

Contents	
5	<i>Preface</i> Daniel Birnbaum and Cécile Debray
7	<i>Cahiers d'Art: One Hundred Years of Modernism</i> Cécile Debray
13	<i>Cahiers d'Art: A Foreign Modernism</i> Effie Rentzou
19	<i>Returns and Repetitions in Cahiers d'Art: Monochrome, Diagram, Readymade</i> Daniel Birnbaum
27	<i>Modern Architecture and Cahiers d'Art</i> Beatriz Colomina in Conversation with Daniel Birnbaum
45	<i>Cahiers d'Art: A Visual Atlas</i>
145	<i>Cahiers d'Art Exhibitions: A Centenary Celebration</i>
146	Peggy Guggenheim Collection, Venice Karole P. B. Vail
148	Musée Départemental d'Art Moderne – Collection Zervos, Vézelay Cécile Godefroy and Johan Popelard
150	Benaki Museum, Athens Polina Kosmadaki
152	Musée National Picasso-Paris Johan Popelard
154	Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofia, Madrid Daniel Birnbaum
156	Museum of Modern Art, New York Cécile Godefroy
158	LUMA Arles Vassilis Oikonomopoulos
161	<i>A Literary Anthology from Cahiers d'Art</i>
213	<i>Cahiers d'Art: Inventing the Future from the Past</i> Staffan Ahrenberg
217	<i>A Century of Cahiers d'Art</i> Quentin Rose

It made sense, then, that Zervos turned to writers and poets, asking them to write about art. Apollinaire, again, was a shining example of this crossover perspective. A perspicacious critic, he was the first to point out the ground-breaking importance of cubism in 1913,¹⁷ and *Cahiers d'Art* honored him with the posthumous publication of six of his essays on Picasso, Juan Gris, Matisse, Fernand Léger, and Georges Braque. Others then followed this model. In 1926 Antonin Artaud contributed an article on the painter Jean de Bosschère, in which he takes an almost hallucinogenic, highly poetic, and intensely sensual approach to his own portrait painted by the artist, *L'Automate*.¹⁸ Twenty years later, Samuel Beckett unleashed his staccato, sober prose to talk about Bram van Velde.¹⁹ Gabriële Buffet wrote about Marcel Duchamp's entire oeuvre in "Coeurs Volants" for the 1936 issue dedicated to the "Object," with the homonymous "Flying Hearts" by Duchamp on its cover.²⁰ A decade later, Aimé Césaire opened his article on Wifredo Lam with his familiar epic and poetic prose lamenting the misery of the Antilles, over which triumphs the organic frenzy of Lam's paintings.²¹ Vicente Huidobro narrativized the sculptures of Jacques Lipchitz,²² and Tristan Tzara the tableaux of Marc Chagall.²³ In a similar vein, Georges Hugnet, André Breton, Blaise Cendrars, Jean Cocteau, René Crevel, and many others wrote about art. But the journal was also open to literature itself, publishing poems by Paul Éluard, René Char, Max Jacob, Francis Ponge, Jacques Prévert, Pierre Reverdy, Jean Lescure, and Valentine Penrose; and texts by the likes of Filippo Tommaso Marinetti, Paul Valéry, Ernest Hemingway, Georges Bataille, Gaston Bachelard, Maurice Blanchot, Claude Cahun, Friedrich Hölderlin, Pierre Mabille, Marcel Mariën, Nicolas Calas, and Friedrich Nietzsche; and fragments by Parmenides, Xenocrates, and Heraclitus.²⁴ Outsiders to the art world, like Zervos himself initially, these and other writers provided the theoretical and poetic apparatus that built the modernist canon through the pages of *Cahiers d'Art*. Poets, who see like artists do and differently, offered a perspective on modern art that endowed it with modern lyricism, an expression of the modern psyche, as Zervos envisioned it.

Other outsiders also found their way into *Cahiers d'Art* to precisely ponder the psychological and spiritual depths of modern art. The making and presentation of a modernist canon was largely predicated on Zervos's understanding of the present as a fruitful metabolization of the past, of the modern moment as a synthesis of earlier moments in history. This synthetic view bypassed established preconceptions about the avant-garde as a constant, linear evolution toward the future, detached from the past and history, following Arthur Rimbaud's famous dictum "*il faut être absolument moderne*." The absolute modernism imposed by *Cahiers d'Art* depended on considerations of the distant past, as well as of a distant non-West that seemed like it was coming from the depths of time. Archaeological objects, from prehistoric to Byzantine times, shared the pages of the journal with contemporary art in stunning juxtapositions, paralleled by ethnographic objects coming from Africa, Oceania, and the Americas.

Not only did these inclusions create stunning visual analogies through the journal's photographic illustrations, but they also shaped an understanding of modern art beyond forms and into the spiritual. Zervos's well-documented interest in ethnography indeed shifted from an initial concern that prioritized form (the ethnographic object seen foremost as an aesthetic object), to an almost ontological consideration.²⁵ By the early 1930s, the ethnographic object had become for Zervos an instance of resistance to Western materialism, an essential source for a renewal of modern art, an alternative path responding to the "anxieties of today."²⁶ Writing about the art of Oceania in 1929, Zervos remarked:

Thus, we deployed Oceanian art and the states of mind that constitute its essential elements to once again condemn the



Head from Keros, Cycladic idol, 2600–2400 BCE, marble, Musée du Louvre, Paris. In *Cahiers d'Art* no. 6 (1929), 255.

¹⁷ Guillaume Apollinaire, *Les Peintres cubistes: Méditations esthétiques* (Paris: Eugène Figuière et Cie Éditeurs, 1913).

¹⁸ Antonin Artaud, "L'Automate personnel," *Cahiers d'Art* no. 3 (1926), 113–114.

¹⁹ Samuel Beckett, "La Peinture de van Velde ou Le Monde et le pantalon," *Cahiers d'Art* (1945–1946), 349–356.

²⁰ Gabriële Buffet, "Coeurs Volants," *Cahiers d'Art* no. 1 (1936), 34–43.

²¹ Aimé Césaire, "Wifredo Lam," *Cahiers d'Art* 20 (1945–1946), 357.

²² Vicente Huidobro, "Jacques Lipchitz," *Cahiers d'Art* no. 4 (1928), 153–156.

²³ Tristan Tzara, "Marc Chagall," *Cahiers d'Art* no. 5–10 (1939), 148.

²⁴ Zervos's dedication to literature led to the publication by Éditions Cahiers d'Art of the short-lived literary journal *L'Usage de la parole* (1939–1940), edited by Georges Hugnet, with three issues in total.

²⁵ See also Kate Kangaslahti, "A Forum for Encounters: Modern Art and its Global Sources in *Cahiers d'Art*," *Contemporary French Civilization* 42, no. 1 (2017), 49.

²⁶ Christian Zervos, "Œuvres d'art océaniques et inquiétudes d'aujourd'hui," *Cahiers d'Art* no. 2–3 (1929), 58.

attempts by artists who stubbornly strive to slavishly fix the appearance of objects, and to exalt, instead, the work of all those who still believe in the marvelous ... these artists have managed to escape the narrow constraints of form ... In doing so, they establish connections closer with the spirit of things than with their appearance, and therefore they touch upon the very essence of art and the intimate reasons that give rise to these objects.²⁷

Zervos's attention to the ethnographic object may reveal a certain anxiety about a modern formalism devoid of an "essence," devoid of the "marvelous" and its poetry. For Zervos, the ethnographic object could be the model for a kind of modern art that would bring together form and spirituality, an object that seduces with its appearance but holds one's attention thanks to its immaterial, poetic quality that nourishes the soul. And his approach to archaeological objects, mainly Greek, falls roughly within the same lines. In the splendid triple issue 7–10 of 1933, dedicated to Greek art and composed almost entirely of impressive photographs, Zervos introduces the Greek preclassical archaeological objects by talking first about ethnographic objects. The latter, he claims, emanate a spirit of "escape from the practical," one that satisfies the "need to flee, through dreaming, from the confines of daily life."²⁸ What Zervos aimed to show through the visual inventory of preclassical archaeological objects is that Greek art possessed the same power and could produce the same effect. With the visual presentation of Greek archaeological objects, which parallels the earlier theoretical elaboration of ethnographic objects, Zervos transgresses purely aesthetic criteria and invites a subjective and emotional relationship with the objects as an antidote to modern rational confines. These objects, too, channel the lyricism of the modern.

Zervos says that much in the catalog to the previously mentioned 1937 exhibition, when he explains the presence of African artifacts alongside modern masterpieces:²⁹ "Thanks to the savage [sic] sculptures and fetishes, contemporary art has again penetrated the spirit of things and reignited a passion that had faded with use. Through contact with these objects, contemporary art has intuited that the keen sense of form, the subtlety of the drawing, the right dimensions, the connections, the perspective, and everything else that constitutes the formal aspect of art, are all part of the extraordinary economy of instinct."³⁰

The exhibition, Zervos, and *Cahiers d'Art* all created a narrative of modern art that intertwined formal innovation with a spiritual, almost metaphysical dimension, found in the aura of ethnographic (and archaeological) objects, inspired by a transdisciplinary view of art. But above all, the canon of modern art as put forth in *Cahiers d'Art* challenged monolithic views. In his enthusiastic review of MoMA's 1933 exhibition *American Sources of Modern Art*, Zervos claimed that it was the art of the so-called "barbarians" and not that of "the West" that truly understood beauty. "The Academy," he added, "had people convinced that in art there is one single fixed criterium.... We realized above all that beauty is infinite and that the spirit can perceive it diversely."³¹ The inclusion in *Cahiers d'Art* of "barbarian," non-Western objects, as well as of objects from a "barbarian," non-Classical Greece, ushered in a new perspective on art, as did looking at art through the lens of literature, poetry, music, or architecture: the foreign was brought into the familiar, forging a new vision for art. The modernism that *Cahiers d'Art* invented was indeed one and diverse and, in a way, it mainstreamed the avant-garde project for a broader audience. The avant-garde broke boundaries between genres, media, art, and non-art in order to capture the modernism moment as one verging on a cacophony, and in doing so it shocked and alienated the public. Zervos and *Cahiers d'Art* harnessed this same spirit to propose instead a modernism that was polyphonic and foreign but not estranging, and ultimately taught the public to see like everyone else, and differently.



Two korai from the Erechtheion, late 5th century BCE, marble, Erechtheion, Athens. In *Cahiers d'Art* no. 1–4 (1934), 79 (photograph by Hazen Sise).

²⁷ Ibid., 58: "Aussi nous nous sommes servi de l'art océanien et des états d'âme qui constituent ses éléments essentiels pour condamner à nouveau les tentatives des artistes qui s'acharnent à fixer servilement l'apparence des objets et pour exalter l'œuvre de tous ceux qui croient encore au merveilleux et nous soulagent du fardeau de la conscience. Par l'empire lentement conquis sur la nature et par des expériences successives, ceux-ci en sont venus à se dérober aux étroites limitations de la forme. Le souffle insolite de poésie, dont leur esprit a reçu une impression profonde, les porte vers l'inusité.... Ils entrent ainsi en rapports plus étroits avec l'esprit des choses qu'avec leur aspect et touchent par là à l'essence même de l'art et aux raisons intimes qui les provoquent."

²⁸ Christian Zervos, "L'art ancien grec," *Cahiers d'Art*, no 7–10 (1933), 253.

²⁹ The catalog text is not signed, but it is almost certainly written by Zervos, see Kate Kangaslahti, "The (French) Origins and Development of International Independent Art on Display at the Musée du Jeu de Paume in 1937," *MODOS: Revista de História da Arte* 2, no. 2 (May 2018), 9–31.

³⁰ "Préface," *Catalogue Origines et développement de l'art international indépendant, Exposition organisée par le Musée du Jeu de Paume, du 30 juillet au 31 octobre 1937* (Musée du Jeu de Paume, 1937), n.p.: "Par les sculptures et les fétiches sauvages, l'art aujourd'hui a pénétré à nouveau dans l'esprit des choses, et rallumé la passion qui s'éteignait à l'usage. Il a deviné à leur contact que le sens aigu de la forme, la subtilité du dessin, les dimensions justes, les rapports, les plans et tout ce qui, pour le reste, constitue la plastique, font partie de l'extraordinaire économie de l'instinct."

³¹ Christian Zervos, "Art ancien et art contemporain: A propos de l'Exposition organisée par le Museum of Modern Art de New York," *Cahiers d'Art*, no. 5–8 (1934), 173: "L'Académie avait laissé croire qu'il y a en art un critérium fixe.... Nous nous sommes surtout rendu compte que la beauté est infinie, que l'esprit peut la recevoir diversement.... D'avoir compris la beauté des arts barbares notre génération s'est créé une langue nouvelle, capable de réjouir quelques vraies sensibilités depuis longtemps fatiguées par la phrase toute faite de la locution convenue."

From *Yielding Stone* to the drawn orbits and circular overlays of his photographs and objects, Orozco constructs a visual language that renders relational forces visible: intersecting circles, ellipses, and axes—geometries that seem to echo planetary systems.

When he turned to painting around 2004, he did so by carrying these conceptual structures onto canvas. The *Samurai Tree* series (2004–2012) emerged from a rule-based system of intersecting circles. Each work is generated through a fixed procedure: circles rotate and overlap within a square grid according to color sequences that the artist devised but never fully predetermined. The result is a painterly algorithm—a way of introducing contingency into order.

One can no doubt detect other echoes from the early avant-garde in Orozco’s works. In the first monographic study of Wassily Kandinsky, published by *Cahiers d’Art* in 1930, the Russian-born artist gives expression to his ideas about art as visible thought.

And then there is his deep admiration of circles: “I love the circle today as I formerly loved the horse, for instance—perhaps even more, since I find more inner potentialities in the circle, which is why it has taken the horse’s place.”⁷

He explained to Will Grohmann, the book’s author, why he was so taken by the circle:

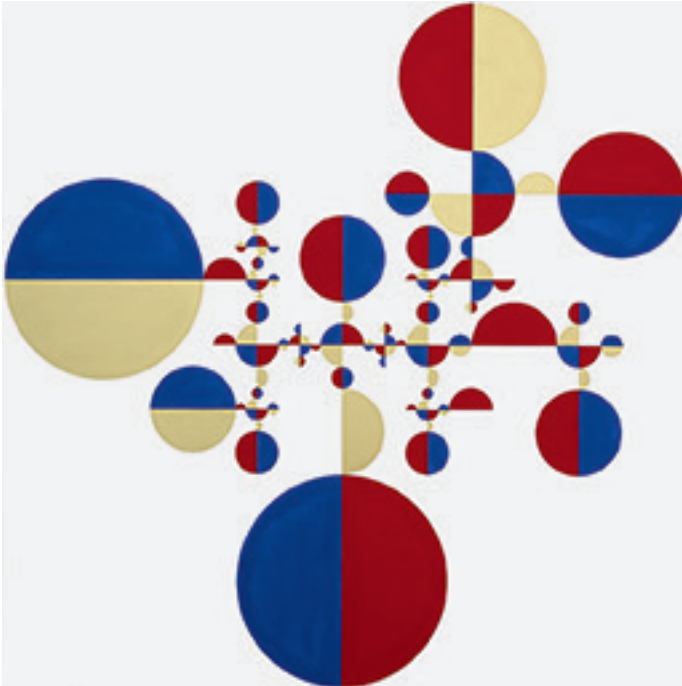
- It is
1. the most modest form, but asserts itself unconditionally,
 2. a precise but inexhaustible variable,
 3. simultaneously stable and unstable,
 4. simultaneously loud and soft,
 5. a single tension that carries countless tensions within it.
- The circle is the synthesis of the greatest oppositions. It combines the concentric with the excentric in a single form, and in balance. Of the three primary forms [triangle, square, circle], it points most clearly to the fourth dimension.⁸

Orozco in fact seems to inherit the legacy of both Kandinsky and Duchamp, uniting the first’s belief in painting as visible thought with the latter’s exploration of chance and of the readymade. His works charts invisible systems—economic, gravitational, social—by gently perturbing their equilibrium. They occupy the border between the readymade and the conceptual diagram: the point where thought encounters resistance in matter.

Like no other twentieth-century innovation, the readymade has altered the critical discourse around the work of art. It displaced the traditional artist’s hand with the logic of nomination, shifting the locus of art from production to conceptual framing.

Yet when this model was exported beyond the Western context, its implications changed. In the postwar North Atlantic world, the readymade mirrored the alienation of industrial modernity; in Brazil, it encountered a landscape marked by colonial histories and uneven modernization. Cildo Meireles’s engagement with the readymade tradition constitutes one of the most incisive critiques of the circulation of objects in late capitalism.

Emerging in the context of Brazil’s military dictatorship in the 1970s, his works transpose the dadaist provocation of Duchamp into a field charged with political, colonial, and economic tensions. For Meireles, the readymade is not a gesture of negation but a means of infiltration—an operation through which the artist re-enters the flow of commodities, currency, and ideology. The readymade becomes an instrument of critique within systems of exchange and control.



Gabriel Orozco, *Samurai Tree (Invariant White 2)*, 2005, acrylic on linen, private collection. In *Cahiers d’Art*, “Orozco” (2016), 47.



Wassily Kandinsky, *Untitled*, 1930, woodcut in colors. In Will Grohmann, *Kandinsky, œuvres de 1906 à 1929* (Paris: Éditions Cahiers d’Art, 1930), 7.

⁷ Will Grohmann, *Wassily Kandinsky: Life and Work*, trans. Norbert Guterman (New York: Harry N. Abrams, 1958), 188.

⁸ Ibid.



Cildo Meireles, *Inserções em circuitos ideológicos: projeto Coca-Cola*, 1970, glass, metal, soda, and decals, Musée National d’Art Moderne – Centre Pompidou, Paris. In *Cahiers d’Art*, “Meireles” (2022), 2–3.

His most famous works, *Insertions into Ideological Circuits* (1970), epitomize this transformation. Rather than isolating a found object, the artist re-enters existing systems of distribution. On Coca-Cola bottles, he silk-screened political messages—“Yankees Go Home!” or information on the torture of political prisoners—and returned them to circulation. Similarly, in *Insertions into Ideological Circuits: Banknote Project*, he stamped dollar bills with phrases like “*Quem matou Herzog?*” (“Who killed Herzog?”), invoking the murdered journalist Vladimir Herzog, before sending them back into the economy.⁹

Meireles’s practice can be read as a critique of the readymade’s complicity in capitalist commodification. Duchamp’s gesture, once radical, became a foundational myth for the art market: the fetishization of the chosen object as singular, auratic, and exchangeable. Meireles reverses this fetish. His readymades—coins and bills, say, or bottles—are precisely those things that circulate with maximum velocity and minimal aura. Here the readymade is no longer a rupture with the world but a return to it—an insertion, both ideological and sensorial, into the circuits that define our reality.

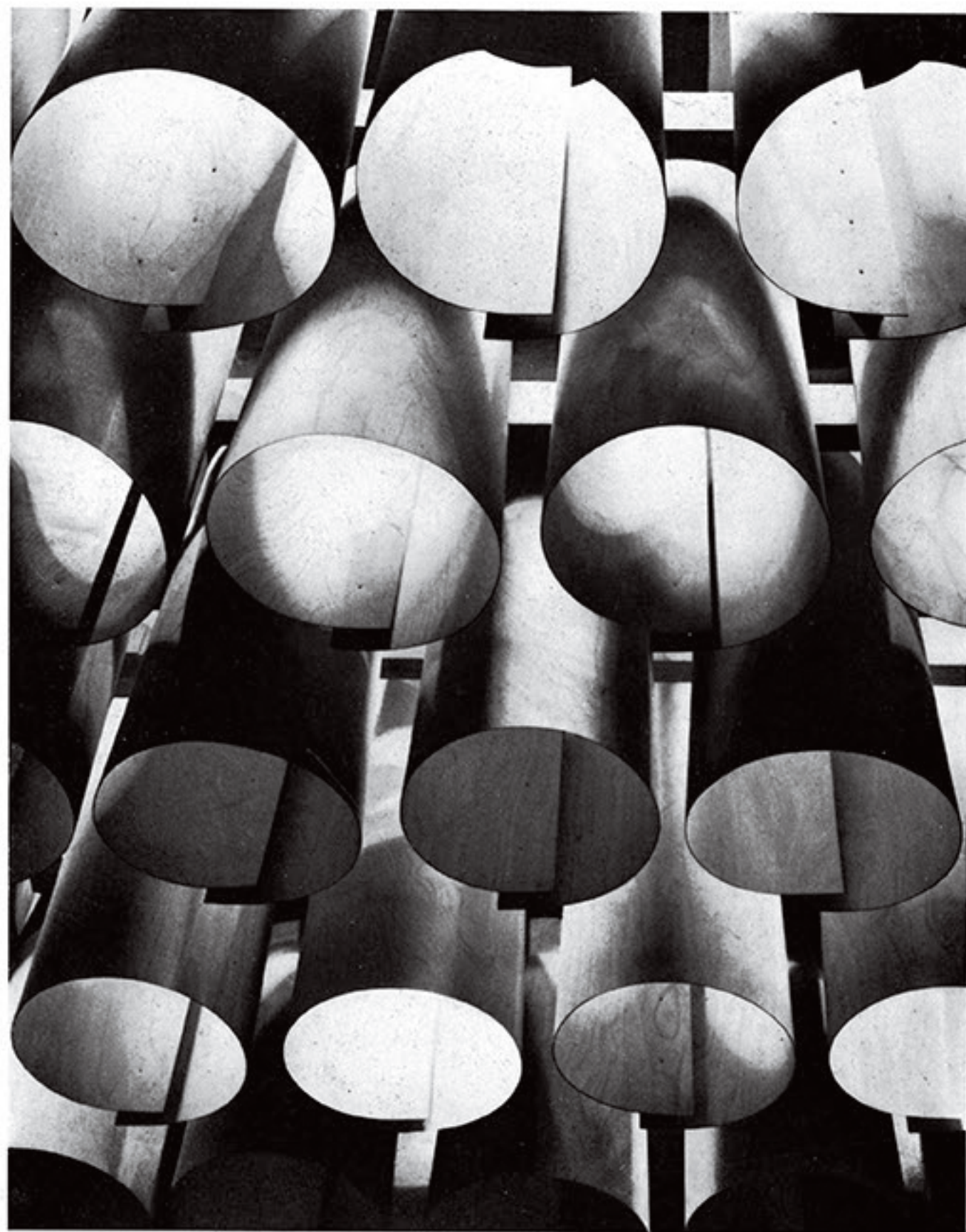
The readymade appeared simultaneously with another concept that has attracted innumerable artists throughout the twentieth century: the monochrome. Recent issues of *Cahiers d’Art* demonstrate that it remains a challenge and an attraction. Rosemarie Trockel’s engagement with its tradition is a case in point. It unfolds as both homage and subversion.¹⁰

Working within a lineage stretching from Malevich and Rodchenko to Yves Klein and Robert Ryman, Trockel reconfigures the monochrome’s claim to universality through the registers of gender, labor, and domesticity. Her “machine-knitted paintings” of the 1980s and beyond transpose the pure surface of modernist painting into the coded field of textile production—an arena long dismissed as feminine craft. In doing so, she exposes the monochrome not as a transcendental ideal but as an ideological fabric.

⁹ *Cahiers d’Art*, “Cildo Meireles” (2022). See also Paulo Herkenhoff, “A Labyrinthine Ghetto,” in *Cildo Meireles* (London: Phaidon, 1997), 36–78.

¹⁰ See *Cahiers d’Art*, “Rosemarie Trockel” (2013) for a number of in-depth explorations of this ambiguity.

¹¹ Robert Ryman, interview in *Art in America*, February 1979.



LE PAVILLON DE LA FINLANDE. EXPOSITION DE BOIS.



LE PAVILLON DE L'ESPAGNE. « GUERNICA », PAR PICASSO. FONTAINE DE MERCURE, PAR ALEXANDRE CALDER.



Louis Le Nain, *The Peasants' Meal*, 1642, oil on canvas, Musée du Louvre, Paris. In *Cahiers d'Art* (1960), 11.



Vincent van Gogh, *Bedroom in Arles*, 1889, oil on canvas, Musée d'Orsay, Paris.



Remains of a moai, 12th–15th centuries, volcanic stone, Rapa Nui. In *Cahiers d'Art* no. 2–3 (1929), 110.



Paul Gauguin, *Merahi metua no Tehamana*, 1893, oil on canvas, Art Institute of Chicago. In *Cahiers d'Art* no. 10 (1927), 340.



Pablo Picasso, *Les Femmes d'Alger (O.K.)*, 1935, oil on canvas, Museum of Modern Art, New York. In *Cahiers d'Art* no. 7-8 (1927), 254.



Georges Braque, *The Viaduct at l'Estaque*, 1908, oil on canvas, Musée National d'Art Moderne – Centre Pompidou.



Wassily Kandinsky, *Improvisation 3*, 1909, oil on canvas, Musée National d'Art Moderne – Centre Pompidou, Paris. In *Cahiers d'Art* no. 7 (1929), 322.



LE TORERO VILLALTA DEVANT LE TAUREAU QU'IL VIENT DE METTRE A MORT.

LES COURSES DE TAUREAUX MODERNES REPRÉSENTENT DU FAIT DE LEUR ORDONNANCE RITUELLE ET DE LEUR CARACTÈRE TRAGIQUE UNE FORME VOISINE DES JEUX SACRÉS ANCIENS.

surréalisme s'est fait aujourd'hui le *supporter* de cette entreprise mais il se reconnaît lui-même comme l'héritier d'une obsession qui lui est antérieure : l'histoire de la poésie depuis Rimbaud, celle de la peinture tout au moins depuis Van Gogh témoignent de toute l'étendue et de la signification du nouvel orage.



Si l'on veut maintenant se représenter avec une première clarté le « graal » obstinément poursuivi à travers des profondeurs nuageuses successives et décevantes, il est nécessaire d'insister sur le fait qu'il n'a jamais pu être question de quelque réalité *substantielle* et que, tout au contraire, il s'agissait d'un élément caractérisé par l'impossibilité qu'il

dure. Le nom d'instant privilégié (1) est le seul qui rende compte avec un peu d'exactitude de ce qui pouvait être rencontré *au hasard* de la recherche : rien qui constitue une *substance* à l'épreuve de temps, tout au contraire, ce qui fuit aussitôt apparu et ne se laisse pas saisir. La volonté de fixer de tels instants, qui appartient, il est vrai, à la peinture ou à l'écriture n'est que le moyen de les faire *réapparaître*, car le tableau ou le texte poétique *évoquent* mais ne *substantialisent* pas ce qui était une fois apparu. Il en résulte un mélange de malheur et d'exaltation,

(1) Emile Dermenghem a employé cette expression d'« instants privilégiés » — pour lui — à la base de la poésie et de la mystique — dans un article de *Mesures* (juillet 1938) : *L'instant chez les mystiques et chez quelques poètes*. Cet article se réfère en particulier aux conceptions des couffis qui attribuent à l'« instant » une valeur décisive et le comparent à une épée tranchante. « L'instant, dit un couffi, coupe les racines du futur et du passé. L'épée est un compagnon dangereux; elle peut faire de son maître un roi mais peut aussi le détruire. Elle ne distingue pas entre le cou de son maître et celui d'un autre ». Le caractère profondément ambigu, dangereux, mortel du sacré est reflété dans cette représentation violente. — Jean-Paul Sartre dans la *Nausée* avait déjà parlé de « moments parfaits » et de « situations privilégiées » d'une façon significative.



LE PHALLUS DE DÉLOS. MONUMENT CHORÉGIQUE DE KARYSTIOS, VERS 300 AVANT J.-C. LES MOTS DE DIVERS LANGAGES QUI DÉSIGNENT LE SACRÉ SIGNIFIENT À LA FOIS « PUR » ET « IMPUR ». LE SENS DU SACRÉ PEUT ÊTRE REGARDÉ COMME PERDU DANS LA MESURE OU S'EST PERDUE LA CONSCIENCE DES SECRÈTES HORREURS QUI SONT À LA SOURCE DES RELIGIONS.



LE SACRIFICE PAR ARRACHEMENT DU CŒUR DANS LE MEXIQUE DES ASTÉQUES. MANUSCRIT MEXICAIN POST-HISPANIQUE, CODEX VATICANUS 3738.

LE SACRIFICE HUMAIN EST UN SACRIFICE HUMAIN PLUS ACHÉVÉ QU'AUCUN AUTRE — NON EN CE SENS QU'IL EST PLUS CRUEL QU'AUCUN AUTRE — MAIS PARCE QU'IL SE RAPPROCHE DU SEUL SACRIFICE SANS TRICHÉRIE QUI NE POURRAIT ÊTRE QUE LA PERTE EXTATIQUE DE SOI-MÊME.

de dégoût et d'insolence : rien n'apparaît plus misérable et plus mort que la chose fixe, rien n'est plus désirable que ce qui va aussitôt disparaître, mais en même temps le froid du dénuement fait trembler celui qui sent que ce qu'il aime lui échappe et les vains efforts s'épuisent à créer des voies par lesquelles il serait possible de retrouver sans fin ce qui s'enfuit.



Il est d'une importance décisive que, dans ce mouvement, la recherche entreprise d'instinct, sous le coup du désir insatisfait, ait toujours précédé l'assignation que la théorie fait de l'objet cherché. L'intervention tardive de l'intelligence discriminative a certainement ouvert aux erreurs vides de

MAURICE BLANCHOT

[The Gaze
of Orpheus]

LE REGARD D'ORPHÉE



CAHIERS D'ART

NO. 1

(1953)
73-75

LE REGARD D'ORPHÉE

Quand Orphée descend vers Eurydice, l'art est la puissance par laquelle s'ouvre la nuit. La nuit, par la force de l'art, l'accueille, devient l'intimité accueillante, l'entente et l'accord de la première nuit. Mais c'est vers Eurydice qu'Orphée est descendu : Eurydice est, pour lui, l'extrême que l'art puisse atteindre, elle est, sous un nom qui la dissimule et sous un voile qui la couvre, le point profondément obscur vers lequel l'art, le désir, la mort, la nuit semblent tendre. Elle est l'instant où l'essence de la nuit s'approche comme l'autre nuit.

Ce « point », l'œuvre d'Orphée ne consiste pas cependant à en assurer l'approche en descendant vers la profondeur : son œuvre, c'est de le ramener au jour et de lui donner dans le jour forme, figure et réalité. Orphée peut tout, sauf regarder ce « point » en face, sauf regarder le centre de la nuit dans la nuit. Il peut descendre vers lui, il peut, pouvoir encore plus fort, l'attirer à soi et, avec soi, l'attirer vers le haut, mais en s'en détournant. Ce détour est le seul moyen de s'en approcher : tel est le sens de la dissimulation qui se révèle dans la nuit. Mais Orphée, dans le mouvement même de sa migration, ne peut qu'oublier l'œuvre qu'il doit accomplir, et il l'oublie nécessairement, parce que l'exigence ultime de son mouvement, ce n'est pas qu'il y ait œuvre, mais que quelqu'un se tienne en face de ce « point », en saisisse l'essence, là où cette essence apparaît, où elle est essentielle et essentiellement apparence : au cœur de la nuit.

Le mythe grec dit : l'on ne peut faire œuvre que si l'expérience démesurée de la profondeur — expérience que les Grecs reconnaissent comme nécessaire à l'œuvre, expérience où l'œuvre est à l'épreuve de sa démesure — n'est pas poursuivie pour elle-même, n'est pas forcée dans son essence : elle ne se livre pas en face, elle ne se révèle qu'en se dissimulant dans l'œuvre. Réponse capitale, inexorable. Mais le mythe ne montre pas moins que

c'est aussi le destin d'Orphée de ne pouvoir se soumettre à cette loi dernière, — et, certes, en se tournant vers Eurydice, il ruine l'œuvre, l'œuvre immédiatement se défait et Eurydice se retourne en l'ombre, l'essence de la nuit sous son regard se révèle comme l'inessentiel. Ainsi trahit-il l'œuvre et Eurydice et la nuit. Mais ne pas se tourner vers Eurydice, ce ne serait pas moins trahir, être infidèle à la profondeur de son mouvement, à la force sans mesure et sans prudence de ce mouvement qui ne veut pas Eurydice dans sa vérité diurne et dans son agrément quotidien, qui la veut dans son obscurité nocturne, dans son éloignement, avec son corps fermé et son visage scellé, — qui veut la voir, non quand elle est visible, mais quand elle est invisible, et non comme l'intimité d'une vie familière, mais comme l'étrangeté de ce qui exclut toute intimité, non pas la faire vivre, mais avoir vivante en elle la plénitude de sa mort.

C'est cela seulement qu'il est venu chercher aux Enfers. Toute la gloire de son œuvre, toute la puissance de son art et le désir même d'une vie heureuse sous la belle clarté du jour sont sacrifiés à cet unique souci : regarder dans la nuit ce que dissimule la nuit, l'autre nuit, la dissimulation qui apparaît.

Mouvement infiniment problématique que le jour, le monde, condamne comme une folie sans justification ou comme l'expiation de la démesure. Pour le jour, la descente aux Enfers, le mouvement vers la vaine profondeur, est déjà démesure. Il est inévitable qu'Orphée passe outre à la loi qui lui interdit de « se retourner », car il l'a violée dès ses premiers pas vers les ombres. Cette remarque nous fait pressentir qu'en réalité, Orphée n'a pas cessé d'être tourné vers Eurydice : il l'a vue invisible, il l'a touchée intacte, dans son absence d'ombre, dans cette présence voilée qui ne dissimulait pas son absence, qui était présence de son