

Jean-Yves Cadoret

PEINTURE

(extraits)

Mis en ligne le 24 juin 2015
Dernière mise à jour le 18 janvier 2024

...ET PUIS PARS AUX COULEURS

On se réveille un matin plus fragile, inquiet pour le jeune bouleau planté en novembre qui tarde à faire ses feuilles de printemps, ému, en ouvrant les volets, par la fuite éperdue d'une petite araignée surprise dans son sommeil (ou sa chasse à l'affût matinale), priant que le couple de verdiers qui jouaient hier dans le forsythia revienne.

On hésite entre sensibilité et sensiblerie. Ce peu de réalité qu'on se reprochait, n'est-ce pas le lyrisme perdu ? Voir de près, c'est aussi de la myopie – encore que les poètes chinois, etc, etc...

Dans le même moment, on découvre que la *Vierge à l'enfant* de Cima qui est au Musée Correr, même mutilée, nous est plus proche que les filles de joie de Villon, ses contemporaines. Au seuil de la modernité, *Le talisman* que Sérusier peignit voici un siècle, dont l'octobre flamboyant nous ravit tellement plus que les effets de manche de Mallarmé... Michaux : « Pas de libre circulation dans les livres, le chemin est tracé, unique. Tout différent le tableau. Tous peuvent lire un tableau, ont quelque chose à y trouver (et à des mois de distance, des choses nouvelles). »

La présence vraie raye la parole, tout poème tend à sa fin. En ces temps d'images, avancer dans la langue est s'en remettre au vertige. Qui voudrait parier sur l'effort dérisoire de la poésie pour s'affranchir du temps, contre la belle santé de la peinture ?

... NOUS CROISONS DES ETRES DE BOIS qui continuent de nous interroger longtemps après qu'on les ait quittés : le christ lépreux de la basilique Saint-Julien de Brioude, le petit christ-reliquaire de la chapelle Saint-Michel d'Aiguilhe au Puy, la vierge à l'enfant de l'église de Thines. Le premier souffre dans la pénombre, mais on oublie la crucifixion pour ne retenir que le poids terrible du corps épuisé. Les vers ont rongé la main gauche du second, la ramenant à la bonne proportion. La main droite, intacte, démesurée, mange la figurine. La troisième a perdu son avant-bras droit : elle nous sourit sans nous voir vraiment.

Ceux qui nous précédèrent, qu'ont-ils vu, qu'ont-ils appris de ces images d'eux-mêmes? Ne sont-elles que des média, vouées à poursuivre le dialogue au-delà de la mort (le divin comme sens produit par ce dialogue possible, l'art, le sacré), ou bien le travail du temps se suffit-il à lui-même?

Et que nous enseigne un visage de souffrance, sinon que la souffrance est inutile? Aux heures de Sarajevo, les christes crucifiés et les vierges qu'on ampute nous le répètent, et tout l'art des hommes-fourmis.

ACTEON FECIT

Jean-Michel Albérola « ne se veut d'autre style que celui du monde d'aujourd'hui, brutal, désaccordé, incohérent. Cet art sévère n'inspire pas à la délectation, mais à la méditation » (Philippe Dagen).

La peinture non pas pour se dire, mais pour créer du sens. Ainsi le blanc douloureux, ou plutôt la pâleur, qui n'est pas vraiment de la lumière, ou alors derrière la brume, du *Massacre des innocents*, Poussin et Leiris convoqués au chevet du Rwanda, qui répond à celui d'*Etudier le corps du Christ* (face à face dans l'exposition, ce ne peut pas être le fait du hasard) : face au mensonge des mots, le Christ craie, le Christ matador avant le combat, dans les coulisses de l'arène.

A propos des *Casseurs de pierres* de Courbet, tableau né au bord d'une route en 1849 à Ornans et mort au bord d'une voie ferrée le 13 février 1945, du côté de Dresde : « la disparition d'un tableau peut parfois permettre au réel de revenir ». Autrement dit, le réalisme ne peut faire l'économie du temps : l'anti-délectation d'Albérola est d'abord de l'anti-éternité.

D'où ces « fantômes d'ex-voto », qui, plus tard (la stratégie du mille-feuilles), donnent des clés pour le tableau. Le fantôme de l'ex-voto de *Ceux qui détruisent les églises* est un clair de lune sur la baie, un rêve de calme. Le tableau lui-même peut être le fantôme de l'ex-voto d'un tableau des maîtres : Poussin et Courbet, et les paysans de *Le Nain* (Lénine !). Une peinture chasse l'autre. Chasseur de déesse dévoré par sa meute, Albérola s'amuse à signer souvent *Actéon fécit*, ou *dixit, invenit...* (hommage aussi au Titien de la National Gallery, où le mythe de la métamorphose coïncide avec une métamorphose de la peinture, un glissement vers l'abstrait, du temps au travail au cœur même du tableau ?).

Autres manières, ses carnets de voyage en compagnie de l'économiste Michel Hénochsberg, séduisants « dérèglements de comptes » : Istanbul, Séoul, Haarlem (au Musée Hals), La France, Zürich, Toronto... Au jeu du double regard intérieur/extérieur du voyageur et du temps, créer devient vraiment éclairer, décrypter, mettre à jour : on verra autrement ces villes après le passage d'Albérola, son regard s'inscrira dans notre mémoire.

(Preuve aussi qu'il n'y a pas de regard neuf. On passe sur terre avec sa mémoire.)

ADAM ET EVE



Je suis tenté de résumer l'œuvre de Beckmann à un parcours, compris entre l'eau forte de 1917 intitulée *Adam et Eve* et l'Adam et Eve de *La ville d'airain*, de 1944 (d'autres œuvres majeures, comme *Les cabines* ou *La ville*, lui sont postérieures - mais elles ne nous disent pas plus que *La ville d'airain*).

L'eau forte montre un couple abandonné par la beauté, qui n'est pas sans rappeler un fascinant fusain de Redon, Adam et Eve aux mains coupées fuyant sous le couvert d'arbres démesurés, qui sont peut-être les jambes d'un dieu (les Expressionnistes ne sont pas par hasard les héritiers des Symbolistes). *La ville d'airain* raconte un couple après l'étreinte, prisonnier d'une forêt de métal. Les thèmes : l'innocence perdue (à la guerre : « Je ressens le besoin de rester parmi les hommes. Dans la ville, c'est là qu'est notre place. Nous devons reprendre à notre compte le terrible cri de douleur des hommes trompés », écrit-il en 1918 dans *Une confession*) et l'irréparable solitude des individus, qu'un trait noir de plus en plus épais isole du monde, sont restés les mêmes, mais il y a entre les deux tableaux le poids d'une vie. Ce poids est palpable dans la dernière *manière* de peindre : point de vue (Beckmann est passé maître en « perspective hiérarchique »), composition, touche... Comme le souligne son titre, *La ville d'airain* pèse vraiment, on n'est plus devant un exercice de style - cette peinture d'idée qu'il redoutait tant, sans doute parce qu'il savait qu'elle était son talon d'Achille. Et c'est à Maurice Blanchard qu'on pense, qui disait voir « dans chacun de [ses] poèmes l'histoire de [sa] vie. Ce n'est pas un instant que je saisis, c'est toute ma durée ». A cet égard, *Les cabines*, peintes par Beckmann à l'occasion de son voyage vers l'Amérique et de ce qu'il croyait être une nouvelle vie, en 1947, sont encore plus explicites - trop peut-être (l'ornière de la peinture d'idée !).

La comparaison avec Blanchard ne s'arrête pas à une citation. La sensibilité écorchée, l'intransigeance de la démarche créatrice, l'utilisation des mythes (Icare, Prométhée, le poisson sumérien de la création du monde...)... Je suis convaincu qu'il serait très facile d'établir des correspondances entre les deux œuvres - ne serait-ce qu'à partir du catalogue des titres -, de les faire dialoguer.

(Pour moi, je prendrais les lithos de *L'enfer* et de *Nuit en ville* pour illustrer *Les rues*, et pour titre d'un poème à venir sur le mystère de la parole : *Nous nous reverrons à Dodone*, d'une lettre à son fils du 17 décembre 1950).

UNE IMAGE CONTRE L'OUBLI

Il avait toujours eu le goût des images. Cela avait dû commencer avec les bons points de l'école primaire, costumes des provinces de France et papillons exotiques, et les merveilles du monde puisées aux tablettes de chocolat suisse. Puis il y avait eu les revues feuilletées dans le bureau paternel, *Science et voyages* et *La documentation géographique*. Adolescent, il n'avait pas eu besoin des explications du professeur pour comprendre le génie de Rimbaud, qui écrivait des romans sur la vie en s'aidant

*de journaux illustrés où, rouge, il regardait
des Espagnoles rire, et des Italiennes.*

Plus tard, sa passion était devenue à la mesure de sa timidité. Il avait tapissé d'images les murs de sa chambre d'étudiant, qui sauraient dire à ses amies d'un soir mieux que des mots. Pour l'essentiel, des stars du cinéma : Jean Seberg la première, puis Lana Turner, Bibi Andersson, Catherine Jourdan... et de la politique : Louise Michel, Bernadette Devlin, Angela Davis. Il y avait aussi Joséphine Baker vêtue d'une ceinture de peaux de bananes et Lénine prenant des notes sur les marches d'une estrade.

Seules deux photos échappaient au culte des idoles : la belle jeune femme triste de mai soixante-huit portée sur les épaules de ses camarades et brandissant le drapeau noir des révolutions perdues, et ces enfants lumineux et fragiles qui jouaient au pied du mur de Berlin.

La large photo, dont il ignorait alors qu'elle fût l'œuvre d'Henri Cartier-Bresson, avait été découpée sur la double page d'un magazine d'actualités. Elle en gardait la cicatrice à la pliure, superposée à la ligne de fuite du mur hérissé de barbelés. Il y voyait comme un habit de blessures jeté sur l'enfance, qu'il n'aurait pas su décrire mais dont il éprouvait la douleur. Cette douleur lui intimait de rester sur ses gardes. Et c'est peut-être à cause d'elle que l'image souvent regardée ne s'était pas usée.



C'est du moins ce qui lui vint à l'esprit lorsque des années, des siècles plus tard, il lui advint d'ouvrir son hebdomadaire télé sur la chère image, pareillement déchirée entre deux pages. Il se dit au même instant que le temps ajoutait aux anciennes blessures trop brusquement rouvertes et qu'il était urgent de la distraire, à défaut de pouvoir l'annuler. Par exemple en confrontant l'image d'aujourd'hui à celle d'hier, assez vite retrouvée dans un carton à dessins du garage.



Il se produisit alors ceci d'inimaginable que *les deux images ne coïncidaient pas*. Ce n'était pas la même photo qu'il avait cru retrouver. La première avait été prise *avant*. Avant que les aînés se regroupent sous l'objectif, laissant seule au pied du mur la petite joueuse de patinette brune que, l'instant d'avant, le garçonnet cachait encore, tandis que la grande fille blonde tentait, ou faisait mine, d'escalader le mur du bout duquel accourait sa jeune camarade rieuse. L'apparition et l'isolement de la benjamine rompait l'équilibre de la première image, déplaçait le centre de gravité vers le mur, aiguisait la brûlure.

Le temps trichait même avec la douleur.

« Une photographie est pour moi la reconnaissance simultanée, dans une fraction de seconde, d'une part de la signification d'un fait, et de l'autre d'une organisation rigoureuse des formes perçues visuellement qui expriment ce fait. »

Henri Cartier-Bresson, *Images à la sauvette*, 1952

CIMABUE A ASSISE

*Credette Cimabue ne la pittura
tener lo campo, e ora ha Giotto il grido...*

Dante, *Le purgatoire*, XI, 94-95

Si l'on en croit Vasari, Cimabue commença très jeune à noircir de petits Mickey's les marges de ses cahiers : « il passait tout son temps à dessiner sur ses livres, et sur d'autres feuilles de papier, des hommes, des chevaux, des maisons, et diverses autres fantaisies... » (en cherchant bien, on retrouverait peut-être sur les planches de travail d'Hergé le profil aigu de Cimabue tel que l'a représenté Andrea Bonaiuti à Santa Maria Novella de Florence).

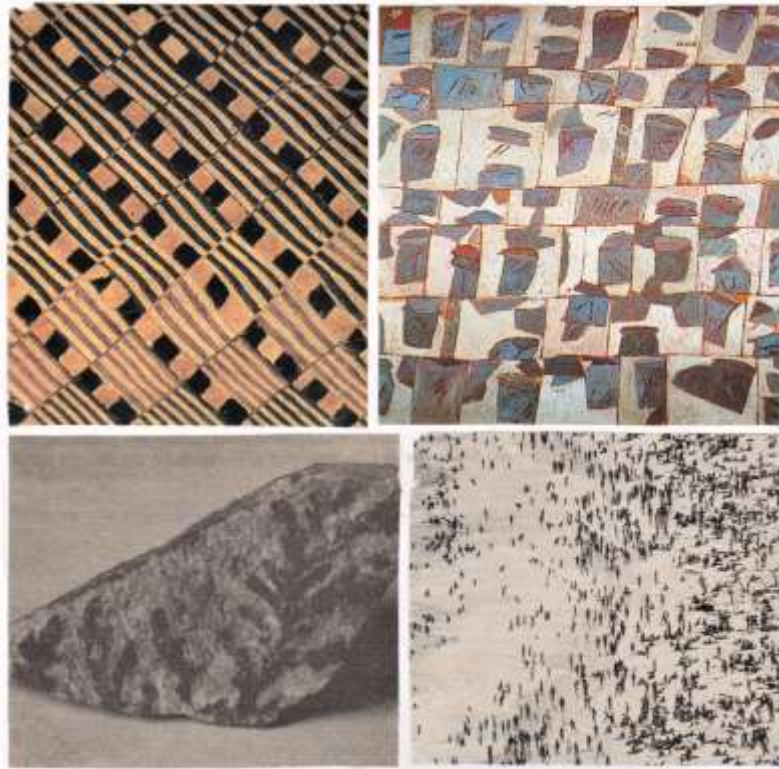
Ce goût des petits Mickey's, on le retrouve dans les fresques du chœur et du transept de l'Eglise Supérieure d'Assise, où la recherche de l'effet de profondeur fournit un beau prétexte au grouillement des personnages.

Futilités. L'important est évidemment ailleurs, et sans doute n'ai-je inventé cette dérisoire permanence de l'esprit d'enfance que pour mieux conjurer mon émotion face au lent travail de l'acide qui a transformé le blanc de céruse en sulfure de plomb. Le temps destructeur grandit l'œuvre de Cimabue-le-railleur. Au seuil de disparaître, tout est cuivre et ors pâles, les cristaux de neige du manteau de Marie et les oiseaux immondes aux portes de Babylone qui s'écroule. Là où la couleur subsiste (les anges des voûtains dictant les évangiles, la montagne boisée au-dessus des anges ébouriffés de l'Apocalypse), la trace des pinceaux apparaît, l'œuvre retourne à l'esquisse, à la fraîcheur des origines. On croit retrouver la lumière de Cézanne ou de Gauguin.

On oublie le message divin, les Ecritures et le dogme. On est dans un grand travail de peintre qui se noie. C'est moins Giotto dans la nef qu'ici le temps, qui a le cri.



Assise, Eglise supérieure de Saint François, La chute de Babylone.



UNE TOILE DE FRANÇOIS DILASSER, une broderie funéraire Kuba, une photo aérienne de la plage de Copacabana, posent le même type de question que les pierres écrites de l'admirable collection du Frère Le Bail, qu'on peut voir en ce moment à l'abbaye de Daoulas : une pegmatite à tourmaline de Roscoff, un granite à microline de Rostrenen, un schiste à andalousite de Sainte-Brigitte, une barytine de Paimpol, ou les fameuses dendrites de manganèse qui faisaient dire à Roger Caillois « qu'il est de plus vastes lois qui gouvernent en même temps l'inerte et l'organique ».

Pouvoir énoncer clairement cette question serait en connaître la réponse.

La répétition de motifs à peine différents, occupant des polygones égaux ou homothétiques, crée des rythmes qui font évidemment penser à des bribes d'alphabets, à des messages altérés (sur la photo de Bruno Barbey, l'alternance des silhouettes couchées et debout simule une écriture cunéiforme ; chez Dilasser, c'est le blanc qui suggère une phrase, ou une musique, et chez les Kuba les ruptures du motif), tantôt, à des degrés divers, effets de l'art des hommes, tantôt coulés dans la forge des dieux.

Pour autant, cette écriture reste une abstraction, elle n'a de sens qu'en tant que tentative, ou trace, d'écriture.

La clé est peut-être donnée par la *durée* inscrite dans la succession des signes : de l'instantané photographique à l'éternité minérale, de l'histoire racontée par Dilasser à la tradition perpétuée par les Kuba au-delà même de la mémoire collective (la signification du motif funéraire a souvent été oubliée), les hommes et les dieux nous donnent pareillement à voir un mouvement souterrain – ou cosmique – une marée, une dérive : du temps immobilisé.

DESCRIPTION D'UN COMBAT

Dans sa fameuse lettre du dimanche des Rameaux 1992 à François Dilasser, Jean-Pierre Abraham affecte « de ne pas savoir regarder la peinture », mais il écrit en octobre de la même année, sur un des bateaux-feux que lui a offert le peintre, un savoureux petit texte, « L'avatar »¹, qui est une véritable leçon de regard – au terme de laquelle on aborde en sa compagnie sur son île au trésor, tant il est vrai qu'« une peinture est le secret de qui la regarde. »

C'est sur un autre bateau-feu, celui sur lequel s'ouvre aujourd'hui mon site sur la toile, que je m'étais embarqué cette année-là. Et ce que j'avais trouvé dans l'île, c'était la voix de mes dix-sept ans, *cri vert entre les dents / ... / que le navire écorché / lance / sur les eaux sombres*, avec en prime le retour dans ma poésie à la forme longue – à la durée et à la profondeur d'un chant soudain redevenu possible. Autrement dit, la peinture de Dilasser m'avait ouvert une porte sur le temps, c'est du temps – en l'occurrence un temps tragique, celui d'une vie – que j'avais *vu* dans son bateau-feu, et c'est du temps, et non plus seulement des notes/notations fugaces que j'allais désormais essayer de faire entrer dans mes vers.

Et voilà que presque trente ans plus tard m'arrive sous les yeux cet extraordinaire bateau-feu sang et or du Musée de Brest, dont j'avais complètement oublié la singularité.



Singulière en effet est cette peinture dans la série dite des « bateaux-feux » : elle est la seule à être autant saturée d'or, et la seule à présenter un damier. J'ajoute qu'en la (re)découvrant, j'ai immédiatement pensé qu'elle était, sinon l'ultime, du moins l'une des toutes dernières de la série (dont on sait qu'elle a été exécutée dans une sorte de fièvre, en à peine trois mois, à la charnière de l'été 1992) – intuition étayée par deux photos successives prises dans l'atelier du peintre, où la peinture en question n'apparaît que sur la seconde, sur le mur de droite :



Ce bateau-feu m'est revenu assorti de commentaires² qui restent prudents, mais que je ne peux pour autant tous partager : y sont évoqués notamment une partition musicale, en écho probable aux productions du peintre des années 80, et en particulier à la célèbre série du « passage de la Mer Rouge » - alors que c'est plutôt une fanfare qu'une fugue de Bach que personnellement j'entends devant ce tableau -, ainsi qu'un vitrail, ce qui me semble une piste plus juste (la lumière en effet exalte les couleurs comme celles des pièces de verre d'un vitrail) – mais où nous mène-t-elle ?

Je ne rejoins vraiment le commentateur que dans ses doutes : « je ne saurais qualifier sa peinture : abstraite ? figurative ? ». Car c'est bien dans cette question qu'à mon sens réside la clé du tableau.

Ce qui saute aux yeux d'abord est moins la disposition en damier que la division en deux avec, dans l'éblouissante lumière des deux tiers supérieurs, deux architectures verticales, poupes de cargo ? conserveries coiffées de verrières ? rutilantes de rouge minium, dressées comme des icônes derrière une sorte de quai, ou d'autel, sur lequel elles déteignent ; dans le tiers inférieur, l'œil découvre ensuite un paysage de port beaucoup plus sombre, horizontal, traversé par un bateau (lourd et maladroit, ce bateau, on dirait un dessin d'enfant) dont le rouge semble se dissoudre dans la mer à mesure qu'il glisse vers la gauche dans une nuit criblée d'astres et de reflets, une nuit rêvée, ou intérieure (on pense aux ciels de Van Gogh).

Dans ce paysage, le commentaire relève des « pointes de couleur [qui] symbolisent sans doute les bateaux aux couleurs vives qui croisent [la] coque immobile » - je pense au contraire que, loin d'être un rappel du réel, ces pointes, ou mieux, ces surgissements de couleur, sont le signe (voire le clin d'œil complice du peintre) que nous ne sommes pas en face d'une représentation plus ou moins fidèle du réel, mais à côté ou au-delà de lui, *dans un réel qui est celui de la peinture*. Ce qui me fait l'affirmer est que ces intrigantes touches, en particulier de vert, sont présentes, sous de multiples formes, dans tous les tableaux de la série : Jean-Pierre Abraham se noie la nuit dans « l'espèce de faille verte ouverte dans la coque » de son Avatar ; le cri que j'entends de mon côté verdit au contact des triangles et rectangles qui parsèment la muraille et la mer de « mon » bateau-feu (racheté depuis par le FRAC de Basse-Normandie...), au point de me ramener à l'âge des romans, où l'« on a des tilleuls verts sur la promenade » ; et pour un troisième, ce sera bien sûr un autre secret – l'important ici est que c'est la peinture, et non pas l'objet bateau-feu, qui nous parle.

Le tableau nous montre donc *deux moments de peinture*. Que s'est-il passé entre ces deux moments antinomiques, sinon le temps qu'a duré l'exploration de la série, l'histoire de cette exploration ?

Au départ dans l'atelier sont des « Têtes marines », qui se transfigurent, suite à la visite que rendent le peintre et son épouse à Jean-Pierre Abraham sur le Scarweather du Port Rhu, début mai, « par très beau temps », en ce qui ne se nomme pas encore bateaux-feux³ – ce qui s'impose alors au peintre est moins le *motif* du bateau-feu, comme le remarque très justement René Le Bihan⁴, que le souvenir, iconoclaste mais *régénérateur*, de son rouge à la lumière dorée du jour de mai qui le révéla.

A la fin, les Têtes marines ont disparu et le bateau-feu lui-même perd de son rouge envahissant : « un des derniers bateaux, nous dit Antoinette Dilasser, qui rompt avec le rouge et vire au gris-vert et noir (ce pourquoi il fut baptisé Kerlouan) est daté du 26 juillet. »

Entretemps, le peintre a tenté d'appriivoiser dans son travail la violente intrusion du réel qu'a constitué pour lui sa rencontre avec le Scarweather. Jean-Marc Huitorel, ami de longue date et grand connaisseur de l'œuvre, en exprime l'enjeu avec limpidité : « Il ne fait aucun doute qu'il y eut là comme une explosion du réel, le plus visible qu'ait jamais offert la peinture de Dilasser, au seuil d'un péril qu'il ne pouvait pas ne pas pressentir – et conjurer. La réussite de la série des Bateaux-feux réside à mon avis dans cette tension constante entre un réel littéralement impressionnant et la volonté du peintre de préserver la pleine autonomie de la peinture, l'inviolabilité de ses territoires⁵. »

Ce qu'on a finalement devant les yeux n'est pas le bateau-feu du titre, menteur par omission, mais toute l'histoire du combat qu'a mené François Dilasser contre l'assaut d'un si séduisant figuratif dans sa peinture (le Scarweather dans le soleil de mai est en lui-même un tableau !) – j'allais écrire, en ces étranges temps coronavirusiens, *contre le virus du figuratif*, capable de détruire de l'intérieur toute la richesse de l'imaginaire du peintre et, partant, de priver tous les autres regards de leurs secrets. La grande force du peintre dans cette histoire est de ne pas avoir nié le danger, mais de l'avoir affronté avec toute la rigueur qu'exigeait son engagement en peinture, de l'avoir circonvenu et d'en être sorti plus fort – en quelque sorte immunisé.

J'ai envie de conclure ici à la façon de Jean-Pierre Abraham pour son Avatar : « Dans les grands livres d'art des temps futurs, je veux pour [ce] bateau la légende suivante : François Dilasser, *Description d'un combat* ⁶, 1992. Acrylique, papier marouflé sur toile, 200x140, Musée de Brest. »

¹ et ⁵ Catalogue de la Galerie La Navire, Exposition *François Dilasser, Têtes marines/Bateaux-feux/Têtes silencieuses*, Brest, octobre 1992.

² Gilbert Elléouet, Président des Amis du Musée de Brest, avril 2020.

³ « Mutation : le schéma profil/cou/socle des Têtes marines se met à ressembler à un bâti, à une succession de constructions accolées. La gamme colorée vire au rouge. Le peintre continue à intituler ces compositions Têtes marines, mais pour les catalogues c'est rapidement devenu les « Pré-Bateaux-feux ». On connaît l'histoire : la rencontre avec Jean-Pierre Abraham et le Scarweather sur un quai de Douarnenez, la fascination tout à coup pour ce bateau écarlate coiffé d'un phare tout aussi rouge : masse de couleur somptueuse sur un bleu très pâle de mer, par très beau temps, ce jour-là. » [Antoinette Dilasser, *L'atelier*, éditions Le temps qu'il fait, 2013, p. 61]

⁴ « ... Ces *Bateaux* sont d'abord des *Têtes* ! Un radical basculement d'un quart de tour vers la droite et l'on passa du vertical, de la *figure*, à l'horizontal, au *paysage*... Les formes se firent amples et le partage de l'espace des plus simples, comme si un souffle extérieur régénérerait l'atelier. Le jeu des valeurs permettait de reconnaître sans ambages, en haut, un ciel clair et quelques nuages et, en bas, un plan d'eau sombre, plus ou moins agité de signes de clapotis. Si le journaliste maritime ne s'en était mêlé, sans doute aurait-on perçu, dans les contours tranchés, des formes non de vaisseaux mais d'îlots, de récifs, peut-être d'usines aux toitures vitrées, de conserveries encore actives autour de leur cheminée. » [René Le Bihan, *Dilasser*, éditions Palantines, 1999, p. 131]

⁶ Titre emprunté à la première nouvelle de *La muraille de Chine*, que j'ai lue très jeune, fasciné par l'écriture de Kafka, et qui m'est revenu spontanément en redécouvrant le tableau.

AVEC ALAIN LE BRAS

Me voici par hasard à la galerie Le Berre, devant les encres narquoises d'Alain Le Bras (« les dessins me conviennent dans la mesure, la démesure - existe-t-il de minuscules démesures ? - où ils m'étonnent »), ses cires minutieuses (« on est tous les enfants de Paul Klee ») et ses boîtes à malices, où se croisent Georges Pérec et Alain Le Yaouanc. Les titres ici sont un point final au travail de l'artiste :

Ils arrivent
Ils arrivent dans une contrée nouvelle
Grincheux perdant la face
Trois personnages et trois volailles
A cheval sur le cochon
Personnages attendant une histoire

et Alain Le Bras m'explique d'une voix douce que beaucoup d'entre eux sont d'Eugène Savitzkaya, à Liège compagnon d'ivresse de Jacques Izoard, et comment Jean-Luc Steinmetz, en parfait gagne-petit de l'avant-garde, se servit de lui pour obtenir un inédit dudit Izoard dans sa revue *TXT*. Et la magie des lectures publiques de Valère Novarina, et les faux-semblants de Sollers, côté cour...

Je relis les uns et les autres :

Quel verger Rilke
Que digérer
quand tout blesse
L'estomac le pal
l'aiguille
les aiguilles
m'encombrent

(Izoard)

Sexe, langue et souffrance.

Mais la ville au soleil, et les femmes, sont trop belles. Je ne suis plus de votre monde.

Août 1983

*

Cher Monsieur Le Bras,

Je découvre avec émotion les *Quatorze catachysmes*, que vous venez de cosigner au *Temps qu'il fait* avec Eugène Savitzkaya, et je trouve la coïncidence trop belle pour ne pas vous envoyer la

B O I T
A M A
L I C E

que j'avais fabriquée à la suite de la visite de votre exposition à la galerie Le Berre de Quimper, en août 1983.

Un peu artificiellement, j'avais réuni les quatre cartons que vous offriez aux visiteurs en une sorte d'itinéraire, de l'enfance égocentrique, qui s'invente des formes et des mots, à l'artiste libéré de ses maîtres, devenu lui-même - du plaisir des mots à l'*autre voix* du poème. Quel programme ! mais non sans malice, ni une certaine fidélité, du moins je le crois, à votre travail.

Je souhaite que vous ayez autant de plaisir à lire ma « traduction » que j'en ai eu à l'écrire, et espère que vous pardonneriez les trahisons, involontaires.

Décembre 1985

*

Bonjour Jean-Yves Cadoret

- c'est pas tous les jours qu'on trouve son « autobiographie traduite » dans la boîte aux lettres !

« quelle machine le guérira de la cendre noire des gènes » me paraît épatant.

je vous remercie et joins un autre petit livre

Amicalement

Janvier 1986



*

« ... Il s'agit bien de friandises. C'est coloré et doucement provocateur. Appétissant, pour tout dire. Alain Le Bras était déjà venu en 1983 à la galerie du Sallé pour exposer ses *carnets de voyage* . Il nous revient dans un autre registre : le figuratif n'y a pas sa place, ce qui ne veut pas dire qu'il s'agit de tableaux abstraits.

L'artiste a d'ailleurs eu la coquetterie, comme pour prévenir, de donner un titre bien concret à chacun de ses tableaux : *Brumes chinoises avec rocher* , *Un voyage de Marco Polo* , *Où courent-ils ?...* Il s'explique : « Au départ, il n'y a pas de parti-pris, il n'y a rien de préconçu. Je me laisse aller, mais ma rêverie est attentive. J'essaie de me poser sur une branche, et de là partent des ramifications. »

Résultat ? Ses œuvres, dessins fouillés, encres de chine aquarellées, peintures sur toile, mais aussi d'étonnants objets « décoratifs », ovales ou circulaires, constitués de pâte à modeler fixée sous verre, proposent plusieurs lectures aux visiteurs. Alain Le Bras dit encore : « Il s'agit de trames pour rêver. On ne peut les voir comme des abstractions. Ca veut signifier. Je souhaite que chacun puisse y vagabonder ».

Jean Théfaine, *Ouest France* 7 août 1989
à l'occasion de l'exposition *Friandises pour l'œil*

*

On visite à Nantes, 10 bis rue Malherbe, la maison-atelier où vécut Alain Le Bras, de 1978 à sa mort volontaire, le 16 juin 1990. C'est aujourd'hui un lieu d'exposition pour de jeunes créateurs. On essaye d'imaginer, à l'aide des beaux textes amoureux de Savitzkaya, le capharnaüm savant (Savitzkaya utilise le mot *caravansérail*), plein de couleurs et de parfums, à l'image de ses œuvres, qu'Alain Le Bras avait assemblé là pour ne pas se perdre.

« Le miracle, et c'est ma définition de l'art, est de donner de la saveur à l'angoisse - c'est une angoisse fondamentale et une saveur d'une ténacité impeccable », disait-il.

Puis on visite l'exposition que lui consacre le Musée des beaux-arts (en sous-sol - cela lui aurait plu), surpris par la puissance intacte de ses derniers travaux de peinture (*La nuit dans les palétuviers*, *Vieux souvenir d'un faste campagnard*, *Bleu plissé froissé nombreux*, *L'ordre du cerneau*, *Tentation de Saint Antoine*, *Pour Marie-Eve*), qu'on n'avait pas su aimer à Quimper.

On regrette d'avoir alors eu la sincérité de lui dire

Mai 1994

ANDRE LHOTE

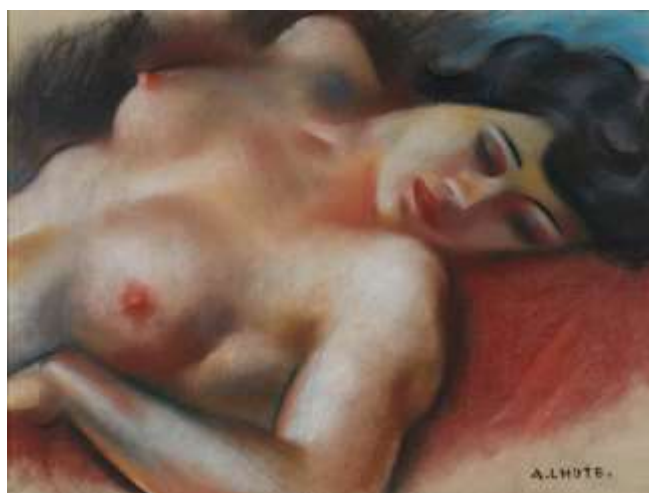
A l'occasion de la rétrospective organisée à Trévarez, j'avais écrit un long texte amoureux sur André Lhote, qu'un virus résistant à la peinture s'est chargé de détruire dans mon ordinateur. Avec les notes de M. et la petite chemise d'articles que j'ai conservés, je pourrais sans doute développer quelques paragraphes autour de deux ou trois idées force : un sens du paysage jamais pris en défaut, le recours à la géométrie pour « composer » avec l'émotion, et le bonheur de la couleur dans les dernières œuvres - même les plus contraintes, comme cette étiquette pour le vin rosé de son village de La Cadière d'Azur... J'expliquerais comment Cézanne plus les fresques de Saint-Savin égalent André Lhote, et essaierais de placer, exercice de haute voltige, une citation des *Cahiers d'Art* (« La peinture d'André Lhote trace une courbe dont la chute tend vers l'origine ») et ce petit mot de l'ambulancier des fusiliers marins de Nieuport, qui éclaire singulièrement les vers fraternels du *Discours du grand sommeil* :

Mon cher André,

Comment était votre Noël ? Le mien si beau, si étrange - à vingt, puis à huit mètres des Boches. Pas un coup de feu. Trêve. Lune et chandelles romaines. Les veilleurs zouaves et boches se regardaient, immobiles, dans les yeux.

Jean Cocteau, 1915

Pour finir, je mettrais le doigt sur les tableaux et les dessins dont je me souviens qu'ils m'avaient frappé : le port de Bordeaux, le jugement de Pâris, un nu couché...



mais sans pouvoir le moins du monde les décrire, ou même dire en quoi ils m'avaient frappé. C'est cette cécité de la mémoire que je veux retenir. On a aimé un tableau, un paysage, un visage et un corps : sans les mots, on les perd aussitôt. On ne se souvient que de l'amour.

LE PENSEUR DE RODIN
DANS LE PARC DU DOCTEUR LINDE A LÜBECK



Ce qui me frappe, dans ce tableau contemporain d'*Amour et Psyché*, est moins la nouvelle manière de Munch qu'on y trouve : « au début du siècle, j'étais poussé à briser les surfaces et les lignes - j'ai senti que cette façon de peindre pouvait devenir une manière... Par la suite, j'ai peint une série de tableaux avec de larges bandes, des rayures très marquées, courant verticalement, horizontalement ou en diagonale » (*Lettre à Jens This*, Directeur de la Galerie Nationale d'Oslo) - façon de lutter contre les spirales de la douleur et de la folie, qui s'achèvera l'année suivante, en 1908, avec une dépression nerveuse, et qui est aussi un peu la fin du génie de Munch - que le traitement des couleurs : le rose clair (jambon à l'os) et le vert tendre (glace à la pistache). Dimanches adolescents, printemps insipides.

J'y associe spontanément *La faim* de Hamsun. Peut-être tout simplement à cause de la couverture de l'édition de poche où je l'ai découverte, qui en est mystérieusement la réplique, tant en ce qui concerne les tonalités que les équilibres, jusqu'à l'attitude du protagoniste du roman, abîmé dans ses pensées.



Il s'ensuit que la silhouette assise au fond du tableau a la robe blanche d'Ylajali, et que je l'observe à l'abri du socle, promeneur affamé et vaguement honteux.

D'ENTRE LES MORTS

Innombrables sont les images de l'annonciation, de la nativité ou de la crucifixion. La mise au tombeau nous vaut aussi de grands moments de peinture. Pour une raison que j'ignore, beaucoup plus rares sont celles de la résurrection, bien que la résurrection de la chair soit un concept central de la métaphysique catholique, et quand elle est représentée, c'est le plus souvent sous la forme d'un Christ terrassant le dragon du mal (Duccio, Cranach...), ou exhibant dans l'air son corps glorieux (Grünewald, Titien, Le Gréco, Tintoret, Rubens...). Une étude à la pierre noire de Michel Ange illustre cette vision du corps transfiguré d'une manière particulièrement fascinante.



A l'exact opposé est le corps très terrestre, portant encore les stigmates de la crucifixion, qu'a peint Piero dans la salle du conseil municipal de Sansepolcro. Dans sa façon de représenter le Christ avec le pied droit dans la tombe et l'autre solidement appuyé sur le rebord de pierre, comme s'il s'agissait moins de prendre son élan pour s'élever au ciel (le bras repose sur le genou) que d'en imposer au visiteur, il n'a guère de prédécesseurs – malgré la troublante ressemblance avec la fresque d'Andrea del Castagno, dont Piero avait étudié les travaux sur la perspective, dans le réfectoire du couvent de Sant'Apollonia à Florence – et guère plus de descendants, même si j'ai retrouvé dans son Christ, non sans étonnement, le grand Christ de kersanton du calvaire de Plougastel, de cent quarante ans son cadet, avec ses deux mêmes soldats endormis et un troisième qui semble aveuglé ou effrayé par ce qu'il vient de voir.



C'est le spectateur qui tient la place du quatrième soldat, que Piero a peint de dos à droite, sous l'horizon du tombeau. Sous l'horizon, car ce qui se passe au-dessus vient de plus loin, d'un monde qui nous reste invisible – et dont témoigne le pénétrant regard du Christ.

Dans ce regard le jeune Camus, sous le double charme des Florentines, « les seins libres dans des robes légères et les lèvres humides » - petites filles des *sfacciate donne fiorentine* de Dante qui, dans le Purgatoire, appelle l'Eglise à leur interdire *l'andar mostrando con le poppe il petto* - et du paysage découvert en fin d'après-midi tout en haut du jardin Boboli, « comme le premier sourire du ciel », ne voit pas un regard d'homme, « mais seulement une grandeur farouche et sans âme que je ne puis m'empêcher de prendre pour une résolution à vivre », et qu'il associe au bonheur sans espoir de ceux qui sont capables de vivre au désert « sans jamais tromper leur soif. »

Les jeunes étudiantes rieuses qui se pressent le soir Via della Spada sur le seuil de l'Enoteca Bellini et les horizons contemplés du belvédère de San Miniato lorsque le soleil se couche dans l'or rouge d'un pinot grigio, sont de tous les temps, mais le vieil homme que je suis ne les retrouve plus dans le regard du Christ de Piero. Il y lit moins, pour continuer avec les mots de Camus, son désir de durée que son destin de mort. Et ce regard inhumain, car oui, ce n'est pas le regard d'un semblable, il est, à la différence de la chair du corps, proprement « unearthly » (Henry Layard Austen), ce regard d'un qui, revenu d'entre les morts, connaît la réponse et intime au silence, est à la fois sans illusion et sans appel.

... Hasard objectif des lectures, le voyage, ouvert avec Norge [*Naissance de Vénus*], se referme au retour sur Paavo Haavikko. Dans *Mai, l'éternel*, il s'entretient longuement « avec Dante, sur les places, sur les ponts », avec cet art consommé de l'énigme et du sarcasme, du particulier et de l'universel, qui est sa signature : « Notre époque est cruelle, écrit-il, qui offre en dégustation les entrailles de l'empire, chef-d'œuvre de gastronomie, drame musical, épopée poétique dont on a épluché l'histoire et soustrait le châtement afin d'en faciliter la dégustation. » Puis, filant la

métaphore des trippa alla fiorentina, il refait à l'envers l'équipée de Dante : « Un repas, le paradis, l'être humain son purgatoire, la tombe un enfer où le feu s'est éteint et où rien ne ressemble à ce qui fut. Pas de pitance, nulle joie du corps... Sans le feu de l'enfer on ne peut faire mûrir les passions des sens... Quand sur une place de Florence on t'apporte un plat de tripes, n'hésite pas, ne ferme pas les yeux... Dans ce cruel empire, dans cet état du Christ toutes les entrailles sont servies en plats de tripes. Et pas de métaphore ici, rien de tel, le plat, c'est tout. C'est l'œil sacré qui n'a jamais vu le jour et s'est sacrifié à l'obscurité... »

Ecrivant cela, s'est-il souvenu, comme moi en le lisant, du regard du Christ ressuscité de Piero ?

DEaR
(Agar et l'ange)

Il n'est probablement jamais venu à l'esprit du contrôleur de gestion de la JP Morgan que DEaR puisse signifier autre chose que « Daily Earnings at Risk », là où, dans la peste noire des ratios prudentiels et des scénarios catastrophe, je lis de rondes amours et d'étranges early mornings at dusk. Je quitte avant qu'il ne soit trop tard ce lieu, la Maison des Polytechniciens ! qui me rejette : abonné d'Air Inter avec la lettre S, qu'as-tu fait de ta jeunesse et que fais-tu de ta vie, poursuivant en silence ta route à côté de qui tu es vraiment ?

Sirènes, fusées de détresse. Barrage de CRS devant l'Assemblée Nationale, qui refoulent une manifestation de jeunes agriculteurs sur le pont de la Concorde. Gris furieux de Paris, beau, pitoyable. Tu es loin, dans l'obstiné Noël des Champs-Élysées et la promesse de Nicolas Poussin.

T'accueillent un alexandrin un peu impair, qui pourrait suffire :

Moi qui fais profession de choses muettes

puis une galerie de dessins. Tu t'arrêtes devant un fascinant serpent replié sur lui-même, celui qui s'apprête à mordre Eurydice dans le grand paysage argenté de 1649 où le temps suspendu, menteur, des acteurs est rayé par le pressentiment offert au spectateur, qui seul peut embrasser du même regard les signes de la tragédie qui se noue : les fleurs renversées, le pêcheur qui se détourne, les nuages sombres qui gagnent par l'est et font un ciel de bataille du Château Saint-Ange de l'arrière-plan. Plus loin, des études pour *L'enlèvement des Sabines* et *La bataille de Josué contre les Amalécites*, jeux des ombres et des lumières. Dans les dessins déjà, toute la contradiction fertile de Poussin entre l'ordre apollinien, l'harmonie, la netteté de la ligne et du discours, et le triomphe de Pan, la confusion des passions, l'enchevêtrement des corps, violentés ou ravis.

Dans la panique centrifuge de *L'enlèvement des Sabines*, Romulus, côté scène de la Rome future en chantier, semble orchestrer l'horizontale des bras tendus vers une improbable issue de secours. La douleur des Philistins d'Ashdod livrée à la peste noire est transcendée en une allégorie de la détresse humaine. Des amours fugitives de Mars et Vénus naîtra Harmonie, déjà inscrite dans le dialogue des courbes des corps, les plis des étoffes et le velours des feuillages et du ciel. Et la danse ivre des bacchantes devant le terme de Pan s'ordonne selon la douce houle croisée de leurs bras.

... Tu avances dans une vie rarement trouée de bonheur (*Acis et Galatée*) ou de légèreté (*L'Empire de Flore*), au terme de laquelle tu ne trouves pas la sérénité dont parlent les livres savants. C'est une métaphore du doute, sinon du désespoir, que tu lis dans les deux extraordinaires tableaux consacrés à Phocion : aux premiers plans, des personnages en fuite se croisent sans se voir tandis qu'au fond les Athéniens s'immobilisent autour d'une rivière profonde, pour quel théâtre ?

Et la dernière toile, *Agar et l'ange*, qui ne serait que le fragment d'une œuvre inachevée, t'éclate au visage : dans cet étrange désert vert, l'esclave répudiée, décentrée sur la gauche, ne pourra pas sauver son fils de la mort. L'ange du Seigneur ment¹.



¹ Comme Gustave Roud pour le *Paysage avec les funérailles de Phocion*, Yves Bonnefoy fait du tableau une lecture beaucoup moins sombre :

*L'invisible reprend à la couleur
Le pain miraculeux, le broc d'eau fraîche.
Ne reste, de l'enfant, qu'une lueur
Qui fait rêver qu'en lui le jour se lève.*

Eau et pain, in *Raturer outre*, 2009

[novembre 2014]

PAYSAGE AVEC LES FUNERAILLES DE PHOCION

I



Dans *Nicolas Poussin ou le lyrisme pur*, Gustave Roud décrit admirablement l'émotion (« l'emprise inexorable ») qu'il éprouva la première fois qu'il vit le grand tableau : *...Il voit naître devant lui sur cet espace de toile peinte, entre les rives du cadre d'or, un monde singulier qui se précise, s'ordonne et se colore : l'arc sur le ciel d'un grand arbre incurvé, de multiples architectures grises et roses, maisons, temples et tombeaux ; d'autres architectures de feuillages que des arbres élèvent avec noblesse au-dessus du miroitement de longues eaux luisantes et calmées ; puis des hommes apparaissent, les porteurs de la civière où gît la dépouille du guerrier, un berger parmi ses ouailles, la théorie, sous les murs de la cité, de processionnaires imperceptibles... Un monde clos et parfait, qui n'est pas celui du rêve, car il n'en possède ni les surprises hagardes, ni les failles de ténèbres, ni la fugacité. Qui ne demeure pas non plus un reflet du réel : loin d'en être le double, il en devient comme le mystérieux achèvement.*

Assez étrangement, il lit dans cet achèvement l'intuition qu'aurait eue le peintre de « l'obscur désir » des êtres *de hausser le langage périssable de leurs couleurs et de leurs formes jusqu'au chant, un chant qui les restituerait dans leur éternité de chose créée... Poussin, au long de sa lente méditation, éprouve chacune de ces voix encore balbutiantes, attendant que leur chant en lui se dessine et se décante jusqu'à l'extrême point de sa pureté. C'est alors qu'il les groupe et les unit, rendant à chacun son timbre essentiel, sa résonance la plus profonde, pour que s'élève enfin, dans sa splendeur plurielle inépuisable, l'hymne de leur plus haute ressemblance, celle que Poussin porte en soi, celle qu'il nous fait découvrir en nous-mêmes.*

Il est vrai que le *paysage* de Poussin est beaucoup moins attique que roudien, et qu'on peut y voir les travaux et les jours du Haut-Jorat, mais il me semble que ce que Roud développe ici est son propre projet poétique, et non pas une méditation sur l'œuvre du peintre.

Je me souviens de la révélation que fut aussi pour moi ce tableau (ces deux tableaux plutôt, puisqu'à la rétrospective du Grand Palais de 1994 on pouvait voir côte à côte le *Phocion* du Louvre et celui de Cardiff), mais je n'y ai rien vu de ce dont parle Gustave Roud. Je n'y suis pas entré par le détour des êtres, arbres, hommes et animaux, qui ne m'apparaissent ici que sous forme de figures de style, et je n'entends

pas le moindre chant s'en élever. Ce n'est pas un hymne, mais au contraire le lourd silence du tableau qui m'arrête. Ce que j'y lis est la mort du Juste dans l'indifférence du monde ou, peut-être, dans le monde apaisé dont il rêvait. Poussin ne s'est pas donné l'excuse de la condamnation à la ciguë du stratège athénien pour peindre un paysage : le paysage ne prend son sens qu'*avec* les funérailles de Phocion, c'est un paysage métaphysique (lorsqu'il veut faire appel à nos sens, il peint des *Bacchanales* débordantes de chairs titiennes).

Je n'ai évidemment pas la présomption de penser que ma lecture est meilleure que celle de Gustave Roud. Ce qui m'intéresse est qu'elle est différente, bien que nous nous accordions sur la beauté du tableau. Il en est probablement ainsi de tous les chefs-d'œuvre, dans tous les arts, dont la force est de rester ouverts aux rencontres amoureuses, qui chaque fois réinventent le monde.

II

Je retrouve les mots de Gustave Roud dans la préface de François Cheng au catalogue de la rétrospective 2003 d'un autre grand peintre de *paysages*, Zao Wou-Ki : *... La quête de Zao Wou-Ki ne peut le mener que vers l'Ouvert. Plus il s'approprie le vide primordial et libère les souffles vitaux qui en émanent, plus il s'approche de l'Origine, de ce lieu où le regard humain, celui du peintre comme celui du spectateur, s'identifie à la source même de toute forme. Ainsi, l'espace de vie qu'ouvre le pinceau de Zao Wou-ki nous porte et nous transporte dans des métamorphoses que nous avons confusément désirées. C'est bien par là que le feu singulier qui brûle dans la nuit constellée de l'artiste devient, à chacune de nos rencontres avec ses toiles, le pur jaillissement de notre propre mystère.*

Que chacun trouve chez le grand peintre les métamorphoses qu'il avait « confusément désirées », comme chez Poussin qui une bucolique du Haut-Jorat, qui une méditation sur la mort, il n'est pour s'en convaincre que d'écouter ce qu'y lisent les poètes de notre temps : Michaux des voyages imaginaires « dans un verger de signes », « sur la toile blanche du monde » ; Char « le sortilège d'Orphée voyageur », une « prophétie pressée, si peu semblable à celle de sa sœur étrusque » ; Bonnefoy prétexte à une réflexion sur l'être où Bernard Noël, définitivement fasciné par le corps médiumnique, s'attache à décrire la sensation du vide sur « la peau des yeux » ; Caillois enfin, dont je me sens le plus proche, dresse une stèle où se mêlent « de très haut les fissures d'une planète essorée, de très près les dentelles du manganèse captives du cristal ».

Notre œil est quantique, notre voisin voit un autre réel.

EIN JEDER ENGEL IST SCHRECKLICH



J'imagine, et cela suffit à écarter le soupçon de snobisme, que je ne suis pas le seul : je ne me souviens pas être entré dans une église, avoir parcouru un musée ou une exposition, ou même simplement feuilleté un livre d'art, sans avoir été d'abord fasciné par une œuvre oubliée ou inconnue - invisible. J'ai même longtemps songé à en dresser la liste, qui dirait plus sûrement qu'une savante introspection les œuvres en lesquelles – surpris - je me suis reconnu, ou qui m'ont fait – qui dirait, au nœud d'une double *invisibilité*, ce que secrètement je suis. Voici, entre cent, la *Dame à l'hermine* du musée de Cracovie éclipsée par une *Dune* lumineuse de l'obscur Guiliam Dubois; d'une grande exposition sur l'expressionnisme un petit tableau de Jawlensky oublié sur un pilier, *La solitude*, parce qu'il me redonne mystérieusement les mots qui m'étaient venus à Potosí sur une toile de Cecilio Guzmán de Rojas, *Atardecer*; et, j'étais très jeune alors mais je m'en souviens comme si c'était hier, une étouffante promenade du dimanche de Jón Engilberts (*Kvöld í sjávarþorpi*) à Reykjavik, où les angles aigus des formes cassaient la fête des couleurs.

Ainsi aujourd'hui, d'entre tous les chefs-d'œuvre dont regorge la collection Chtchoukine, je ne retiendrai sans doute qu'une petite tempéra sur toile d'Odilon Redon, *Femme endormie sous un arbre*. Qu'y-a-t-il là qui m'ait touché au plus profond ?

Est-ce parce qu'il m'a semblé y reconnaître, presque trait pour trait, l'arbre d'un fusain de 1894 à une branche basse duquel s'accroche étrangement une femme (la contorsion du corps, démesuré, épouse la forme de l'arbre), endormie elle aussi peut-être, mais plus sûrement épuisée, comme si la couleur avait permis d'atteindre le versant solaire d'un sujet que le « noir organisé » du fusain condamnait à l'ubac ?



Fausse piste évidemment, ne serait-ce que parce que l'arbre de la tempéra est traité en noir et blanc : c'est le même arbre qu'a toujours dessiné ou peint Redon, la même idée d'arbre - un arbre sans feuilles, qui dit non pas le vert désirant, mais l'effort vers la cime aride, ou la fin, arbre contourné, aux branches qui s'entremêlent, arbre écorché comme celui du *Saint Sébastien* de 1910 qui est au musée de Bâle, ou grand arbre mort près de choir menaçant *Adam et Eve* dans leur fuite.

Ne serait-ce pas plutôt que j'y ai reconnu comme un écho du *Talisman* de Sérusier-Gauguin, une peinture sur le motif (et non plus d'un sujet) transfigurée par l'utilisation de couleurs pures ? Ce serait mal connaître Redon, et surtout ne pas voir qu'à l'exception des deux troncs qui ouvrent sur la scène, et du rappel de feuillage de fin d'été à droite, comme un portant de coulisse, sur lesquels d'ailleurs empiète (rayonne ?) le puissant bleu du fond, tout réel est évacué du tableau : cette *Femme endormie sous un arbre* est un leurre. Ce que Redon nous donne à voir est une vision (dans une forêt ?) de femme endormie, qui rêve peut-être – ou ne rêve pas, peu importe. Elle est suspendue à un arbre idéal, dans un bleu beaucoup trop dru pour être d'un ciel, ou alors, paradoxalement, d'un ciel métaphysique – un au-delà, un gouffre.

A son contact, la terre tremble (la croix que forment la femme et le tronc penche dangereusement dans le vide, elle s'écroulera avec la fin de la vision), et ce que je vois en un éclair est le portrait de l'ange inquiétude, celui que convoque Rilke au seuil des *élégies* :

*Le beau n'est rien
que le premier degré du terrible [...]
Tout ange est effrayant.*

BRÛLE

Que s'est-il passé ? Qu'est-ce qui a fait qu'à un moment tout a basculé ?

Un peu avant, début 1951, il y a eu la rencontre décisive avec René Char, d'où naîtra quelques mois plus tard la « lecture » (et non pas l'illustration) littéralement *éclairante* du *poème pulvérisé*, sous la forme de bois gravés dans du buis de bout, noirs et nus, refusant tous les compromis de la séduction¹ - « une très impressionnante œuvre réelle », selon les mots mêmes du poète.

Renaud Ego : « En ce sens, Char a été un intercesseur, juste cela. La réalisation des bois gravés de *Poèmes* a précipité chez Staël un dépassement naturel, déjà en germe dans son propre travail, des contradictions apparentes de l'abstraction et de la figuration... Il est prêt alors à « recevoir les images de la vie en masses colorées, et pas autrement, à mille mille vibrations » (Lettre à Bernard Dorival) ».

Les deux années qui suivent ce retour au réel sont celles qu'on pourrait croire de la plénitude : bords de mer, ports, ciels, paysages, arbres... Le peintre a trouvé sa langue, chacun de ses gestes, qui s'inscrit là sous nos yeux, nous parle - et nous frémissons. La « matière-émotion », pour reprendre une autre formule de René Char heureusement développée par Michel Collot², transfigure la prison plate de la toile. Le mur du Labyrinthe est franchi. Puisée aux soleils du nord ou du sud et engrangée dans sa mémoire affective, la lumière intérieure du grand peintre irradie.

Mais fin 1953, début 1954, au retour de Sicile, sans que rien ne semble les avoir annoncées, trois ruptures techniques remettent à plat l'ouvrage sur le métier : le recours au dessin pour structurer le tableau, à partir de croquis au stylo-feutre sur le motif, l'introduction de la perspective et l'abandon du couteau et de la truelle pour la brosse souple et les tampons de gaze ou de coton. Ce sont là les outils de l'académisme, et le visiteur qui découvre pour la première fois ces œuvres de la fin n'en croit pas ses yeux : il exultait en compagnie d'un frère voyant, le voici devant une peinture devenue décorative, d'où le peintre s'est absenté.

Plus il avance, plus la tristesse l'envahit. Il assiste à une longue chute au ralenti, comme dans un mauvais rêve, espérant une œuvre au moins qui le détromperait, pour sauver l'ensemble. Mais non, ces mers mêlées au soleil, pas plus à Antibes qu'à Gravelines ou Calais, n'ouvrent sur l'éternité. Dernier tableau exposé : *Les mouettes* – devant lesquelles inexplicablement les autres visiteurs semblent s'extasier -, un désastre, avec, en contrepoint involontaire et pathétique, ces mots que le peintre écrivit en 1949 : « l'espace pictural est un mur, mais tous les oiseaux du monde y volent librement ; à toutes les profondeurs ». On pense au calendrier des postes et on en éprouve de la honte pour cet homme qu'on aime et dont on se sent si proche.

Il n'est pas possible que Nicolas de Staël n'ait pas senti qu'il se perdait (sa dernière lettre à Jacques Dubourg : « je n'ai pas la force de parachever mes tableaux »), il n'est pas possible que les collectionneurs et les critiques d'alors n'aient pas crié au feu (je pense aux jugements sévères de Douglas Cooper et Léon Degand).

Pour se consoler, on se dit qu'il fallait peut-être la folie d'Icare pour que nous soyons données les merveilles d'avant la fin.

¹ « ... Ses bois gravés viennent de loin et il nous faut à notre tour traverser leur espace intérieur pour les rejoindre... [Ils] révèlent une écoute profonde de l'œuvre de Char, ils la réfléchissent... » [Renaud Ego, *L'orée des bois*, in Nicolas de Staël, lumières du nord/lumières du sud]. J'en veux pour preuve le bois de *Biens égaux* et l'huile admirable intitulée *Composition* qui lui fait écho (et préfigure *Les toits*, qui marque l'avènement du paysage dans la peinture de Nicolas de Staël) : il évacue l'anecdote du poème, le jardin désordonné du père, les chemins poussiéreux de l'enfance « à gosier de ronces », pour ne retenir que l'« absolu et scintillant congé » de l'espace (qui est, nous dit Paul Veyne, la Beauté à visage de femme), auquel tend le poète mais que trahissent ses maigres mots sans chaleur, « chétive volte-face » - et Nicolas de Staël peint le mur du Labyrinthe, qu'éclabousse en son milieu un éclat de pure lumière : « le sillon s'éclaire entre ton bien et mon mal ».



² « L'expérimentation formelle redevient ainsi une voie d'accès à l'expérience sensible, le microcosme de la toile s'ouvre à l'horizon du macrocosme, le matériau pictural se fait matière-émotion. » [Michel Collot, *Abstraction, horizon, émotion*, op. cit.]

MARSAXLOKK BAY

Malte ne cesse de m'intriguer. Voilà une île méditerranéenne sans vigne (ou si peu : les barbares anglais n'ont rien trouvé de mieux que de l'arracher pour y substituer du coton) ni oliviers, et dont toute l'architecture civile s'ingénie à faire oublier qu'on est dans une île : trouver à Malte un restaurant avec vue sur mer relève de l'exploit. Roger Cans la décrit [dans *Le Monde* du 14 décembre] comme hésitant « entre la bière et le vin », et parle à son sujet d'un « cocktail qui se retrouve aussi bien dans la culture que dans l'architecture, mélange de villages palestiniens à maisons basses et carrées, de villes italiennes à immeubles massifs et cathédrales baroques, et de façades victoriennes dont on ne sait si les bow-windows sont d'inspiration aragonaise, turque ou anglaise... »

Cocktail est un mot gentil. J'y ai plutôt vu une sorte de fourre-tout de l'Histoire, avec une passion de la démesure (la rotonde Sainte-Marie à Mosta s'enorgueillit de posséder le troisième plus grand dôme du monde...) d'autant plus surprenante que l'île est petite et sans relief. Comme si les œuvres de la nature avaient été évacuées au profit exclusif des constructions de l'homme, qui a transformé l'île en un immense entrepôt de matériaux hétéroclites dévolu à l'ocre et au gris. Les seules taches de couleurs qu'on y rencontre sont les *lużżu*, les barques multicolores qu'on voit sur toutes les cartes postales, si rutilantes qu'on se demande si elles ne servent pas plutôt à la parade qu'à la pêche.

Ces barques portent à la proue l'œil phénicien garant de vents favorables et de pêches miraculeuses. Les dépliants touristiques ont cru bon d'y superposer l'œil d'Horus, sensé, lui, assurer aux visiteurs qu'ils foulent une terre plurimillénaire – sans mesurer que d'une certaine façon ce mensonge dit vrai, puisque l'Œil Oudjat n'est qu'un œil rafistolé. Mais il est vrai aussi que c'est Thot, le dieu de la science, de l'écriture et de l'art, qui a procédé à l'opération, restaurant ainsi la complétude par-delà la mort et donnant accès à l'invisible.

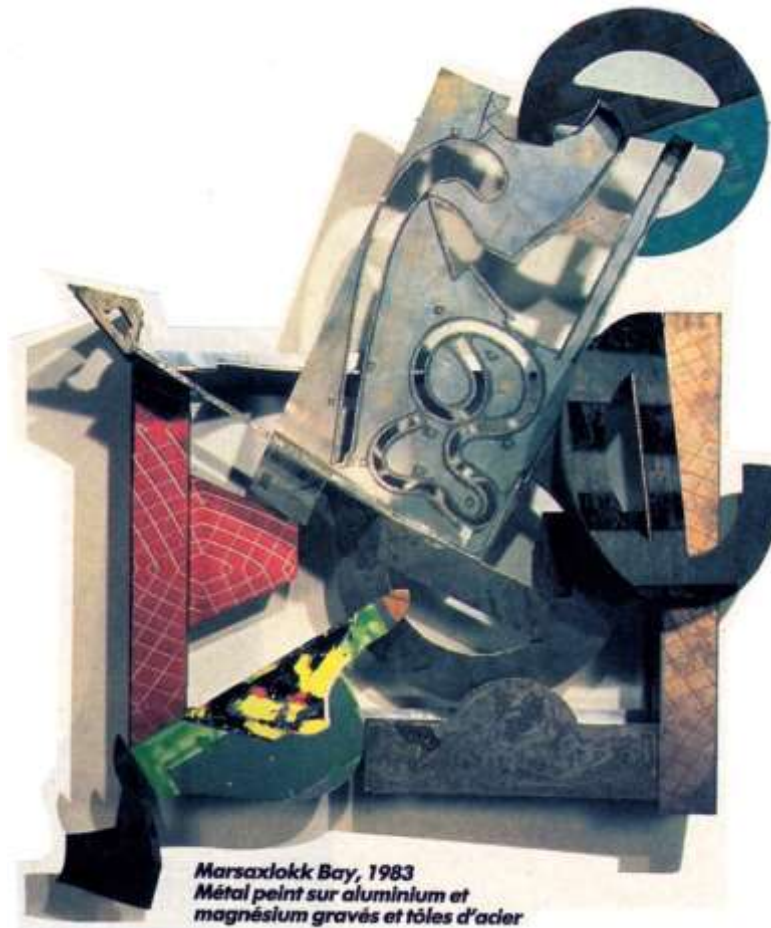
C'est là la fonction – la magie, de l'art. Ces lignes que je triture, avec l'espoir déçu d'y faire tenir cette île impossible, je pourrais les réutiliser, presque mot pour mot, pour décrire la peinture-sculpture de Frank Stella intitulée *Marsaxlokk Bay*, en présence de laquelle il m'apparaît à l'évidence qu'elle contient à la fois le lieu qu'elle nomme et l'île dont il procède.

Et sans doute faut-il avoir été à Malte et à Marsaxlokk pour comprendre à quel point elle est *réaliste*. Il y a d'abord qu'elle est encadrée – difficilement contenue – dans une sorte de cageot de métal ancré dans une mer invisible (ce serait faire un contresens que de l'accrocher sur un mur bleu), et qu'elle déborde de matériaux composites, tous issus de l'industrie humaine (plaques d'aluminium et de magnésium gravées/peintes, fibre de verre, tôles d'acier...), dont la tonalité dominante est l'ocre gris. Seules vraies taches de couleurs, si l'on excepte quelques briques citadines sur le flanc gauche (c'est-à-dire à l'ouest, d'où est venu le colon britannique – est-ce trop voir ? -), un rappel des *lużżu*, au sud-ouest de l'île artificielle (et non pas au sud-est, comme à Malte – oui, c'était trop voir -).

Il y a ensuite l'enchevêtrement des formes, qui ne peut pas ne pas faire penser à l'esthétique baroque (les critiques d'art nous expliquent qu'il y a chez Frank Stella solution de continuité avec une série comme celle de *Malta*, où son minimalisme s'est *baroquisé*), qui est la signature architecturale de l'île. Il n'est sans doute pas indifférent

non plus que l'artiste utilise ici comme éléments décoratifs les gabarits des ingénieurs navals¹, même si la série *Malta* n'en a pas l'exclusivité.

Mais ce qui me sollicite peut-être le plus est l'accord, que je sens profond, entre l'œuvre et son titre – probablement parce que sa langue ressemble à l'île : composite, aride, désarçonnante. Il fallait que le nom de Marsaxlokk soit donné à la sculpture pour qu'elle revive en moi : c'est dans son titre que Thot-Stella a placé l'œil Oudjat.



Marsaxlokk Bay, 1983
Métal peint sur aluminium et
magnésium gravés et tôles d'acier

¹ Dans son étude « Frank Stella 1970-1987 », William Stanley Rubin va jusqu'à (« presque ») voir dans *Marsaxlokk Bay*, oubliant le titre de l'œuvre, une grande caraque sous les remparts de La Valette : « The great flange, perforated by earlier cutouts, which billows up from the center of Marsaxlokk Bay's rectilinear architecture and terminates in a turquoise and rust protractor, is almost an abstract evocation of ship sails and flags projecting above the fortified architecture of Malta's harbor. » - comme quoi je ne suis pas seul à parfois trop voir... [mai 2016]

VERS LA COURBURE

Louis Jacob, pêcheur à Doëlan, a été tué en Argonne en 1915. Son fils, qui prendra plus tard le nom de Tal Coat, "front-de-bois", avait dix ans.

Le voici, vieillard indigne, un peu mal à l'aise dans son grand corps, à l'image des jeunes hommes aux grosses mains de ses gouaches des années vingt-cinq, cigarette clouée au bec, dans le capharnaüm de son immense hangar-atelier (mieux : un fruitier où les toiles mûrissent, chacune à son rythme). Il prépare ses couleurs avec une jubilation de pâtissier. "La peinture commence là, dit-il, la qualité de la structure importe au moins autant que la couleur, c'est plus qu'un moyen". Les vieux Hals et Titien travaillaient aussi la pâte à leur manière, unique, refusant les pratiques communes. Parce que peindre, c'est "chercher contre ce que le monde impose", c'est repérer la vie derrière les images convenues, "la présence de la mouche sur le mur blanc". Comment ne pas penser ici à la série fascinante des silex, nuits brunes criblées d'étoiles vertes - l'orgueil, la folie de ce projet prométhéen.

"Une toile, c'est comme une pâte qui lève, dit-il encore, filant sans le savoir la métaphore pâtissière, comme un champ qu'on travaille. Il n'y a que dans la durée que peut se trouver l'instant. C'est lui qui décide. Vient un moment qui me prend. Je suis agi. Je mets cet éclat de l'instant, qui va tout tenir. Une toile n'est finie que lorsqu'il y a la courbure... Mais, bien sûr, ici et maintenant implique de grandes strates de disparu : dans durée il y a mémoire, effacement..."

(Cette quête de la courbure, de l'instant volé au temps, l'a naturellement conduit à la Préhistoire. Mon émotion de l'entendre mettre ses mots dans ceux qui m'étaient venus devant les figurines néolithiques du Musée Goulandris).

On comprend alors que la grande affaire de ce peintre abstrait soit le réel, et le travail sur le motif son plaisir. On le voit arpenter une campagne assez ingrate (une ligne à haute tension scie le ciel), où il semble pourtant trouver son bonheur, être dans son élément : ce fils de pêcheur est un paysan. *Dans le pré* (gravure non datée), *Troupeaux*, infinis *Colzas*. Il dessine fébrilement, puisqu'aussi bien dessiner est "le moyen le plus apte à établir un dialogue avec ce que personne ne regarde". Il identifie les lignes de force du paysage, l'oriente, s'en imprègne. "On n'a pas besoin de nommer, car on ne peut nommer que schématiquement, avec le signe. Mais la chose n'est jamais la même, c'est un phénomène de lumière. Hors de l'image de l'arbre, qu'est l'image de l'arbre?"

On comprend aussi pourquoi le moment qu'il préfère est celui qui suit les moissons, lorsque les verts sont en train de disparaître, mais qu'il en reste suffisamment pour faire naître des violets : "il y a un gonflement dans les sols, ça chavire". Et lorsqu'il nous livre enfin son secret, qui est "d'approcher ce qui, approché, s'éloigne de plus en plus", parce que "le savoir est toujours en retard : on est en avant de soi, il faut se laisser aller en avant de soi", on prend dans la gorge sa leçon de liberté.

SAINTE MARGUERITE

I

Très jeune, deux rencontres m'ont enseigné à ne jamais désespérer des hommes : la voix de Dylan Thomas disant *Fern hill* et la chair glorieuse de la *Danaé* du Titien dans le Larousse illustré en deux volumes de ma mère.

... La voici, incroyablement vivante, à la fois lasse et dévorée par le désir d'homme. Quatre siècles et demi plus tard, je suis cet homme qu'attendent les courtisanes alanguies des « poésies mythologiques », les jeunes filles aux yeux cernés, gorge offerte au soleil blanc du matin, ô touffeurs ! ô parfums ! et les vierges perverses qui font mine d'être ailleurs. Lorsque l'exposition ferme ses portes, je suis Adonis que les gardiens arrachent aux bras de Vénus.

Jamais peintre de l'amour profane ne m'a fait mieux mesurer la pauvreté des mots. Je suis jaloux de l'homme et du peintre de Pieve di Cadore. Mon impuissance l'accompagne dans sa vie, d'Eve rondes en mères douloureuses, jusqu'à la mort, qui est encore un aveu d'amour : dans l'extraordinaire *Mise au tombeau* de 1559, Marie-Madeleine et le Christ sont de la même chair de céruse, et Sainte Marguerite, pauvre fille de Venise drapée dans le vert aigre de la virginité et de la solitude, Antigone vaincue, m'arrache un cri où le désespoir se mêle à la peur.



II

Titien a peint sa (ses) Marguerite avant que le Concile de Trente s'avise de contrer l'iconoclastie protestante en transformant les martyrs chrétiens en une cohorte de militants catholiques. Elle est encore la jeune fille aux perles, dans son vert trousseau virginal, qui échappe à la dévoration du désir en s'extirpant des entrailles sanglantes du dragon, et nourrit chez les femmes en couches l'espoir d'une délivrance heureuse. Celui qu'on appelle le « maître de Pacully », de quelques années l'aîné du Titien, nous a donné d'elle une image, qu'on voit au Musée de Cluny, qui contredit la vision du Vénitien : non pas fille perdue, en cheveux sur le bord de la lagune, mais plutôt d'un paysan enrichi, avec son visage rond et sain et ses cheveux filasses, ayant jeté sur sa robe verte une lourde cape violette doublée de blanc.

Mais aucune des deux, en aucune façon, n'évoque la fille du prêtre païen d'Antioche mise au secret et torturée pour avoir refusé la couche du préfet Olibrius. La Légende dorée de Jacques de Voragine n'importe pas plus au maître de Pacully qu'à Titien. Sous le vert et les perles, ce ne sont pas des icônes qu'ils peignent, mais des femmes.



AUX PRISES AVEC NOTRE ROUGEUR OBSCURE
(Vieira da Silva 2)

Un soleil d'automne qui se souvient de l'été m'accompagne dans Lisbonne désertée ce dimanche après-midi d'octobre où j'ai quitté les grappes de touristes de la citadelle de Sao Jorge pour rejoindre le Rato à travers le Rossio, l'Avenue de la Liberté et la Rua do Salitre. Je me retrouve presque seul dans la douce lumière de l'ancienne magnanerie royale devenue le siège de la Fondation Arpad Szenes – Vieira da Silva.

Il fallut sans doute beaucoup d'amour à Szenes pour continuer à peindre dans l'ombre de sa cadette mais tellement plus grande Vieira. Le signe en est peut-être qu'on retient de lui moins ses besogneux démarquages de Kandinsky que les mystérieux portraits qu'il donne de sa femme, seule ou en couple.

Vieira inégale, mais dès les années 30 fulgurante (*La grille* et l'*Autoportrait* au miroir de 1931).

1954 : *Le catachysme*, laissant bizarrement debout un ou deux magasins dans l'œil du cyclone, à partir duquel s'ordonnent les lignes de destruction – l'écart crée le vertige.

1954-1960 : *Le pont*, pierres noires dans la nuit d'orage, ruines, chaos - pont ou tunnel ? Ouvrant sur quel enfer ? Dans la salle voisine, *L'infini turbulent* (1985) rayonne de blancs célestes.

1958 : la géhenne étouffe de ses tentacules la mégapole de *Novembre*.

1960 : *Schiste* et *Ville forte* (portail de moellons grisâtres donnant sur un beffroi, mur sur mur).

1972 : *Le rêve des treize portes* : où est la treizième ? Close, au centre ?

... Questions ouvertes. Je mesure ici, une fois de plus, cette évidence retrouvée au hasard de deux lectures récentes, chez Marcel Lecomte et Georges Limbour, qu'un tableau raconte l'histoire que chacun s'invente. Parler d'une peinture, c'est faire le récit d'un voyage à l'intérieur de soi, dans cette « rougeur obscure » qu'évoquait Char à propos de Vieira da Silva dans les *Alliés substantiels*.

A la sortie, dans la lumière du soir, sous les marronniers et les acacias, la fontaine aux eaux jaunes de la place des Amoreiras, pleine de graviers et de feuilles mortes, est comme un vivant tableau de Vieira.

REPERES

... ET PUIS PARS AUX COULEURS	avril 1989
REPENTIRS	mai 1991
<i>NOUS CROISONS DES ETRES DE BOIS</i>	mai 1993
ACTEON FECIT (Jean-Michel Albérola)	février 1997
AMITIE D'ALECHINSKY	septembre 1998
ADAM ET EVE (Max Beckmann)	septembre 2002
BLAISE ET SES MONSTRES	août 1988
UNE IMAGE CONTRE L'OUBLI (H. Cartier-Bresson)	août 1998
CIMABUE A ASSISE	février 1990
CAMBRIDGE, LE 10 JUIN 1980 (Alix Cléo Roubaud)	février 2015
LA DAME EN BLEU DE COROT	août 1975
LES SIGNES DU VENT (Camille Corot)	mai 2021
<i>FELIX DENAX</i>	octobre 1979
UNE FÊTE SANS FIN (André Derain)	août 2001
<i>UNE TOILE DE FRANÇOIS DILASSER</i>	mars 1987
DESCRIPTION D'UN COMBAT (François Dilasser)	avril 2020
UN PARFUM AIGRE-DOUX (Erró)	février 1976
NEIGES, BLANCHE NEIGE, FROZEN LAKES (Jean Fautrier)	janvier 2018
<i>LA PEINTURE MODERNE NAIT EN 1888 A PONT-AVEN</i> (Paul Gauguin)	septembre 1991
ROMPRE, RÉVER (Paul Gauguin)	janvier 2000
LA MONTAGNE EST PROCHE (Paul Gauguin)	octobre 2021
JORN JOIE	octobre 1978
« L'IMAGE DE RIEN QUI PROJETTE UNE OMBRE » (Oskar Kokoschka)	septembre 2022
AVEC ALAIN LE BRAS	août 1983 – mai 1994
SAINTE CATHERINE (Emile Lecomte)	novembre 2008
AUTO PORTRAIT NOIR (Eugène Leroy)	mai 2022
ANDRE LHOTE	juin 2001
LOUTTRE B. DE BOISSIERETTE	août 2012
LUMIERES DU NORD (Edvard Munch)	mai 1987
LE PENSEUR DE RODIN DANS LE PARC DU	
DOCTEUR LINDE A LÜBECK (Edvard Munch)	juillet 1987
D'ENTRE LES MORTS (Piero della Francesca)	octobre 2022
DEaR (Nicolas Poussin)	novembre 1994
PAYSAGE AVEC LES FUNERAILLES DE PHOCION (Nicolas Poussin)	décembre 2003
L'ŒIL DU PEINTRE (Nicolas Poussin)	janvier 2019
DE BLANCS SANGLOTS GLISSANT SUR L'AZUR DES COROLLES (Odilon Redon)	janvier 1989
EIN JEDER ENGEL IST SCHRECKLICH (Odilon Redon)	février 2017
TROIS RENCONTRES AVEC ROTHKO	fév. 2008 – nov. 2023
HISTOIRES DE PEINTRES (Paul Sérusier)	juin 1999
SOUTINE, PORTRAITS D'ARBRES	juillet 1973

BRÛLE (Nicolas de Staël)	novembre 2014
MARSAXLOKK BAY (Frank Stella)	décembre 1985
VERS LA COURBURE (Tal Coat)	juillet 1996
PIERRE TAL COAT, L'ENERGIE DU BLANC	avril 1999
TANGUY EXPRESSIONNISTE ?	novembre 2007
SAINTE MARGUERITE (Titien)	mars 1993-déc. 2004
TITIANUS FECIT FECIT	janvier 2024
<i>LES PAVES DE LA PLACE</i> (Spencer Tunick)	septembre 2001
VIEIRA DA SILVA, LA LUTTE AVEC L'ANGE	avril 1999
AUX PRISES AVEC NOTRE ROUGEUR OBSCURE (Vieira da Silva)	octobre 2004