux introduit un élément d'importance symbolique, dont l'interprétation est cependant ambiguë. L'œuf d'autruche sans le moindre ornement situé au centre de la partie supérieure du *Retable de Montefeltro* flotte au-dessus de la tête de la Vierge, à l'extrémité d'une chaîne en or fixée à un dais en forme de coquille, lui-même inséré dans une voûte à caissons de proportions classiques. Le globe lumineux du couloir d'hôtel plane au-dessus de la tête de Czapski d'une manière similaire ; lui-même y semble aussi indifférent que la Vierge l'est à l'œuf. La coutume consistant à suspendre des œufs d'autruche aux chevrons des églises remonte au XIII^e siècle et était encore en vogue au XV^e ; des œufs ont ainsi été accrochés dans la cathédrale de Florence pendant toute la vie de Piero della Francesca. L'interprétation de leur présence et de leur signification a inspiré une pléthore d'ouvrages. La théorie la plus fréquente suggère que les fidèles, apercevant l'œuf dans l'église, se voient ainsi incités à prêter constamment attention à Dieu ; un œuf négligé n'éclot pas. Coloré par une exposition précoce à la foi orthodoxe russe, le système de croyance catholique de Czapski était baigné d'une sensibilité esthétique personnelle. Bien qu'il n'ait réalisé qu'un ou deux tableaux ouvertement religieux, on aurait grand tort de penser que son œuvre picturale n'a pas subi l'influence d'une vie spirituelle active. Il a toujours conservé un profond attachement envers son Dieu. Mais ce n'est que dans mon imagination qu'un lien s'est établi entre Piero della Francesca et Czapski, grâce à un recoupement purement fortuit d'éléments formels, la voûte et la sphère suspendue. Czapski n'aura pas peint ce mystérieux globe blanc en y voyant un symbole de l'attention qu'il faut porter à Dieu ; les symboles ne trouvaient pas place dans son arsenal

d'outils picturaux. Il peut arriver qu'un objet blanc suspendu ne soit rien d'autre qu'un luminaire dans un couloir d'hôtel.

Les années 1930 en Pologne – une période stimulante et productive – furent, dirait plus tard Czapski, « les plus heureuses de [sa] vie¹ ». Ce fut un temps de fièvre et d'énergie, les cafés et les ateliers résonnant de débats animés, vibrant de ferments créatifs. L'idée fixe accablante qui l'avait étouffé pendant ses années parisiennes relâcha son emprise. N'étant plus obsédé par la volonté d'être peintre, il *était* peintre. Ses talents finirent par fusionner et il réalisa des peintures d'une richesse complexe, visuellement cohérentes. Moins puissamment influencées par Paris, ses toiles étaient audacieuses et souvent originales, son rendu de plus en plus sûr. Il avait commencé à revendiquer un territoire inhabituel, trouvant ses sujets dans les sphères des représentations théâtrales, des transports urbains et des intérieurs domestiques. Il menait une vie de peintre, une routine de dur labeur dans la solitude ponctuée de quelques parenthèses mondaines. Son application était payante. Ce solide fondement, acquis avec peine, lui serait fort utile.

Avec sa délicatesse coutumière, Czapski, qui vivait avec Hering à Józefów, restait en relation avec Catherine, la Canadienne avec laquelle il s'était lié à Paris. Quand ils avaient envie de passer un peu de temps ensemble, elle venait le voir à Varsovie, où il la présentait à un cercle choisi d'amis. Catherine était une femme remarquable, belle et sans prétention. « Tout le monde en était fou, dit-il à un ami. À l'Institut de propagande de l'art, nous avons une secrétaire qui me suppliait de l'épouser parce qu'elle me convenait si bien². » En Suède, Catherine avait fait la connaissance d'un homme qui l'aimait et voulait l'épouser, qui était en mesure de la faire vivre confortablement et de lui apporter la sécurité et le prestige social que Czapski ne pouvait lui assurer. Elle était pourtant bien décidée à épouser ce dernier, elle était sûre de pouvoir faire en sorte que tout se passe bien. À un moment tout de même, au terme de longues semaines d'angoisse et de tension, ils rompèrent. « Nous avons bien failli nous marier. Mais je n'eus jamais le courage de me marier. Je trouvais qu'il était immoral de se marier les yeux fermés, cela

1. Joseph Czapski, « Tło polskie i paryskie », in *Patrzac, op. cit.*, p. 16.

2. Cité in Piotr Kłoczowski, *Józef Czapski. Świat w moich oczach, op. cit.*, p. 104.

équivalait à faire semblant. Jamais je n'y consentis¹. » Un jour, alors qu'ils parlaient sans interruption tout en marchant en rond devant la statue de Chopin dans le parc Łazienki, Catherine finit par fondre en larmes. Elle se sauva et quitta Varsovie peu après, reconnaissant qu'elle n'avait pas su le conquérir. Elle épousa son prétendant suédois.

Une exposition personnelle du travail de Czapski fut montée à Varsovie en mars 1938, une rétrospective d'œuvres créées depuis son retour en Pologne six ans auparavant. Elle comprenait des portraits, des autoportraits, des nus masculins et féminins, des natures mortes, des paysages et des marines, des intérieurs et des scènes urbaines. Un élégant dessin au crayon – un profil de femme, un peu Matisse, un peu Pisanello – illustrait la couverture du catalogue. La revue *Pion* consacra plusieurs pages à un jugement critique des œuvres exposées, accompagné de six reproductions. Plus tard dans l'année, deux autres toiles de Czapski réalisées au cours des mois précédents furent présentées lors d'une autre exposition, collective celle-là. L'une est intitulée *Sur la véranda*, l'autre *Pigeonnier*.

Ayant pu dénicher une minuscule reproduction du *Pigeonnier*, une image floue mais lisible d'un groupe d'oiseaux rassemblés sur un édifice à l'abandon, j'ai constaté avec étonnement que la légende situait cette peinture dans une collection publique de Chicago, le Polish Museum of America. Un Czapski aux États-Unis ? J'ai appelé le musée pour demander si le *Pigeonnier* était facilement accessible et pouvait être vu. Comme j'avais pris soin de téléphoner pendant les heures où le musée était censé être ouvert, j'ai été déçu d'entendre se déclencher un message enregistré me donnant le choix entre plusieurs possibilités, dont aucune ne me permettait de parler à un être humain. Impulsivement, j'ai appuyé sur la touche « 0 », espérant tomber sur une standardiste.

« Allô ? Que puis-je faire pour vous ? » La voix d'une femme d'âge mûr a résonné dans l'écouteur, aiguë et douce ; j'ai repris courage. J'ai expliqué que je m'efforçais de vérifier l'existence d'une œuvre appartenant aux collections du musée, donnant le nom de Czapski assorti d'une brève description de la toile intitulée *Le Pigeonnier*. J'ai entendu la femme émettre un petit gloussement nerveux. Elle m'a prié de « ne pas quitter » et je

1. *Ibid.*

l'ai entendue indistinctement s'engager dans une conversation avec un autre interlocuteur. Les mots « palier de la galerie » et « dedans, non, je pense, dehors » ont parcouru plus de trois mille kilomètres pour atteindre mon oreille à l'affût. Quand la dame a repris l'appareil, sa voix avait retrouvé un peu d'assurance. « Je vous présente toutes mes excuses », m'a-t-elle dit très poliment. Le gloussement avait disparu, mais, inopinément, un rire rauque le remplaça. « Voyez-vous, je ne suis que la présidente du musée et ma connaissance des réalités concrètes n'est pas toujours ce qu'elle devrait être. » J'ai exprimé mon étonnement d'être tombé sur une responsable aussi haut placée de cet établissement. « Notre organisation est beaucoup moins structurée que la plupart des gens ne le pensent », m'a-t-elle expliqué. Puis, avec un sang-froid de cadre supérieur irréprochable, elle a ajouté : « Pour répondre à votre question, oui, cette toile est bien ici. »

Peint dans le courant de l'année 1938, *Le Pigeonnier* représente environ vingt-cinq pigeons de couleurs diverses regroupés en désordre sur une construction de bois délabrée, très surélevée par rapport au sol. Des touffes d'herbe et le feuillage luxuriant de grands arbres peints avec exubérance occupent l'arrière-plan. Les douces teintes de l'aube ou du coucher du soleil, un lavis fondu de rose et d'or, se drapent comme un éclat liquide sur cette profondeur de vert. En cet instant, les oiseaux se prélassent dans la lumière. Le rendu des pigeons est sans grande rigueur, mais chaque oiseau a été soigneusement observé, leurs marques et leur plumage individuels relevés avec précision comme s'ils avaient posé pour un portrait de groupe. La vie humaine n'intervient qu'indirectement ; le pigeonnier de construction grossière, avec ses appendices fantasques de garde-corps, d'échelles et de montants, est de toute évidence fabriqué par l'homme. Les oiseaux se rassemblent d'un air de propriétaires sur sa charpente squelettique et dans ses logettes, regardant de haut, maintenant une prudente distance. Certains ont le regard tourné vers le spectateur, d'autres non. Un moment fugace a été immortalisé. S'agissant d'oiseaux, tout sentiment d'immobilité prolongée ne peut être que précaire, on entendrait presque une amorce de roucoulement et le frémissement indécis d'ailes se préparant à l'envol. La lumière miroitante du tableau est aussi éphémère que l'immobilité ; cette toile reproduit les deux.

Czapski racontait volontiers à propos de sa grand-mère paternelle, Elżbieta Hutten-Czapska, née baronne Meyendorff, que, bien qu'ayant voyagé à travers le monde, elle était incapable de se rappeler les noms des gens qu'elle avait rencontrés ; en revanche, elle était en mesure d'identifier sans difficulté tous les oiseaux qui peuplaient son domaine de Stankow, en Pologne orientale. On pourrait voir dans *Le Pigeonnier* un hommage à cette aïeule, une méditation sur l'influence qu'elle exerça sur le jeune homme et sur son évolution artistique. Czapski apporta probablement les dernières touches à ce tableau dans son atelier de Varsovie à la fin de l'été 1938. À cette date, l'Europe voyait avec inquiétude grandir le spectre d'une nouvelle guerre. En novembre, alors que *Le Pigeonnier* était exposé à Varsovie, les événements de ce qu'on a appelé la Nuit de Cristal révélèrent les intentions de l'Allemagne hitlérienne. En même temps que les vitres des synagogues, ce furent les illusions de « la paix pour notre temps » qui se trouvèrent ainsi fracassées. La toile de Czapski, avec son éclat alanguï, était à son insu l'étude d'un monde au bord de l'auto-immolation. Quel qu'ait pu être le lieu où furent réalisées les esquisses du *Pigeonnier*, ce paysage rural et bucolique ne demeurerait plus longtemps ce qu'il avait été.

Peu après avoir été exposé à Varsovie, *Le Pigeonnier* fut sélectionné par un éminent comité artistique pour être intégré dans une exposition d'art contemporain polonais qui devait être montée aux États-Unis. La toile allait être emballée, mise en caisse et expédiée outre-Atlantique en compagnie de milliers d'autres objets d'art et d'exposition. Le gouvernement polonais dépensa plus d'un million de dollars pour la construction d'un pavillon à l'architecture spectaculaire de six mille cinq cents mètres carrés pour l'Exposition universelle de New York en 1939. *Le Pigeonnier* fut choisi pour y être montré dans le cadre d'une représentation détaillée de la vie polonaise.

Plus de deux cent mille visiteurs se pressèrent à l'inauguration officielle de l'Exposition à New York, le dimanche 30 avril 1939. (Ma mère, alors lycéenne de seize ans, venait y travailler dans une boutique de souvenirs pour aider sa mère infirme, cinq heures par jour après les cours, et douze heures le samedi et le dimanche.) Le jour de l'ouverture fut aussi celui de la toute première retransmission télévisée à New York. Le président Franklin Delano Roosevelt était sur place et prononça un discours vibrant devant les caméras. Le moyen de commu-

nication de l'avenir venait de naître. Le thème de l'exposition était « L'aube d'un jour nouveau ».

Le terrain d'exposition s'étendait sur presque cinq cents hectares de terres récemment asséchées appelées Flushing Meadows. Entre avril et octobre 1939, puis à nouveau en 1940, plus de quarante-cinq millions de visiteurs y furent accueillis. Le pavillon britannique présentait un des exemplaires originaux de la Magna Carta qui avait quitté l'Angleterre pour la première fois depuis 1215. *La Laitière* de Vermeer, prêtée par le Rijksmuseum d'Amsterdam, attira des foules considérables. Johnny Weissmuller et Esther Williams, deux vedettes de cinéma, jouaient les rôles principaux de la *Billy Rose's Aquacade*, exécutant des numéros de natation synchronisée dans une vaste piscine, accompagnés par un grand orchestre et entourés de gradins pouvant contenir onze mille spectateurs.

À proximité du « Lagon des Nations », le pavillon polonais s'enorgueillissait d'une tour de quarante-cinq mètres de haut, faite de mille deux cents boucliers d'or imbriqués. Dominant de très haut les prés situés en contrebas, il était éblouissant, sinon aveuglant, au soleil. Tous les soirs à sept heures, un trompettiste en costume apparaissait au sommet de la tour et jouait le *Hejnat* légendaire, un appel aux armes médiéval, avertissant la population de Cracovie d'une attaque imminente. Une monumentale statue équestre de bronze représentant le roi Jagellon du xv^e siècle se dressait sur un socle de neuf mètres de haut à la jonction entre le plan horizontal de la place et le plan vertical de la tour. Portant une lourde armure et chevauchant son noble destrier, le roi était présenté les deux bras levés, brandissant des glaives croisés dans un geste de défi. La présence de Jagellon apportait un centre émotionnel à un ensemble de bâtiments qui, sans elle, n'aurait eu qu'une fonction décorative. Cette statue symbolisait la victoire d'une force combattante mixte, polonaise et lituanienne, qui avait triomphé des chevaliers teutoniques à la bataille de Grunwald en juillet 1410. L'histoire de la Pologne est longue, et sa mémoire collective profonde. Un seul mot – POLOGNE – était gravé sur le socle de pierre massif de la sculpture.

Bien loin de la foire de New York, des agresseurs teutons envahirent à nouveau la Pologne le 1^{er} septembre 1939 au matin. *Le Pigeonnier* ne regagnerait plus jamais sa patrie.



15X140