





L'ATELIER CONTEMPORAIN





L'ATELIER CONTEMPORAIN

1^{er} numéro, été 2013

Pourquoi écrivez-vous sur l'art ?

- 9 Joël Bastard, *Le Troisième Livre*.
11 Jean-Louis Baudry, *L'Enfant aux cerises*.
22 Pierre Bergounioux, *La Version papier*.
26 Lionel Bourg, *À perte de vue*.
33 Marcel Cohen, *L'Élégance mathématique*.
37 Ludovic Degroote, *notes*.
41 Claude Dourguin, *Sous le signe de la peinture*.
46 Jean Frémon, *Au pourquoi, je préfère le comment*.
51 Christian Garcin, *L'Horizon*.
55 Claude Louis-Combet, *Cette écriture-là serait-elle aussi sans pourquoi ?*
59 Éric Pessan, *En écho*.
64 James Sacré, *Écrire sur le motif*.
68 Jean-Claude Schneider, *Où la certitude de l'échec justifie ton mur de mots*.
72 Pierre-Alain Tâche, *Un partage jaloux*.
78 Frédéric Valabrègue, *Accompagner*.
85 Franck Venaille, *Monory/Venaille*.

Monique Tello

- 91 Alberto Manguel, *L'Écriture cartographique de Monique Tello*.
101 Ludovic Degroote, *traversée*.
109 Bruno Krebs, *L'Atelier*.
119 Antoine Émaz, *Penser (un peu) voir*.
125 Denis Montebello, *Le Chemin il est dans le geste*.
131 Monique Tello, "Je reste un peintre abstrait" – entretien avec Jean-Luc Terradillos.





Alexandre Hollan

- 143 Jérôme Thélot, *Écrire comme peindre.*
149 Alexandre Hollan, *Carnets, été 2011.*

Ann Loubert

- 173 Daniel Payot, *Subtil.*
183 Daniel Schlier, *Quelques sourires.*
189 Ann Loubert, *Route, de nuit.*
191 Gabriel Micheletti, *L'Esprit du lieu.*
197 Ann Loubert, *Carnets d'Asie, 2011-2012.*
213 Annie Paradis, *Une pose, un portrait – 15 août.*
219 Jacques Moulin, *Arbres vertébrés.*

François Dilasser

- 227 Antoinette Dilasser, *Les Chemins du peintre.*

Apostilles

- 241 Vies.
251 Gravures.
253 Colophon.



Pourquoi écrivez-vous sur l'art?

JOËL BASTARD
JEAN-LOUIS BAUDRY
PIERRE BERGOUNIOUX
LIONEL BOURG
MARCEL COHEN
LUDOVIC DEGROOTE
CLAUDE DOURGUIN
JEAN FRÉMON
CHRISTIAN GARCIN
CLAUDE LOUIS-COMBET
ÉRIC PESSAN
JAMES SACRÉ
JEAN-CLAUDE SCHNEIDER
PIERRE-ALAIN TÂCHE
FRÉDÉRIC VALABRÈGUE
FRANCK VENAILLE



LE TROISIÈME LIVRE

Joël Bastard

ADOLESCENT J'AI FABRIQUÉ QUELQUES LIVRES AVEC MES POÈMES, à un exemplaire! Tout cela me venait de l'enfance et du bricolage en solitaire. De mes collages sans les mots. Ainsi j'ai réalisé sans le savoir des livres d'artiste, par manque de lecteurs, par manque d'éditeurs! Ce qui avec le recul me fait sourire et m'interroge. Inventer le livre reste le travail de celui qui écrit. Je feuilletais avec passion et curiosité les livres d'art des grands anciens comme ceux de Pierre Reverdy et Pablo Picasso, Paul Éluard et Max Ernst, Blaise Cendrars et Sonia Delaunay, Guillaume Apollinaire et Raoul Dufy, Tristan Tzara et Joan Miró... J'aimais le couple peintre et poète. Je rêvais de cette association.

Je rassemblais mes textes en cahiers et ensuite je les agrafais, les collais, les accompagnais de polaroïds aux couleurs écrasées à la petite cuillère, de transferts au trichloréthylène de photographies de magazines,

de reproductions tampons découpés dans des gommes ou même découpés dans des betteraves fourragères pour une plus grande surface à imprimer. Un seul exemplaire de mon travail suffisait à me satisfaire. C'était pour moi réaliser un livre à moindre frais. J'étais alors aussi peintre durant une dizaine d'années. Très mauvais peintre mais j'aimais la matière, la lumière, au point d'ouvrir une galerie d'art pour les autres lorsque j'ai cessé de peindre et de la diriger pendant quatre ans.

Deux rencontres furent, à cette époque, décisives. La première est celle du peintre et lithographe Patrick Devreux avec qui je travaille toujours. Mon premier livre d'artiste accompagné a été réalisé avec lui. Ce moment reste inoubliable. Les discussions qui entouraient la réalisation de ce livre, le choix du papier, de la typographie, des eaux-fortes, des poèmes m'ont beaucoup appris sur cet art du dialogue et sur la technique lithographique. Sa femme Evelyn Gerbaud, m'a initié à

POURQUOI...?

9





celle de la gravure dans leur atelier de Saint-Christol-de-Rodières. Avec elle j'ai fait mon deuxième livre.

Ensuite j'ai rencontré Éric Coisel, responsable des éditions "Collection Mémoires" et qui est mon principal éditeur de livres d'artiste aujourd'hui. Je vis avec lui une aventure qui m'enchantait toujours m'entraînant sur des territoires que je n'aurais jamais pu imaginer seul. Éric Coisel me propose depuis une douzaine d'années de m'associer à des artistes. J'accepte ou pas le mariage avec tel ou tel. Mon refus est plutôt rare car Éric Coisel me connaît bien et j'ai une totale confiance en lui. C'est toujours une grande excitation, une joie, d'ouvrir les cartons de livres blancs ou déjà peints que je reçois chez moi à la Ferme et de découvrir un nouveau peintre avec qui je vais écrire. Ce travail m'a souvent aidé à traverser des moments difficiles, d'isolement, de doutes et a provoqué en moi des écritures inconnues. Travailler avec un artiste, me transforme, m'apporte d'autres perceptions du monde, d'autres savoirs et des émotions insoupçonnées.

J'écris peu sur l'art et si je le fais, j'ai le défaut de bien des poètes qui prennent la place de l'œuvre, de ce qu'ils voient. J'écris peu sur l'art de

peur sans doute de me tromper, mais surtout de fixer l'instant critique d'une peinture. L'on sait que cette peinture changera par la force des choses, et du temps qui passe, d'éclairage et de destinataires. Et puis surtout j'écris peu sur l'art parce que je n'en ai pas les capacités critiques, ni historiques ni analytiques.

Curieusement je suis d'un culot inouï pour réaliser des livres d'artiste avec des peintres importants que je ne pourrais aucunement commenter et que je n'aurais pas même contactés sans l'intermédiaire de mon éditeur. Il me semble que l'on peut se rencontrer là, dans ce que je nomme *Le Troisième Livre*. Je n'écris donc pas sur tel ou tel artiste mais avec. Prenant le risque de déplaire à l'intérieur même de l'œuvre et non sur. Ce risque me plaît, m'interroge, me triture, me provoque, m'enrichit et me fait écrire des textes que je n'aurais jamais écrits sans l'autre. Sans ce télescopage insensé. Cette friction innovante. Ce rapprochement des arts.

Je comprends mieux la peinture d'avoir écrit en compagnie de Patrick Devreux, Evelyn Gerbaud, Joël Leick, Tony Soulié, Koschmider, Patricia Erbeling, Jean Anguera, Jane Le Besque, Alexandre Hollan, Jephah de Villiers, Christian Jaccard, Christian

Bonnefoi, Bernard Quesniaux et bien d'autres. Je la comprends mieux, de l'intérieur, sans pouvoir la commenter. Je passe par l'écriture d'un poème pour cela.

Le livre d'artiste réinvente le livre à chaque livre. Au hasard des rencontres, des propositions d'éditeurs et de celles des artistes. Le livre d'artiste

se décide sur un regard, une peinture dans un atelier, un poème qui a besoin de l'autre, le désir d'être ensemble sur un morceau de papier ou autre matière. Alors nous rêvons et concevons un espace commun. Seul compte le dialogue entre la peinture et le poème pour ce que j'intitule Le Troisième Livre, né de cette liaison et qui se réalise pleinement dans les yeux de celui qui le lit et qui le regarde ! Un livre qui existe entre nous et nous.

L'ENFANT AUX CERISES

Jean-Louis Baudry

DÈS QUE J'OUVRAIS LES YEUX, quand je dormais chez mon père, des images m'apparaisaient. Dans cette chambre aux lourdes tentures retenues par des anneaux, couvrant les murs à la tête et sur tout un côté du lit, et meublée, en son centre, d'un plateau de cuivre reposant sur des pieds sculptés repliables, d'un secrétaire du même bois noir sculpté tout incrusté de motifs de nacre, d'un

miroir encadré du même bois sculpté et incrusté, et enfin éclairée, en plus de l'applique heureusement posée au-dessus de la tenture, d'une lanterne suspendue au plafond, dont les six côtés comme une rose des vents lumineuse cloisonnant la nuit venue, deux à deux, de ses rouges, de ses verts et de ses jaunes, le volume sombre et oriental de cette chambre que l'on disait "marocaine", les images avaient



sagement attendu la nuit entière l'heure de mon réveil pour, traversant peut-être le plafond, comme venues du dehors sinon du ciel, m'apporter des nouvelles d'un monde où la nuit et les fortunes hasardeuses et peu compréhensibles des familles m'avaient plongé. Aperçues de ce lit où mon père la plupart du temps me rejoignait quand je dormais et qu'il avait quitté quand je n'étais pas encore réveillé, les images, descendant ainsi de leur hauteur jusqu'à mon regard, auraient pu me faire songer à des anges, s'il y avait eu en elles plus d'amabilité et si elles avaient été porteuses d'un message plus conforme aux vœux que j'imaginai être ceux du ciel. Mais conformes, elles l'étaient à peine à ce que peu à peu et de mieux en mieux j'apprenais à connaître du monde. Avant d'user pour les désigner d'autres mots, je devais ne pas être trop sûr que celui d' "image", que leur insistance silencieuse, malgré leur intrusion de réveil, avait bien dû activer parmi ceux peu nombreux dont je disposais, fût approprié. Contrairement à celles qu'en ouvrant les albums je revoyais avec le même sentiment de bonheur que l'on doit bien avoir chaque fois qu'on rentre chez soi après le tohu-bohu de la rue et des boulevards et les

effarements que nous causent la circulation et les vitrines éclairées des magasins, ces images-ci j'avais beau admettre qu'à leur contact (mais tout autre corps venu à cette heure à ma rencontre aurait eu le même effet) se dissipait la buée qu'y avaient laissée les paupières du sommeil, si régulière que fût leur apparition, si retardé le temps que je mettais à me lever, elles restaient ce que seul un adjectif tiré d'une langue étrangère, puisqu'il désigne la familiarité et son contraire, serait capable de désigner, *unheimlich*. Familières, sans doute, puisqu'elles accompagnaient les longues heures où je m'étais retiré dans les contrées les moins accessibles, en ces contrées si éloignées que je pouvais à peine soupçonner la présence à côté du mien d'un autre corps, ni même, à moins du petit cataclysme d'un réveil nocturne, avoir conscience d'exister ; oui, familières puisque j'étais sous leurs regards durant ces instants indécis où l'on revient à soi ; mais étrangères, puisque j'apprenais à reconnaître en elles des êtres humains, des rues, des maisons et même, à leurs voiles brunes et gris-vert, des bateaux, qui n'étaient cependant en rien comparables à ces choses du monde que je désignais par les mêmes mots.

Souvent, je me suis demandé quels effets avaient entraînés sur mon esprit, sur mon imagination et sur la configuration du monde que j'entrevois, ces premiers regards de réveil que j'étais bien obligé de porter sur ces sortes particulières d'images dont quelques-unes étaient de vrais tableaux que l'on reconnaissait au relief pâteux des coups de pinceaux visibles sur la surface tactile, grenue, de la toile, tandis que les autres, je l'apprendrais plus tard, étaient les reproductions d'œuvres fameuses de peintres inventeurs de notre modernité.

Une de celles-ci, plantée devant mes yeux, me retenait d'abord à cause d'une camaraderie de chambrée qui me liait à l'enfant dont le regard ne m'avait pas quitté ; et chaque fois que je revenais vers lui (sa toque de feutre rouge posée de travers au-dessus de sa bouille chiffonnée de gosse des faubourgs, flamboyant dans la demie-pénombre de la pièce, exerçait sur moi une fonction de leurre), il me fixait, m'interrogeait encore. Un de ses bras prenait appui sur un rebord tout à fait semblable à ceux sur lesquels Chardin installe des fruits humectés de rosée, des bocaux verdâtres, des chaudrons de cuivre et des lapins morts, ou que traverse un chat, attiré par une odeur

de raie, vérifiant la stabilité du gué que lui offrent des coquilles d'huîtres en y posant des pattes précautionneuses et gantées. Mais sans les cerises s'échappant du papier d'emballage vert et froissé, je ne sais si le visage de l'enfant, sa bouche et ses yeux au sourire de mélancolie amusée, auraient mis tant d'insistance dans leur incertitude questionneuse. Vertu de ces cerises : probablement par association avec d'autres images, elles donnaient à ce visage un air d'indifférenciation biologique et peut-être même ontologique. Tel serait le pouvoir de la peinture. Ce visage d'enfant, parce qu'il avait été impossible de décider s'il était celui d'une fille ou d'un garçon, prolongeait son empreinte.

Beaucoup plus tard, j'apprendrais que, plus âgé que je ne pensais, le jeune adolescent recueilli par le peintre et affecté au nettoyage des brosses et de la palette, avait si mal accepté une petite réprimande de son protecteur que celui-ci, après une absence de quelques heures, l'avait retrouvé pendu à son armoire. Pourtant, à la différence de tant de personnes aimées dont j'ai enduré au cours de ma vie l'oubli après la disparition, l'enfant aux cerises continua en moi, inchangée, la même



existence énigmatique et silencieuse. La peinture avait donc bien la vertu de garder dans une éternelle et miraculeuse survie les personnages qu'elle nous proposait. Elle les conservait dans l'état où elle les avait présentés, martyrs, fusillés, victimes des guerres innombrables, pendus à des arbres, écartelés, vidés de leurs viscères, ou même héros de fêtes sanglantes, de Manet encore, couché de tout son long sur le sable de la toile, ce torero en habit de lumière noire. Mais vierges aussi, et douces promeneuses abritées d'une ombrelle grimant la pente d'une prairie ensoleillée de coquelicots. À jamais morts ou vivants, selon l'inspiration du peintre et de ses tout-puissants décrets.

Lorsque mon regard s'arrêtait un peu plus longtemps sur l'enfant aux cerises, je me persuadais qu'il était tout prêt à me parler et que c'était plus à la suite d'un sortilège que d'une infirmité qu'il était mis dans l'impossibilité de confier ce que ses lèvres boursoufflées brûlaient de dire. Je ne me doutais pas alors qu'il aurait un jour à me faire savoir des choses appartenant à sa nature de chose peinte en illustrant de la manière la plus éloquente la sentence d'Horace *ut pictura poesis* qu'on entend, selon les cas,

"la poésie comme (la) peinture" ou "la peinture comme (la) poésie". Dans un poème du *Spleen de Paris*, Baudelaire, laissant parler le peintre, paraît déplorer le sort cruel de l'enfant, mais c'est, reprenant un sujet qui lui tient à cœur, pour mieux dénoncer les égarements de l'amour maternel. Et le tableau finissait par abandonner, dans le désordre de ses draps, l'enfant que j'étais aux incertitudes de ses questions lancinantes : fille par les cerises et la toque rouge posée en travers du front, mais garçon par sa face écrasée d'apprenti boxeur.

Lorsque, par un de ces mouvements presque spontanés qui suivent le réveil et ont pour but de nous assurer, après l'exil du sommeil qui nous a entraînés loin de nous-mêmes, que nous adhérons encore assez à notre corps pour le déplacer à notre gré, je tournais la tête vers la droite, vers le fond de la pièce, vers le mur opposé à la porte, j'apercevais deux dessins de danseuses de Degas dont les reproductions étaient si parfaites que certaines personnes indécates voulurent les faire passer pour des originaux. Elles avaient été données avec d'autres (dont une esquisse colorée des *Repasseuses* qui était maintenant chez ma mère) par un vieil ami de la famille

qui, travaillant chez Skira, avait mis au point une technique nouvelle de fac-similés. Très finement dessinée au crayon rehaussée de craie blanche, l'une des reproductions montrait la danseuse de trois quarts dos, la tête tirée vers l'arrière, les cheveux retenus par un chignon souple recouvrant le cou, le bras gauche replié, la main cherchant à atteindre le défaut d'une omoplate, absorbée probablement par un méticuleux et harassant travail de décontraction, tandis que sur l'autre, se détachant de son ombre hachurée, la ballerine en pied à demi tournée vers l'avant, le bras gauche dressé au-dessus de l'épaule et l'autre bras replié à la ceinture, semblait attendre son entrée en scène.

L'enfant, depuis longtemps, ne me fait plus entendre ses pensées. Je dois les supposer, c'est-à-dire les inventer. Je me suis demandé si la peinture laissait l'enfant sans questions. À quoi songeait-il quand son regard – de cela je me souviens – s'attardait sur les danseuses, passant de l'une à l'autre, sans se décider à les quitter ? Je ne puis imaginer ce regard sans l'interrogation qu'il postule. L'enfant aux cerises avait bien dû aussi m'engager à me la formuler, mais elle était en quelque sorte recouverte par les pensées attachées à la

figure elle-même, à une histoire que, sans la raconter, elle sous-entendait. Qu'avaient donc à me dire ces danseuses, ou plutôt l'image de ces danseuses ? Ou peut-être énonçaient-elles plus perversément sous la première cette autre question : qu'avais-je, moi, à leur dire, à dire à leur image ? Toutes préoccupées de leur corps, ou de l'action promise à celui-ci, elles n'avaient point de regard ; et au silence de la peinture elles ajoutaient leur propre mutisme. Sans obtenir d'elles les paroles qu'elles auraient aimées que je leur adresse, je restais coi. Qu'est-ce qui me retenait dans ces corps ajourés, dans ces crayonnages aussi hésitants, me semblait-il, que ceux qu'il m'arrivait de tracer dans l'espoir de trouver à la fin d'une forme incertaine une chose appartenant à mon environnement habituel ? Devais-je croire que je poursuivais leur possession dans la maîtrise par le dessin de leur forme ? Était-ce donc à une sorte de possession que se livraient ces fabricateurs d'images ? Si, à la différence de celles disposées sur les murs, les dessins de Degas, parce qu'ils n'étaient que des dessins et malgré la bizarrerie de ces femmes costumées un peu comme pouvaient l'être les jours de fête, pour les anniversaires, les petites amies de ma sœur,



et parce que, donc, je pouvais croire qu'il me serait donné un jour, bientôt même, ne serait-ce que, porté par la toute-puissance fantasmagorique du désir enfantin, en essayant de les recopier d'en produire de comparables, je n'en décelais pas moins qu'il demeurait en eux un fond inassimilable et que c'était à lui, en dehors même des circonstances de mon réveil, que je devais de m'y attarder et de leur prévoir le futur que serait le souvenir que j'en garderais.

Je n'avais pas encore à ma disposition les mots qui m'auraient permis de désigner les raisons de cette cohabitation qui ne se limitait pas à celle de la chambre mais s'étendait jusque dans les espaces que leur ouvraient mes regards et mes rêveries de réveil – ces raisons pour lesquelles devant les choses peintes et dessinées les regards se faisaient donc pensée. Je devais bien admettre que ceux qui s'étaient livrés à ce travail (qui, lorsque je m'y appliquais, restait pour moi un jeu), parmi lesquels il fallait compter les "artistes" (ainsi qu'on les désignait) que mon père était fier d'avoir pour amis, n'avaient pas eu pour but de créer des images juste bonnes à décorer les murs de nos chambres, mais que c'était au contraire pour un reste encore innommé qu'elles avaient

autorité à le faire. Quelle était donc la raison de toutes ces images, la raison de leur existence et de leur exposition sur les murs ? Ceux qui les avaient dessinées et peintes avaient-ils répondu à une incitation semblable à celle qui me faisait choisir dans une boîte un crayon de couleur puis un autre ? Quelle était la raison de tous ces tableaux, arbres, routes et maisons, doux visage d'une tricoteuse penchée sur son ouvrage, fleurs dans un vase, dos nu d'une femme assise sur une serviette blanche, grand-mère épaisse occupant un fauteuil et vieux bonhomme qu'on disait installé au comptoir d'un bistrot respirant un air enfumé et terreux ? N'étaient-ils destinés qu'à distraire l'ennui d'un enfant désœuvré allant d'une pièce à l'autre dans une maison où il ne trouvait pas sa place, où il n'était jamais tout à fait chez lui ? Ou bien les tableaux tout comme les livres que je voyais alignés dans les bibliothèques avaient-ils pour but d'éveiller l'esprit et de stimuler les sens afin de les rendre capables plus tard d'apprécier et de juger ces étranges traces qu'avaient laissées pour témoins de leurs vies ceux qui m'avaient précédé ? S'ils avaient pour fonction de me promettre des plaisirs que je n'étais pas à présent capable de goûter comme il

convenait, je dus aussi reconnaître le jour où mon père m'amena au musée d'Art moderne qui se tenait encore pour peu de temps à l'Orangerie du Luxembourg que je n'avais pas besoin d'attendre pour bénéficier des heureux effets de leur bain pédagogique, et que j'étais aussi curieux des bizarreries surprenantes et même inquiétantes des tableaux que des particularités qui faisaient de chaque personne que j'étais amené à connaître une personne différente, sans m'étonner que dans celui-ci le soleil fût vert, et rouge la mer sur un autre, et que cette tête de face fût aussi vue de profil. Ils ne ressemblaient à rien d'autre qu'à eux-mêmes, et c'est en cela qu'ils étaient pareils aux personnes. Et il ne fallait pas chercher dans le monde les choses ou les lieux qu'ils pouvaient certes évoquer, mais qui ne leur ressemblaient pas, qui ne leur ressemblaient pas plus que les bateaux et les maisons que je m'appliquais à reproduire ne ressemblaient à de vrais bateaux, à de vraies maisons.

Il est probable que ces images de mur – que j'appelle ainsi pour les différencier des images de livres que je choisissais après bien des hésitations et qui me faisaient entrer dans les dimensions réduites d'un lieu limité

presque physiquement à moi – durent orienter autant que mes propres tentatives de peintre et de dessinateur ma perception des objets. Et je me souviens qu'un jour, observant à quelque distance une chaise, je fus amené à distinguer nettement la forme que celle-ci, de l'endroit où j'étais, me présentait et que, plus habile j'aurais aimé dessiner, faite de lignes et de plans que la lumière venue de la fenêtre peignait de bruns plus ou moins foncés, et le siège sur lequel j'allais bientôt me hisser et m'asseoir. Ces choses qui s'offraient à notre vue, qui s'imposaient comme des modèles à dessiner ou à peindre, exposées pour cette raison à toutes les déformations résultant des maladresses de la main, de l'inadaptation des instruments et des matériaux (la pointe du crayon insuffisamment taillée, trop fine, trop dure, ou la mine trop grasse, les couleurs trop liquides ou la gouache épaisse et durcie), et à d'inévitables simplifications, étaient irréductibles aux mêmes choses quand je me contentais de les utiliser.

Parmi toutes les images alignées sur les murs de la chambre où je dormais, il y en eut une qui, plus que les autres, m'aida à opérer la dissociation que je viens d'évoquer. C'était comme à un jeu de devinettes que le



tableau, qui m'obligeait pour le voir, placé où il était, à tourner la tête vers lui, m'invitait dès la première heure à m'exercer. Grâce à lui comme d'une tout autre façon grâce à l'enfant aux cerises, je découvrais que les choses et les êtres nous retiennent d'autant plus dans la sphère de leur influence qu'ils nous laissent dans l'incertitude de ce qu'ils sont vraiment et qu'ils font d'autant plus sentir leur emprise qu'ils nous dérobent la réponse à la question qu'ils nous soumettent. Si l'enfant aux cerises m'invitait à m'égarer dans le sombre intérieur d'où il émergeait et les danseuses à glisser sur la surface argentée du papier sur laquelle elles s'appuyaient et exerçaient leur art, je devais admettre que l'espèce d'édicule reconnaissable au bulbe d'église russe qui le chapeautait, appelé colonne Morris, servant à l'affichage des spectacles, m'entraînait loin de ma chambre et m'invitait à m'aventurer dans les territoires redoutables du dehors. La colonne était d'ailleurs entourée de deux arbres, l'un beaucoup plus gros et plus grand que l'autre, mais tous les deux dépourvus de feuilles. Il ne me fut cependant jamais définitivement certifié que le rectangle rouge, creusé en haut d'une tache brune et surmonté d'un losange verdâtre, figurait bien

un de ces taxis, rouges en effet, munis de strapontins et dont les sièges étaient recouverts d'un velours beige si doux et caressant qu'ils m'apparaissaient dispenser le comble du confort et du luxe. Le compartiment des usagers était séparé de celui du chauffeur par une vitre coulissante que l'on tirait dès que, le jeudi et le dimanche soir, on avait donné l'adresse de ma mère. Le tableau me captivait d'abord par les deux formes allongées divisées par des bandes plus claires, crème, que je pris longtemps pour des baraques de forains ou peut-être, amenés par le demi-cercle devant lequel ils se trouvaient, pour les guichets d'un cirque. Déduction qui s'imposait mais que je savais fautive. Et je n'arrivais pas à comprendre pourquoi, si j'identifiais les taches étroites et noirâtres aux silhouettes de piétons et de promeneurs traversant les rues ou assis sur des bancs, ces baraques avaient été installées au beau milieu de la chaussée, tandis que derrière elles, tendue verticalement, une tapisserie striée, jaune clair, lumineuse, entrelardée du noir éclatant de vitres ponctuées de reflets d'éclairage, figurait, si l'on voulait bien tenir compte du contexte supposé, les façades des immeubles. Apprenant un jour que le tableau représentait la

place Clichy, je rendis ces baraques à leur mobilité de tramways ou d'autobus. Les couleurs, déposées en touches larges et épaisses, s'épalaient ternes, pauvres et misérables comme si l'artiste n'avait trouvé pour l'habiller que les guenilles d'un marchand de chiffons ambulants (même les rouges avaient quelque chose d'éteint et de passé). Lorsque j'appris qu'il était de la main qui avait peint l'épaisse grand-mère calée dans son fauteuil et le vieux bonhomme hébété devant un verre de bistrot, je dus admettre que la peinture appartenait au même genre que l'écriture et que les peintres, bien plus que par le choix des motifs se reconnaissent à leur façon de peindre, comme les personnes de ma famille moins aux mots qu'elles employaient qu'à la façon inimitable et toujours identique de tracer les caractères qui les constituaient. Un œil exercé devait être aussi capable de désigner devant un tableau l'artiste qui en était l'auteur que moi, en lisant une lettre, de savoir si c'était mon père, ma mère ou ma sœur qui l'avait écrite. Le peintre utilisait un pinceau pour poser les couleurs comme pour écrire on se servait d'un porte-plume ou d'un stylo, et les touches plus ou moins larges et longues, courbes, en virgule ou méticuleusement rangées, parallèles,

rectilignes ou obliques, faisaient penser aux écritures petites ou grandes, rondes ou aiguës, lâches ou serrées, dont j'admiraient que la variété fût aussi infinie que celle des visages.

J'eus donc très vite l'impression que la peinture formait un monde à part, qu'elle n'imitait pas, ne redoublait pas le monde des choses, le théâtre de mes actions, mais que s'introduisant comme de force dans la chair du visible, même si c'était souvent pour le rappeler, elle imposait ses propres lois ; et que les peintres, tout en faisant semblant, par le découpage des motifs, par le découpage de celui-ci en fragments, d'en donner une image, nous exhortaient par tant de déformations, d'à-peu-près, de détournement, par le désir peut-être d'en travestir c'est-à-dire d'en personnifier les aperçus, à ne voir rien d'autre dans la peinture que la peinture ou, ce qui revenait au même, par ce qui dans leur tête se traduisait en peinture.

De même que la place Clichy de Loutreuil, à mon réveil, m'avait enseigné, par le brouillage délibéré des formes et des couleurs, la mise à distance du monde que mes sens avaient capté afin de me laisser croire à son existence immédiate et évidente, un autre tableau dans une pièce réservée



à l'exercice professionnel de mon père et dans laquelle je ne me rendais qu'en dehors des heures de consultation, le plus souvent sans rien dire et même en cachette, dans l'intention de me placer un petit moment devant lui, me révélait l'existence indépendante, autonome, affirmée pour elle-même, de la peinture et l'aspect singulier, irremplaçable, de chaque tableau. Ce qui me retenait dans celui-ci, c'était justement l'écart, l'insatisfaction questionneuse que provoquait sa dissymétrie, un boitement du mur et de la table donnant à l'ensemble et surtout au vase bleu déporté sur la gauche (mais si peu qu'il n'avait été que légèrement décalé de l'axe central) un air penché et de guingois. Tel me paraissait le monde dans lequel je vivais, affecté par un déséquilibre qu'il ne fallait surtout pas chercher à redresser. Quant à l'assiette coupée en deux par le corps du vase, elle était si mal dessinée, étirée comme un pneu, que je discernais moins une maladresse qu'une malice volontaire du peintre. Le mur, d'un bleu de ciel un peu plus clair que le vase, enveloppait d'un souffle d'air rafraîchi et aigre les fleurs qu'il contenait.

Le peintre affirmait bien la présence de quelque chose qui n'était pas

tout à fait dans le monde du dehors ni en moi-même. Une troisième forme d'existence, énigmatique parce qu'elle s'ajoutait à l'ensemble des choses existantes, mais pour s'affirmer hétérogènes à elles. Mais elle était aussi comme un signe, une sorte de message qui m'apprenait, me confirmait plutôt, que j'étais étranger à moi-même. Du moins, tant que je regardais cette figure puis cette autre, tant que je ne l'oubliais pas, je me sentais séparé du monde des humains et lui devenais inassimilable. La communication comme l'on dit, la circulation verbale, que ce soit dans les disputes, les affrontements ou les douteuses professions de fidélité et d'amour n'y avait plus cours.

À qui s'adressaient donc ces singulières images ? Je ne pouvais croire que c'était à moi. Elles n'avaient pas été peintes à mon intention. Mais parce que j'étais mis en leur présence, elles me convoquaient, me contraignaient de répondre à une question dont elles ne me communiquaient pas les termes. J'étais comme malgré moi conduit devant leur tribunal. Par leur seule présence, elles me demandaient raison, mais de je ne savais quoi. Me révélaient-elles que je n'étais pas où j'aurais dû être, du bon côté, du côté

où elles se tenaient ? M'accusaient-elles de ne pas être de leur côté ?

La peinture m'apprenait qu'on pouvait donc voir autre chose que ce que je voyais. Les aberrations qui affectaient les objets peints, leur médiocre ressemblance aux modèles, purent représenter pour moi la forme visuelle du malentendu, des méprises, des incompréhensions, des conflits entre les personnes. Aussi par leur diversité les tableaux m'apparurent-ils témoigner de notre malheur et déclarer notre chance. L'incalculable variété des mondes enfermés à l'intérieur des têtes, que je voyais comme projetés en signe d'avertissement sur les murs de la chambre et des autres pièces de la maison, me paraissait être à la source de la peine que je ressentais et, mais je n'aurais pas su dire pourquoi, de la joie qui était en moi. Cette diversité était la raison de ma solitude et en même temps, me détournant de l'ennui, elle y faisait entrer un bruissement de feuillages.

La peinture avait donc partie liée avec le sommeil. Assistant à mon

réveil, les tableaux m'apprenaient qu'il y avait dans le monde visible dont je ne pouvais les séparer, une contrée réservée, où les choses n'introduisent pas à des actions. Ces tableaux, plantés comme des observateurs sur les galeries hautes des murs paralysaient l'action. Il fallait vaincre leur incompréhensible observation pour bouger, pour sortir du lit. Il fallait trouver en soi le courage de les quitter, d'échapper à la paralysie qu'elles avaient installée.

Sorties du temps, ces images y retournaient-elles ? Avaient-elles reçu un dernier regard avant que mes yeux se ferment, que les lumières s'éteignent ? Avaient-elles encore revêtu une apparence matérielle avant de tomber, reflets fugaces d'un sillage, au sein du sombre flot nocturne ? Leur est-il arrivé de réapparaître, lambeaux perdus au milieu des lambeaux, bouts de chiffon noués, attachés à la guirlande des rêves ? Qui dira si ces images de peinture, tableaux et dessins, sont entrées dans les récits extravagants que nous content les sorcières des nuits.



LA VERSION PAPIER

Pierre Bergounioux

DANS SON OUVRAGE *THE DOMESTICATION OF SAVAGE MIND*, traduit en français sous le titre *La Raison graphique*, l'anthropologue Jack Goody avance et prouve, faits à l'appui, que l'événement le plus important de l'aventure humaine, ce n'est pas le matin grec ni les conquêtes romaines, la chute de Constantinople ou la découverte du Nouveau Monde, l'invention du capitalisme par des entrepreneurs protestants pessimistes ou le premier pas de Neil Armstrong sur la lune. Non, ce sont les traces en forme de coin ou de clou tracées, à la pointe d'un roseau, dans une poignée d'argile par des scribes mésopotamiens, vers la fin du quatrième millénaire avant notre ère.

Ce ne sont pas des temps si anciens. Il semble que l'homme ait atteint le stade d'évolution actuel à quarante mille ans d'ici. Des bipèdes pareils à nous, pourvus d'un crâne volumineux et d'un vaste cortex, chassent le

mammouth et entretiennent des feux dans ce qui deviendra, beaucoup plus tard, le département de la Dordogne. Vingt mille ans plus tard, ils peindront, aux parois de Lascaux, des figures si belles que Picasso, sortant, ébloui, de la grotte, avouera qu'on n'a pas fait mieux depuis.

Et l'écriture ? Elle est fille de l'esclavage, de la division du travail et de l'oppression. Elle naît du besoin d'une mémoire auxiliaire lorsque les hordes errantes, les communautés primitives le cèdent à des sociétés de classes, dont la lutte est l'histoire même. Les castes dominantes, celles des guerriers et des prêtres, confisquent le surproduit du travail forcé auquel sont assujetties les masses payannes. Sa quantité est telle qu'elle excède, soudain, les limites naturelles de la mémoire. Nul ne peut plus se rappeler le nombre et le nom des milliers d'hommes et de femmes qui peinent, sous le fouet, sur les rives

fertiles de l'Euphrate et du Tigre, du Yang Tsé Kiang, du Nil, s'ils ont bien versé leur tribut de grain, d'agneaux, de chèvres aux magasins du temple et du palais. Une tâche inédite s'impose, qui consiste à tenir registre du procès de travail et de sa haute productivité. L'écriture est née.

Quel rapport avec l'art ?

On serait tenté, sans trop l'avouer, de reprendre la théorie hégélienne, qui voit dans l'invention plastique l'expression imparfaite, limitée, empêtrée, encore, dans le sensible, de l'esprit. Lorsque celui-ci accède, enfin, au langage qui lui est adéquat, celui du concept, l'art est voué à disparaître. Il s'apparente aux cocons, chrysalides, exuvies que les animaux à métamorphoses partielle ou complète revêtent et délaissent pour atteindre le stade parfait où ils s'élanceront dans la lumière.

L'art dirait, avec des moyens matériels, encore, ce dont le langage épuré, le texte écrit, abstrait, réfléchi, constitue le vecteur tardif, électif. C'est une fable, bien sûr, comme l'idéalisme absolu de Hegel, cette histoire d'un esprit qui s'arracherait, par une négation continuée, à l'épaisseur des choses puis à ses propres limites.

Il reste que la culture graphique, dont nous sommes imprégnés, a déterminé une disposition culturelle, c'est-à-dire une attitude existentielle, qui tend à identifier toute chose à la version écrite, rationnelle dont elle est susceptible.

Le texte accompagne la marche des successives sociétés depuis cinq mille ans. Il est travaillé, à sa manière, par la dialectique libératrice qui entraîne l'esprit à sa propre rencontre dans l'évidence ultime où il sera présent à tout, donc à soi ou, ce qui revient au même, à soi, donc à tout. Les premières écritures sont prisonnières des choses qu'elles miment. Les pictogrammes, les idéogrammes et, même, les caractères cunéiformes fortement stylisés, reflètent ce qu'ils désignent. C'est pour cette raison qu'ils sont si nombreux. Une demi-douzaine de mandarins s'est enorgueillie, d'âge en âge, de posséder les quatre-vingt mille idéogrammes de l'écriture chinoise. Mais ils n'en avaient pas l'usage. Leur vie touchait à sa fin lorsqu'ils y parvenaient et les morts n'écrivent pas.

Eric A. Havelock émet une hypothèse téméraire sur le développement inégal. L'Europe, à la fin du Moyen Âge, rattrape et dépasse l'Extrême-



Orient, qui était, depuis l'origine, à la pointe du mouvement. Elle devient, pour un demi-millénaire, le sujet de l'histoire et la reine du monde. Et quoiqu'elle ait perdu l'initiative avec la globalisation, celle-ci n'est rien d'autre que l'occidentalisation des sept mers et des cinq continents. Donc, la Chine a été retenue, entravée par le poids écrasant, les complications superflues de son système de notation. Il faut une vie pour l'assimiler dans son entier. Une fillette, un garçonnet de six ans acquièrent, en quelques semaines, les vingt-six caractères de l'alphabet. Or, l'alphabet procède d'un acte décisif de l'esprit, est l'esprit en acte. Il s'arrache à la tyrannie des choses, aux séductions du sensible pour noter les sons du langage articulé, qui est notre première et principale faculté. Ce sont des Sémites occidentaux, du côté d'Ugarit, dans l'actuelle Syrie, qui opèrent, au XIV^e siècle, cette révolution dans la révolution graphique. Ils omettent toutefois de prendre en compte la chair du verbe, la voix. Leur invention passe aux mains des Grecs cinq cents ans plus tard. Ceux-ci s'avisent de cette carence, qui laisse planer une incertitude sur ce qu'a voulu dire exactement le scripteur et utilisent

des caractères phéniciens sans répondant sonore, dans leur langue, pour noter les voyelles. Aleph, le taureau, donne A (qui ressemble toujours à une tête de bœuf à l'envers), E est un suppliant qui aurait basculé sur le côté, etc. Qu'on parvienne, alors, à la perfection, c'est ce que vérifie l'usage contemporain. Rome nous a transmis l'alphabet grec. Nous n'y avons rien changé.

La teneur du message est fonction du médium. Des couches de la pensée fermées à la parole, s'ouvrent à la main armée d'un bout de roseau, d'un stylet d'os, d'une plume, d'un clavier alphanumérique. On ne saurait retenir la liste nominale de trois ou quatre classes de trente élèves, le détail des courses du vendredi soir ni résoudre une équation du second degré sans le secours d'un crayon et de papier.

L'écriture, qui est arbitraire (le signe ne ressemble pas à la chose), a engendré un arbitraire culturel, une posture intellectuelle, la raison, qui qualifie, à nos yeux, le réel.

Autre chose. La division du travail ne s'exerce pas seulement à l'intérieur des sociétés, où elle disjoint ses deux dimensions, intellectuelle et manuelle. Elle dépasse les limites

des pays, ceux d'Europe, à tout le moins, qui se sont spécialisés, chacun, dans un domaine d'activité. Il suffit de porter un regard circulaire sur notre voisinage. L'Allemagne cultive la mécanique de précision et la poésie transcendante, la chimie et la musique, la physique et la philosophie. L'Angleterre est le berceau de l'économie en vue du profit, l'Italie un musée vivant, la patrie des peintres et des sculpteurs, des architectes et des musiciens, des raffinements vestimentaires et cosmétiques, des voitures rouges ultra-rapides. Quant à l'Espagne, gorgée de l'or et de l'argent d'Amérique, elle est tombée dans une léthargie traversée des "frissons de l'extase religieuse". C'est l'Inquisition, l'Opus Dei, les flagellants de Salamanque. Et nous, là-dedans? La France serait "le pays de la littérature". Elle le devrait à ce qui constitue le trait saillant de son histoire, l'émergence précoce, brutale d'un État absolutiste qui s'arroge le monopole de la coercition physique légitime. Ce fait objectif, collectif a, pour répondant, l'éveil de l'individu conscient de soi, de l'intériorité réfléchissante. On ne peut plus suivre son premier mouvement, céder à l'impulsion plus ou moins sauvage

du mammifère supérieur, agressif, que nous sommes aussi. On s'exposerait aux pénalités de l'appareil d'État. Il faut se contenir, réfléchir. Un physiologiste écossais définissait avaricieusement la pensée : un geste contenu, une parole ravalée. La littérature est née de la contrainte sociale. Des hobereaux tressaillent, dans leur manoir, d'un émoi inopiné, historique. Ils s'étonnent, soudain, que tout soit devenu problématique. "Que sais-je ?" Ils entreprennent, dans des *Essais*, un *Discours de la méthode*, de porter au jour le moi balbutiant, d'en extraire le sujet épuré de la connaissance – "rien qu'une chose qui pense, un entendement".

Le sévère Émile Durkheim, voilà cent ans, voyait dans l'art "une pratique pure, sans théorie". Il est rare que les plasticiens soient conscients de ce qu'ils font. Mais il leur suffit de le faire avec les moyens requis, sans phrases. Des spécialistes, critiques, enseignants, essayistes inspirés, historiens l'expliqueront dans le langage savant qui éclaire le cours de la vie dans les sociétés développées.

Tels nous sommes, que nous avons besoin d'explication, de raisons.

On peut regretter l'âge inimaginable des grandes chasses, au fond des



grottes peintes, ou celui de ténèbres et de foi, dans la nef des blanches cathédrales ou, même, l'époque, pas si lointaine, où des artistes célébraient sans état d'âme la gloire des princes et la sainteté des évêques.

Mais la philosophie de l'histoire postule que la somme des événements passés est présente à chaque instant dans les structures matérielles du monde et la mentalité des vivants qui font l'histoire.

L'axiome qui fonde le vouloir pratique, en Europe, c'est la raison, dont Hume a dit, sobrement, qu'elle

est "un jugement calme", son compatriote Thomas Hobbes, "le calcul des conséquences". Il se peut — c'est la théorie de Goody — qu'elle s'enracine non pas seulement dans l'écriture mais dans la notation intégrale des sons, dont nous sommes redevables aux Grecs.

Au final, nous ne nous tenons pour satisfaits qu'autant qu'un fait, quelle qu'en soit la nature, a trouvé place dans le registre second, élaboré, explicite de l'expression graphique. C'est pour ça qu'on écrit, aussi, sur le langage sensible, tangible, de l'art.

de papier sans comprendre pourquoi je dois très vite noircir une feuille nouvelle, me demandant ce qui se dissimule ou apparaît au sein du moindre chromo — de telle pieuse gravure, par exemple, annexée aux feuillets d'un missel, et derrière le sourire alors de cette Vierge dont l'enfant n'est plus uniquement le sien —, sous une croûte quelconque ou par l'épaisseur de ce sous-bois que je chéris en dépit de tout, huile sans grâce, gauche, à laquelle m'attachent des liens indéfectibles, son destin devrait-il un jour se résumer,

*Ô saisons, ô châteaux,
Quelle âme est sans défauts ?*

à l'attente d'hypothétiques chalands dans la boutique d'un assez médiocre brocanteur. Rimbaud, décidément, qui se vantait "de posséder tous les paysages possibles", aura dessillé nos yeux : "peintures idiotes, dessus de portes, décors, toiles de saltimbanques, enseignes, enluminures populaires", nous ne nous enflammons souvent plus que tournés vers des travaux dus au talent d'artistes du dimanche ou,

*Jeune homme qu'est-ce que tu crains
Tu vieilliras vaille que vaille*

à proximité de cette "ombre sur la muraille",

Peinte par un Bruegel forain².

Que la sculpture, parfois, s'arroge même pouvoir, les sautes d'humeur de ma sensibilité dépendant en ce cas d'impressions plus directes, moins troublantes peut-être, ne change guère le fond du problème. J'ai beau dire, beau courir les salons — les ateliers, les galeries, les halls d'expositions, les musées —, l'interrogation ne cesse, qui crûment me taraude. Qu'y a-t-il, oui, dans les corps des baigneuses d'Ingres, de Degas, et que recèlent-ils, les visages du Fayoum, les bêtes mélancoliques du douanier Rousseau comme celles qui rongent des palmes ou des morceaux d'azur dans les jungles d'Aloys Zötl, cet auroch aussi bien, ce félin à peine identifiable sous la calcite tapisant les parois de la grotte Chauvet ?

Ce sont des cerfs, ailleurs.

Des bisons. Des mammoths.

Un dieu blafard ou cette prostituée que rien n'habille si ce n'est un ruban autour du cou.

Un moine impassible face à la tempête.

Des chiens. Des chimères.

À PERTE DE VUE

Lionel Bourg

I QU'Y A-T-IL, qui toujours davantage me questionne et, chez les peintres, dans la peinture elle-même comme par les traits apparemment brouillés d'un

dessin machinal, depuis si longtemps sollicite mon attention ?

Je scrute.

Contemple. Regarde.

Froisse avec impatience un morceau



II. La réponse, vieille, usée, rabotée par le va-et-vient des outils rhétoriques, tiendrait au fil d'une phrase s'il était un instant permis de sectionner le nœud d'émotions dont personne n'est maître.

Dès lors, chacun ayant conquis sa part d'ineffable — divine, maudite —, il me reste, sans dogme, sans terre ni rédemption promise, à ressasser les mêmes doutes, les mêmes enthousiasmes, répétant au gré de mille et une confidences que, dans l'art de peindre ou d'esquisser des silhouettes presque imperceptibles, ce qui m'engage réside en quelque altercation, quelque noce, pourtant, avec une réalité dont la texture m'échappe, les mots ne l'étreignant jamais que pour la rendre inaccessible.

La peinture, au fond, le dessin me trahissent.

Montrant, dénonçant, en creux ou par contraste, ma propre insuffisance, ils jettent une clarté pluvieuse sur mes raisons d'écrire, mon obstination, qui s'applique à la dialectique, ne portant que plus amèrement ses regards sur les étendues incommensurables du temps que l'espace contraint dans un cadre : le lieu, un lieu m'accueille, moi qui ne respire qu'au défaut de mon existence.

Tout décline cependant.

Tout s'écoule et s'efface, les encres, les jus comme les touches les plus minutieuses ne préservant, de la durée, qu'une moue, un rictus, j'ignore quelle source, évanescence.

C'est un coin de campagne.

Une ville ceinte de murailles. Le quai d'une gare. La lisière d'une forêt ou la rue d'un vague quartier périphérique.

Un jardin.

Du sable et des rochers. Une succession d'arcades. Le périmètre d'une place déserte.

Les personnages de Fra Angelico s'y immobilisent.

Ceux de Puvis de Chavannes, de Delvaux ou de Chirico, de Balthus et de Jacques Monory les rejoignent, puis, comment n'y pas songer ? — je les vois, les devine —, des apparitions perturbent l'étrange cérémonial, que griffait au crayon de couleur Antonin Artaud, ou qui naissaient des cauchemars de William Blake, des taches de café constellant les lavis de Victor Hugo.

Cet univers, lequel cache mal, selon l'opinion publique, une façon d'imposture :

— *Parce que vous appelez ça de l'art, vous !*

l'écriture ne sait l'affronter qu'en le remplaçant sous son tiède éclairage, le

poème seul, qui tremble, et saigne, se déroband à l'emprise du cœur fatigué dont les ailes battent nonchalamment au secret d'une étroite poitrine.

Dehors, les oiseaux crient.

Il est tard.

La promenade est vaine : nul ne possède plus la clé des champs.

III. Claudel, dans l'étude qu'il consacra à la peinture hollandaise, tentait de définir ce que je ne réussis pas à formuler.

Délibérant que "le peintre saisit la substance du temps sans en arrêter le travail" et que l'art, en général, "transforme moins la nature qu'il ne l'absorbe en une espèce de sourde imprégnation", il s'efforçait, moderne soudain, mais fidèle à sa foi, de concilier la mouvance incertaine des choses et le caractère fatal, absolu, de leur pérennité.

Or cette substance — cette *chair* (ce *verbe*, cette *parole*) —, ne la figeait-il pas insidieusement tout de même, la prose, et la peinture, les arabesques les plus déliées n'acceptant avec lui leur inconstance temporelle qu'au prix de vertigineuses pétrifications ?

À quoi bon lutter ? Nous n'y échapperons pas.

La "voix", dont d'innombrables versets comme les riches modulations d'une syntaxe ô combien sensuelle pensaient propager l'écho, ne chuchote déjà plus mais profère de drastiques sentences. L'heure sonne, qui dicte la Loi. Le flux s'engorge. L'âme pèse, matière, et boue, fange en ce dédale où la mort guette, sa grande faux médiévale à la main.

Je me contenterai donc d'ébaucher une explication, rappelant qu'écrire, ainsi, dans les parages d'œuvres qui me touchent, ne consiste pas simplement à lever le voile sur un commerce auquel je n'ai rapport qu'exclu de sa pratique intime. Il en va de modalités moins abstraites, les regards qui s'aimantent et, loin des ambiguïtés ou des prodiges fallacieux de la représentation, s'épient, se soutiennent, me défiant d'une manière beaucoup plus péremptoire, si bien que c'est toujours la même faim, la même rage d'élucider et de fonder ensemble ma relation avec l'altérité, toujours le même besoin qui me gouvernent : je dois me battre, prendre ici, maintenant le réel à bras-le-corps, dont l'écorce ou la peau répugne au contact de qui veut l'empoigner.

La suite n'a plus vraiment d'importance.



On ne raconte rien. N'exprime qu'une bribe ou deux de conscience.

Toute séduction, tout projet didactique s'avèreraient en conséquence d'une parfaite stupidité, la rencontre se nouerait-elle quelquefois dans l'atmosphère fébrile des caresses. Inutile de tergiverser. La pensée s'enkyste, ou s'évanouit à l'orée du royaume, aucune perspective, aucun horizon, il en est à cet égard des plus cafardeux, ne garantissant au lecteur ou à l'amateur qu'il saura sauvegarder l'unité des contraires.

La messe est dite.

Nous sommes sans qualités. Pures instances subjectives frappant à des portes closes tandis que, pièce à pièce, le monde se transforme en paysage.

Rilke, et l'on pourrait, plus ouvertement que je ne viens de le faire, en appeler à Musil, à Kafka comme aux multiples dissidents ayant enregistré les secousses d'une époque dont la signification, qui rôdait vers 1920 du côté de Prague, de Vienne et de Berlin, n'en finit pas de déterminer la nostalgie qui s'est emparée de la nôtre, en déduira, par-delà le désarroi de ses contemporains, la spécificité de leur imminente détresse : "Ce développement de l'art du paysage", analyse-t-il après avoir remarqué

combien, au cours des siècles, s'étaient métamorphosés les différents aspects de notre présence, "cette lente transformation du monde en paysage correspond à une longue évolution de l'homme. Le contenu de ces images, qui se dégageait, de façon tout involontaire de la contemplation et du travail, nous enseigne qu'un avenir a commencé au cœur de notre temps; que l'homme n'est plus l'être social qui se meut en équilibre parmi ses semblables, ni celui autour duquel gravitent le soir et le matin, le proche et le lointain. Qu'il est posé parmi les choses comme une chose, infiniment seul, et que toute communauté s'est retirée des choses et des hommes, dans la profondeur commune où poussent les racines de tout ce qui croît".

IV. Cette chose — vous, moi, l'enfant que nous fûmes, les vieilles gens auxquelles nous consentons — n'en souffre que plus aveuglément.

Ne renonçant ni au velours des chevelures amies ni à la chaleur de cette autre chose, la communauté, dont elle poursuit le malheureux fantôme — il fallut que, faute de Rosa Luxembourg, un poète s'en inquiétât —, elle rime de pauvres strophes,

fore ses labyrinthes à l'intérieur des sédiments les plus triviaux, dressant au débouché des rues de dramatiques barricades.

D'elle, tout signe me hante.

Toute promesse, tout stigmatisme m'informe.

Calligraphies rupestres, figures tracées du bout des doigts sur une vitre embuée, tableaux, graffitis, tout m'assiste, m'aide à reprendre souffle et à ne pas tourner casaque lorsque, sur la route, je dois payer tribut au hasard qui partout me surveille.

Un souvenir me fera mieux entendre.

J'avais dix-sept ans et, visitant Colmar, je vis, dans l'une des salles du merveilleux musée qui l'abrite, "sous les tilleuls", le retable d'Isenheim de Mathias Grünewald. Je ne traduirai, ne disséqueras pas la virulence d'un tel choc, les créatures fabuleuses, dont les plus grimaçantes assaillaient saint Antoine, la colombe diaphane de l'Annonciation et son double sans doute, le corbeau de la Visite à saint Paul, gluant de ténèbres, le Christ affreusement tailladé d'épines surtout, si humain, si fraternel de n'être au moment du suprême abandon qu'un cadavre, m'ayant à jamais bouleversé.

Qui découvre, à cet âge, des compositions de cet ordre, ne sera plus le même.

Il erre. S'éloigne.

Revient sur ses pas ou, calfeutré dans une chambre, se met à écrire.

Or quel apaisement, quelle certitude bientôt, d'appartenir à la beauté frémissante que l'on devine alentour, quelle joie, quel espoir paradoxal ne ressent-on pas à la vue de pareil supplice comme, ailleurs — "c'est ainsi que j'aurais dû écrire, pense Bergotte, inscrire un fragment de temps dans le temps coagulé, ne plus écrire peut-être..." —, de ce petit pan de mur jaune auquel Marcel Proust s'attarde quand meurt le "grand écrivain" nécessaire à son livre, l'accomplissement de la littérature, de la vie même ne se séparant plus du rêve que le narrateur suppose ou croit reconnaître sous la fraîcheur indemne de l'acte pictural.

Tout serait à relire.

À capter au pied de la lettre si l'on avait la prétention de parler à son tour de cette sécrétion du temps égale au pouls le plus exalté, cette plénitude précaire, titubante, laquelle trame l'interminable description dont nos sorts dépendent, goutte à goutte, nuit à nuit, dévoilant ce petit



pan de mur jaune, encore, ces clochers et ces buissons où fleurissent de pâles étoiles neigeuses, cette douce, invincible concrétion du silence à la surface monotone que nous arpentons, nimbés d'une lueur tombant de quelque lune offerte à notre convoitise au-dessus d'un torrent, à flanc de montagne et de brume, ou par les fûts brisés des "dernières forêts" de Max Ernst.

V. Quand on progresse dans les environs du Puy-en-Velay, coupant à travers la coulée basaltique çà et là parsemée de caillots, du sang ou des grumeaux rougeâtres semblant s'être déversés sur les pâturages, chapelles et sanctuaires jalonnent l'itinéraire que l'on emprunte, le plateau bosselé, moins onduleux qu'affligé de bourrelets comme de lâches cratères, ne déployant rapidement plus rien de la morne planète où l'on s'était aventuré. Les bois colonisent les landes. La fougère chasse la ronce et, quand on arrive à La Chaise-Dieu, le soleil bas, qui pénètre dans l'abbaye, balaie de ses rayons la poussière végétale voletant entre les panneaux de la danse macabre.

Un prêtre se recueille.

Des touristes, qui se promenaient dans les ruines du cloître, achètent des cartes postales.

J'hésite.

Flâne dans la nef où, près de l'autel, fanées, des roses exhalent un aigre parfum d'éternité.

La fresque, brouillon, croquis, modeste canevas ne déguisant sous aucune fioriture les retouches ou les repentirs, nue, naïve en somme et qui, au rythme d'une tarentelle qu'improvisent vielleurs et transis, regroupe les représentants de toute caste — gueux, bourgeois, nobles et curés, marchand, ménestrel, abbé, cardinal, empereur, pape, théologien, paysan, moniale et chevalier, gosse même, en charge d'innocence —, ne m'affecte que plus intensément, le calme, la sérénité que je gagne à l'admirer l'emportant d'une courte tête sur son cortège d'angoisses carnavalesques.

Une observation, toutefois: "Dans un monde où tout se tait sous la menace d'une épouvantable absence, l'homme autrefois bercé par la voix des dieux se retrouve seul, contraint de relever le défi lancé par les obscures puissances de la destruction et de rebâtir sa propre image à partir des dernières marches du néant.³⁷" Le propos de Jean Tardieu, daté du mois

d'octobre 1943, n'a pas perdu une once de pertinence.

Je n'ajouterai rien.

Me plongerai, à perte de vue, par la monacale procession des sucus, des collines.

M'enfermerai dans le mutisme ou ne m'interromprai plus, marchant, marmonnant, notant sur une page du carnet qui ne me quitte pas

le refrain d'une chanson ridicule: à chacun d'entrer comme il peut dans la danse.

1. Arthur Rimbaud, *Fêtes de la faim*.

2. Louis Aragon, "Quatorzième arrondissement", *Les Poètes*.

3. Jean Tardieu, *Figures*.

L'ÉLÉGANCE MATHÉMATIQUE

Marcel Cohen

L'ART PEUT-IL SE DIRE?, demandez-vous. S'agissant d'un tableau, la réponse semble aller de soi: il n'y a pas de traduction possible et, plus le tableau est élaboré, plus vif est notre sentiment d'impuissance. Cependant, parole et écrit sont aussi une célébration. Ils sont l'aura de l'œuvre, la manière dont nous la voyons encore lorsque nous ne la voyons plus.

Cette aura précède souvent les tableaux et fixe les préséances. Les chefs d'œuvres nous arrivent portés à bout de bras, de génération en génération. Pouvons-nous les regarder sans tenir compte de ce qui ne pouvait se dire et qui, pourtant, a été dit, écrit, répété à l'envi? Et faut-il oublier le fameux *la pittura è cosa mentale* du Vinci? La présence d'une œuvre dans une galerie,



dans un musée, est déjà une façon de la mettre en perspective, et donc de lui faire dire ce qu'elle ne dit pas. La plupart des œuvres contemporaines ne supportent pas de franchir la Seine. Elles ont leur logique et participent d'un discours sur la rive droite, elles n'ont aucune pertinence et ne disent rien sur la rive gauche. Souvent, elles disent beaucoup moins encore dans le Marais ou à Belleville. Il semble qu'il en ait toujours été ainsi et partout.

Cependant, une révolution copernicienne a bien eu lieu. Quand ? Il faudrait un historien de l'art pour en décider, mais la plupart des œuvres contemporaines ne sont plus séparables du discours qu'elles suscitent : en 1956, le premier tas de charbon de Jannis Kounellis valait ce que nous étions capables d'en dire. Notons que bien des artistes produisent aujourd'hui leurs propres textes critiques. Ce n'est pas bête. Cependant, quand une œuvre nous retient dans un musée, nous sommes étonnés de voir que dix ou vingt personnes au moins la toisent de loin et passent avant même que nous soyons venus à bout de ce que nous lisons et regardons. Certes, l'œuvre nous a arrêtés, mais n'attendions-nous pas qu'elle nous prenne de court, quand une bonne part du travail

semble avoir consisté à anticiper nos questions, voire nos objections ?

Il faudrait être plus précis, plus exhaustif aussi. Mais, ce qui précède n'empêche nullement l'enthousiasme pour bien des œuvres qui sont, par nature, vouées à l'exégèse et qui, cependant, semblent ne jamais l'épuiser. Les actions d'Hermann Nitsch, celles de Gina Pane ou de Michel Journiac, évoquent un contexte à plusieurs niveaux. Elles ne survivent que sous forme de constats photographiques et ceux-ci ne peuvent pas se passer de légende. C'est même tout ce qui les distingue de la photographie. Roland Barthes, dans *La Chambre claire*, n'affirme-t-il pas qu'une photographie inclue nécessairement sa légende, faute de quoi elle est illisible ?

De même, ces œuvres ont besoin d'un titre qui les éclaire, comme *Ulysse* est une clé pour l'accès au roman de Joyce. Sans qu'on le leur demande, bien des artistes rappellent d'ailleurs les circonstances dans lesquelles l'œuvre s'élabora, le lieu, les motivations, les références biographiques. Ces données sont un commentaire en soi. Sans doute faudrait-il tempérer : il existe une action de Chris Burden dont nous ne sommes informés que par un texte laconique sur

une double page blanche : "Du 22 au 24 décembre 1971, j'ai disparu durant trois jours sans avoir averti quiconque. Pendant ces trois jours, personne ne fut en mesure de dire où je me trouvais." L'action s'intitulait *Disappearing* (disparition).

Contrairement au tableau, c'est donc le constat photographique, et non plus la parole, qui s'est transformé en aura. Une photo d'Hamish Fulton ne laisse rien soupçonner de la marche proprement dite, de ses difficultés, de sa monotonie, des accidents éventuels, ni de la solitude du marcheur. "Une marche de 83 miles, et de deux jours et demi, entre le port de Dieppe et celui de Boulogne", indique une légende de 1977. La photo montre une route droite, déserte, verglacée, plantée d'une double rangée d'arbres². Et d'un seul coup, cette unique photo s'ouvre, béante, à tout ce qu'elle ne dit pas. Cependant, Hamish Fulton peut très bien, comme le *Disappearing* de Burden, se passer lui aussi de tout constat photographique : nombreuses sont ses marches qui se résument à quelques données techniques dans un livre. Le plasticien est passé, avec armes et bagages, dans le camp du poète. C'est assez dire le lien entre art contemporain et écrit.

Historien de l'architecture, Didier Laroque en vient à se demander si bien des œuvres contemporaines n'ont pas pour vocation secrète de donner lieu à un récit. Universitaire, poète, et longtemps collaborateur du magazine *Art in America*, Raphaël Rubinstein illustre amplement ce point de vue. Il a écrit un volume comportant une brève description des travaux de cinquante artistes contemporains. Les œuvres ont toutes été réalisées durant les trente dernières années. Les plasticiens s'appellent, notamment, Marina Abramovic, Joseph Beuys, John Baldessari, Cindy Sherman, Jochen Gerz, ou encore Daniel Spoerri. Les courts textes de Raphaël Rubinstein se suffisent si bien à eux-mêmes qu'on se demande ce qu'aurait pu apporter une photo de l'événement, ou même la vision de l'œuvre si celle-ci s'accroche encore à un mur. Est-ce qu'un poème a besoin d'une illustration ?

Mais voici le cas extrême de Bas Jan Ader, un artiste d'une trentaine d'années. Né et élevé en Hollande avant de s'établir aux États-Unis, il part seul de Cape Cod, sur la côte est, un matin de juillet, en 1975, pour traverser l'Atlantique en solitaire à bord d'un voilier de 4 mètres. Il n'a qu'une expérience limitée de la navigation et



emporte de l'eau douce et de la nourriture pour 180 jours. Il n'en espère pas moins réussir la traversée en moitié moins de temps. Il est muni d'un magnétophone et d'un appareil photo. Quatre-vingt-dix jours plus tard, on est toujours sans nouvelle de l'artiste et il faut attendre des mois encore pour qu'un chalutier espagnol repère l'épave à 150 miles des côtes irlandaises.

L'œuvre de Bas Jan Ader devait s'intituler *En quête de miracle*. L'année de son décès, la veuve de l'artiste affirma que le suicide n'avait aucune place dans la conscience de son mari³. Faut-il considérer cette traversée comme un fait divers ? Ou relève-t-elle encore d'une démarche artistique ? Munis des précisions qui précèdent, nous ne pouvons pas ne pas nous interroger sur les limites extensibles et fragiles de l'art. Marcel Proust, à cet égard, semble nous adresser un signe : "C'est lorsqu'un auteur a tout dit qu'on s'aperçoit qu'il n'a pas tout dit"⁴ ?

En fin de compte, et quels que soient les moyens utilisés, le précepte qu'énonçait Hermann Broch dans les années trente à propos de l'"art tape-à-l'œil"⁵ et de l'art officiel reste incontournable. Pour lui, l'art moderne avait résolument opté pour le précepte "fais du bon travail" quand l'art antérieur

prescrivait : "fais du beau travail". Et le contraire de l'art tape-à-l'œil, que nous le voulions ou non, aura toujours un rapport très étroit avec ce que les mathématiciens appellent "l'élégance mathématique". L'élégance mathématique, c'est la capacité de synthèse permettant d'aller le plus vite possible au résultat en évitant toute redondance. En art, le "bon travail" c'est donc, et autant que faire se peut, le refus de tout effet, de toute séduction, et aussi de toute exégèse inutiles.

Il y a une œuvre, presque indépassable, illustrant cette élégance intellectuelle : c'est le monument que réalisa Emmanuel Saulnier en hommage aux soixante-treize civils, fusillés en 1944 à Vassieux-en-Vercors⁶. Le monument est composé de soixante-treize stèles d'un verre parfaitement transparent. Ces stèles sont si bien intégrées au paysage qu'on ne les aperçoit tout à fait qu'en ayant le nez dessus. Ce monument n'est en rien une injonction à se souvenir et ne matérialise que la présence du spectateur devant la stèle. Être seul devant une stèle transparente, c'est nécessairement se demander ce que nous faisons là. Ainsi, chaque stèle semble-t-elle murmurer : "La mémoire est fragile comme ce verre. Elle nécessite tous nos soins et incombe

à chacun de nous en tant qu'individu. Pour le reste, libre à chacun de savoir, ou de ne pas savoir, ce qui s'est passé ici, il y a soixante-huit ans. Mais, si nous ne savons pas, rien ne peut faire que notre propre présence devant ce monument ne devienne singulièrement légère."

1. Chris Burden, *71-72*, designed and published by Chris Burden, 1974, Los Angeles, p. 34.

2. Hamish Fulton, *Roads and Paths*, (*twenty walks 1971-1977*), Hamish Fulton and Schirmer/Mosel, Munich, 1978.

3. Raphaël Rubinstein, *En quête de miracle*, (*Cinquante épisodes extraits des annales de l'art contemporain*), traduit de l'américain par Marcel

Cohen, Éditions Grèges, Montpellier, 2004, p. 15.

4. Marcel Proust, *Sur la lecture*, Éditions Mille et une nuits, Paris, 1993.

5. Hermann Broch, "Quelques remarques à propos de l'art tape-à-l'œil" dans *Création littéraire et Connaissance*, traduit de l'allemand par Albert Kohn, Gallimard, Paris, p. 309.

6. Par l'extrême liberté qu'il laissait au spectateur, ce monument incluait implicitement le pire, c'est-à-dire le désintéret et l'abandon. C'est, en effet, ce qui est arrivé : faute d'un entretien minimum par les autorités en charge du monument, celui-ci se dégrada au point qu'il dut être déposé en 2008, à la demande de l'artiste.

notes

Ludovic Degroote

JE NE PEUX PAS ÉCRIRE L'ART NI MÊME SUR L'ART — je peux écrire sur le travail d'un peintre, d'un

artiste, ou plutôt à partir de son travail, car au fond je ne peux pas me débarrasser de moi lorsque j'écris :



mais il n'y a pas d'intention égocentrique : ce n'est pas que je désire aller à moi en passant par lui, mais par quels autres yeux que les miens pourrais-je regarder son travail ?

en cela, regarder le travail d'un artiste, écrire à propos de ce travail, c'est, peut-être, attendre ou désirer qu'il me permette de découvrir des façons différentes d'accéder à mon propre travail, ou de m'appuyer sur sa manière, et ce qui m'y frappe : possible que se dessine, dans le goût et le plaisir que j'ai de son travail, l'intuition qu'il y a comme un terrain vierge dans le mien auquel je pourrais accéder en écrivant à partir de son œuvre

délivrer : le travail de Leroy par exemple a délivré un espace que j'ignorais ; je ne pourrais pas en délimiter ni catégoriser le périmètre ou la nature, mais je sais que son œuvre m'a permis de considérer autrement le rapport à la poésie : ce n'est pas une application : ce serait idiot de faire du Leroy en poésie, mais, qu'il s'agisse de la lumière, de la liberté de sa touche, de son entêtement à se risquer dans sa propre voie, jusqu'au bout, en dépit

des modes, du rapport à la figure et donc au motif et à la représentation, il y a des pistes qui jouent entre réflexion et sensibilité – or, pour moi, la poésie s'écrit dans ce jeu-là : je n'ai pas raison, c'est seulement ma façon de faire

Leroy : très présent, silencieusement, dans *ciels*, puisque j'avais écrit ce livre en pensant à lui notamment – j'aime bien ce qui est là sans que ça se voie : ça nourrit sans réduire – ; dans *auto-portrait noir*, il s'agissait d'écrire sur cette toile, ce qui me permettait aussi de m'en dégager pour évoquer plus largement sa peinture, la place de l'autoportrait, la façon dont lui aussi nourrit et réduit, comme on fait dans un poème

ce qui me fascine dans la peinture, c'est que c'est inatteignable : je suis incapable de dessiner, de faire quelque chose avec un stylo dans la main sinon, au mieux, écrire ; que l'œuvre soit abstraite ou figurative, je suis admiratif de cette capacité des peintres à faire tenir sur une toile quelque chose qui peut me toucher si intensément, si intimement ; le mot qui me vient est que cela m'interdit

peinture : ce n'est jamais spécialisé – on peut y lire : dessin, gravure, sculpture, etc.

je n'ai jamais cru que ce que je pouvais écrire sur le travail d'un artiste puisse éclairer son œuvre – simple question de compétences et de limite : c'est pour cela que je n'écris pas sur, mais à partir de ; ce que je peux, si j'y arrive, c'est l'accompagner à ma manière, et ma manière, c'est l'écriture poétique : ce ne sera ni un équivalent, ni un pendant, plutôt une sorte de fil possible qui se tisse et retisse avec le fil possible de l'artiste : c'est cela qui peut faire du livre d'artiste un tissu singulier

donc, la plupart des poèmes qui se trouvent dans les livres d'artiste que j'ai eu la chance de faire ont été écrits spécifiquement, dans une étroite proximité avec le travail de l'artiste – je ne sais s'ils seront rassemblés un jour, je vois mal comment ils ne perdraient pas de sens, de présence, ou de vibration s'ils étaient donnés à lire seuls

c'est aussi que le travail de ces artistes m'a donné envie d'écrire

– question de hauteur : la leur / la mienne : qu'elle soit équivalente, ce qui ne veut pas dire identique, favorise l'équilibre et donc la qualité de l'ensemble

sûr que le travail spécifique de ces artistes a pu faire obliquer le mien, ne serait-ce que dans la perspective du livre à réaliser ; difficile de donner un exemple : il faudrait les citer tous ; parfois cela a pu amplifier ou décaler un thème déjà présent – comme si l'approche de l'artiste était plus libre, moins encombrée que la mienne, sans que je puisse établir si cette impression est due au fait qu'ils utilisent un moyen différent ou que je suis incapable d'utiliser le leur : sorte de faiblesse intrinsèque du petit matériau que j'ai à ma disposition

sans doute est-ce cette impuissance que permet le poème : exister à distance du travail de l'artiste, en regard, ou dans un croisement : le fil que j'évoquais, je le propose, l'artiste aussi le propose, mais il n'y a que le lecteur qui puisse le fabriquer – l'artiste comme moi sommes également lecteurs de notre propre livre



chacun doit être à son travail : si l'artiste pliait son œuvre à mon poème, ou si je pliais mon poème à elle, nous serions tous les deux perdants ; chacun de nous travaille à l'intérieur de son propre espace, mais en pensant à l'espace de l'autre ; dans les *14 morceaux de la descente de croix* de rubens, j'étais chez moi, et ce que j'avais en tête en écrivant le texte était nourri des émotions, des pensées que ce tableau me procurait en m'ouvrant à moi-même des perspectives qui me sont propres mais que je n'avais pas abordées de cette manière – je choisis cet exemple par commodité parce que rubens est mort

c'est-à-dire que le poème n'a pas plus à être illustratif de la peinture qu'elle n'aurait à l'être du poème : qu'il n'ait pas à l'être n'interdit pas qu'il puisse l'être : chaque fois qu'on glisse à la possibilité, on gagne du terrain, sur soi, sur la vie, sur l'art et aussi sur la poésie – on, c'est celui qui crée, et c'est aussi le lecteur

je préfère mes poèmes typographiés : je n'aime pas voir ma calligraphie dans un livre : je trouve qu'elle nuit et abîme la présence du dessin ; je le fais si besoin

est, pour des causes de coût, mais je considère que ça ôte au lieu d'ajouter ; quand j'en parle avec des amis plasticiens avec lesquels j'ai fait des livres manuscrits, je remarque qu'ils n'ont pas le même avis, alors qu'ils ont un œil beaucoup plus sensible que le mien, j'ai toujours mis ça sur le compte de leur gentillesse ; si j'ajoute que ça ne me gêne pas de voir un livre manuscrit d'un autre auteur, je comprends leur analyse, mais ne m'y résous pas

on travaille du côté du manque : possible que le manque soit ce qui est là à quoi on n'a pas accès ; d'où le travail avec les peintres ; ce n'est pas parce qu'on ne parvient pas à écrire qu'il n'y a pas de manque : ça fait simplement un double manque

je crois que je ne peux pas grand-chose pour les artistes, car je ne vois pas ce que je pourrais leur apporter, en dehors d'un poème, et de l'amitié que j'ai pour eux, puisque beaucoup étaient ou sont devenus des amis ; je les suppose aussi seuls avec leurs doutes que moi avec les miens – cette amitié m'aide souvent à entrer dans leur travail, non pas tant à cause de l'amitié,

mais des personnes qui existent et vivent derrière ce travail ; en quelque sorte j'ai de l'amitié pour ces amis et

ces artistes comme pour leur travail, et je ne peux que les en remercier

SOUS LE SIGNE DE LA PEINTURE

Claude Dourguin

LA QUESTION DU POURQUOI – quels que soient la nature, l'objet de son registre – n'est pas le fait de qui écrit, s'embarque sur ce chemin-là.

Mais, avancé sur le parcours il lui arrive, peut lui arriver, de jeter un coup d'œil derrière lui – voici qu'il embrasse son trajet, remarque ses étapes, une cohérence s'affirme. À moins que quelqu'un ne lui touche l'épaule, le lui fasse remarquer et l'interroge, transformant soudain en singularité ce qui pour lui était, est évidence : il ne pouvait passer que par là.

Interrogation rétrospective donc, réflexion sur des causes et des visées

sinon un projet, avec ce que telle démarche peut avoir, infailliblement, d'artificiel et même de gauche, de faussé, de faux qui sait.

Il faut le constater, la peinture de longtemps – découverte et goût dès l'enfance, de rencontres en recherches voyageuses, passion au fil des années – escorte la vie, nourrit l'imaginaire, capillarité naturelle infuse l'écriture. Je ne crois pas, au départ, l'avoir recherchée, elle s'est imposée au champ littéraire arpenté. À cette heure je me sens, manière de dire, engagée dans la peinture, devenue présence aussi nécessaire que la terre, le lieu : j'écris sous le signe de la peinture.



Degas s'emportait, furieux, à l'en-droit des gens de lettres qui se permettaient l'incongruité scandaleuse d'écrire sur la peinture quand ils n'y entendent rien, se mêlent de ce qui ne les regarde pas – l'écrivain, un profane et un indiscret. Prévenu sinon convaincu, Valéry le rappelle à raison, ô combien : "Il faut toujours s'excuser de parler peinture."

Dissenter de et sur ce qui, par privilège ignore les mots – leurs détours : on ne s'oppose pas à l'anathème préféré, à la réticence signalée – si souvent exaspère, ennuie au mieux le bavardage incorrigible des plus ou moins doctes manieurs de plume sur les œuvres. Et le fait que tant de productions plastiques aujourd'hui (depuis la seconde moitié du XX^e siècle avec une intensification exponentielle au fil du temps) n'existent, ne le tentent du moins que par le seul soutien, non de la littérature mais de ce que l'on en écrit est un bien étrange signe.

Échapperait-on à la suspicion s'il s'agissait d'autre chose ? Un pur égoïsme, voyez. Nul projet de critique, d'interprétation ni d'analyse, posture savante étrangère, j'écris dans les entours de certains tableaux, dans le voisinage de telles fresques, auprès de l'un ou l'autre peintre, amateur libre

qui vit une jouissance picturale offerte, sous le coup du plaisir le plus personnel, souhaitant le prolonger – le faire durer dans ses effets, l'explorer, l'approfondir, m'en émerveiller encore. Parce que je ne peux m'en détacher, éblouie par telles compositions, que reviennent, obsédantes parfois, des couleurs, des lignes, des formes ; et, par malheur, presque toujours la réalité pratique prive des tableaux – je ne les ai pas sous la main, près de moi.

Cependant, il y va de davantage encore. Je veux dire, témoigner une stupeur. Nulle autre forme d'art ne dispose de ce pouvoir de fasciner. Combien de fois entrant dans quelque salle de musée inconnu n'est-il arrivé, à distance déjà, d'être saisi dans l'instant, cloué sur place par un tableau aperçu. Quelques centimètres carrés d'une surface accrochée là, ensemble séparé aux limites bien nettes, totalité circonscrite et close – définitive en quoi nulle modification ne peut plus s'apporter –, la peinture se donne immédiate, elle connaît le privilège de ne pas avoir besoin du temps pour toucher – atteindre – le spectateur (libre à lui ensuite, fil des moments, de développer, dérouler ce qui est resserré là). La pièce musicale, le livre, le poème

eux progressent, se constituent fusent-ils formes brèves, dans le temps. Ce premier, prodigieux raccourci de la peinture, l'écriture tente de le désigner. C'est lui qui permet un état singulier comme d'extase sauf qu'il ne ravit pas au monde, où l'on demeure saisi, hypnotisé, sous l'influence d'une présence, temps aboli dans la seule durée étale, quelque chose comme une participation à l'éternité.

La peinture offre ce que la littérature ne possède pas, dont elle est privée et que je recherche : capable, prolongeant la nature même du travail pictural qui engage le corps, de s'adresser à l'esprit et aux sens conjointement, parce que le peintre part du visible, de la matière, entre tous les artistes "est au monde", elle est une manière autre de le dire, plus complète – sensible, voire sensuelle, et intelligible – ; de l'interroger pour savoir (ô Cézanne !) et montrer comment il vient à nous, prend forme à nos yeux. S'ils n'avaient, pour les avoir vues, observées, contemplé, aimé les choses d'ici, notre réalité, ses aspects et ses figures, matières et couleurs, les états sans cesse renouvelés de la lumière, ces hommes ne seraient devenus peintres, quelles que soient les résolutions qu'ils ont données à

leur projet, quelque voie, figurative ou non, choisie pour cette expression. Dans ce partage fondateur du goût, de l'amour, de la passion du monde sensible, concret, une fraternité immédiate, une consanguinité précieuse, exceptionnelle (quand elle n'existe pas forcément avec les écrivains, susceptibles d'être sollicités par des réalités de tout autre ordre, explorant, pour le coup, de plus abstraits domaines). La peinture, art d'incarnation entre tous. J'accompagne cette démarche, me retrouve sous cette espèce.

Cependant, habite-t-elle la faculté de la peinture d'aller plus loin que la littérature dans l'approche de l'énigme qu'est devenu pour nous le monde sensible, nulle œuvre qui ne se suffit d'être une image ne s'arrête ici. Non contente de faire voir le monde, elle place, soudain, merveilleusement, mystérieusement en son cœur, le dévoile. Elle est passage, porte, fenêtre ouverte, accès insoupçonné voici qu'elle introduit ailleurs : la manière, s'emparant des apparences avec force, qu'ont les peintres, sans posture philosophique, d'interroger les mystères du réel, impressionne, enchante. Je m'avance dans cet univers neuf qui se tient au revers de l'autre, celui que



nous voyons, en découvre la profondeur. Il avait suscité les rêves, désormais c'est, lié à une poésie fondatrice, un sens qu'il déploie, propose aux grandes avenues de l'imaginaire et de l'esprit conjointement. J'observe comment les plus grands disent une présence et son au-delà. Parfois, œuvres majeures, ici donné l'Être du monde. La peinture m'associe à sa recherche profane, comment dire, mots trop solennels, chargés de vieille histoire dont nous nous sommes dépris, c'est bien cela pourtant, la désignation de l'invisible – oui, ce qui gîte derrière le visible, tant de peintres pour l'avouer, le proclamer parfois. Je sais gré à un art aux tels pouvoirs, veux dire, me penchant, ferveur amoureuse, sur telles œuvres, les examinant comme si une part de leurs vertus m'allait toucher, une reconnaissance, célébrer si exceptionnelle, généreuse initiation.

Ne m'a-t-on donné toutes les faveurs ? Ici, davantage que la fin du dualisme, objets, figures, paysages, architectures, les présences dans la multiplicité infinie de leurs manifestations saisies par des points de vue singuliers – l'intériorité qui les double. Ainsi, liée à la peinture en ce qu'elle s'affirme voie pour ordonner le sensible (quand la littérature le décrit,

l'évoque) et le révéler, je découvre, apprends – du monde autant que de mon propre lieu d'écrivain, de la littérature, de sa singularité, de la fin que je tente de lui assigner. Cézanne, par le traitement pictural qu'il lui choisit m'aide à comprendre la structure de tel paysage méditerranéen voisin et qui m'occupe, certes, davantage, me fait percevoir comment il apparaît, surgit à sa forme, accède à l'être, sur la voie qui le signifie me guide. Morandi, *fratello* se tient là, jours et jours le simple, pauvre quotidien, sans hâte répétée et si peu pour suffire, l'interrogation méthodique de l'espace intime, la clarté intérieure qui nous vient comme nourriture, le sens donné à notre passage. Piero réalise en peinture ce qui semble interdit à la littérature, au langage des mots : la monumentalité sans l'expression, la narration hors de l'anecdote, la présence détachée du temps et de ses accidents, la permanence de l'interrogation, l'énigme de notre ici-bas et des figures humaines qui le traversent. Depuis toujours il éclaire mon chemin, donne aux aspirations qui sont mien-nes un élan. Tal Coat me montre dans un labour les seules lignes de force, puissantes et exclusives entre la terre et la lumière, m'astreint à la rigueur, au dépouillement de l'essentiel.

Chacun, dans le domaine exploré, rend visible, avec eux, avec tant d'œuvres, évoquant ces expressions exemplaires, les questionnant, les acclimatant en littérature, j'instaure des répons qui ouvrent des espaces autres mais harmoniques ; je me trouve accompagner, transcrire, moduler, développer ce qui est proposé, des formes et leur sens – manière heureuse, féconde de concerter ; offerte, une poétique nous relie – état et réalisation – de bien plus exaltant enjeu que l'élaboration d'une esthétique (même si, inévitable elle se dessine). Tantôt je me place sous leur inspiration – dans le souffle, riche, puissant, suscitateur qui leur appartient. C'est dire que la peinture appartient à mon cheminement littéraire, l'infléchit, le qualifie élément non adjacent, essentiel, au vrai.

Mais je ne vois pas que les peintres, eux, puissent trouver quelque ressource dans ce qui s'écrit à leurs côtés, rien de déterminant en tout cas, les curiosités d'un territoire exotique, sans plus ; ils ont mieux à faire qu'à nous lire, mieux : plus sérieux. C'est ainsi, l'histoire montre ce déséquilibre, ce n'est pas grave.

Les lecteurs ? Invités au partage de ces regards autres qui découvrent une richesse inédite chaque fois du monde et de la manière de le dire comme de le comprendre – l'embrasser, ramener un sens –, seraient-ils entraînés à voir, à entendre des champs poétiques neufs où le silence s'accroît de l'énigme désignée des lointains en ce qui nous entoure ici et là-bas sans cesse approfondis, oui, qui sait, dans une autre tonalité le monde en abyme ?

AU POURQUOI, JE PRÉFÈRE LE COMMENT

Jean Frémon

QUE CE SOIT "SUR L'ART" OU NON, J'ÉCRIS LE DIMANCHE. En semaine, je suis marchand d'art, galeriste, comme il se dit aujourd'hui. Je prépare des expositions dont je m'efforce de vendre le contenu.

Celui qui m'a entraîné dans cette galère il y aura bientôt quarante ans, c'est Jacques Dupin. Je lisais et j'aimais le poète depuis mon adolescence, je lui rendais visite à intervalles irréguliers sous des prétextes divers. Dupin était, quand je l'ai rencontré, l'auteur de trois plaquettes parues chez GLM, bientôt réunies dans *Gravir*, son premier recueil chez Gallimard, mais aussi d'un livre sur Giacometti, d'un autre sur Miró, de nombreuses préfaces d'expositions. Son regard, sa voix, son exigence furent des exemples et des incitations. Une dizaine d'années après la première rencontre, j'occupais alors un poste dans l'édition, Dupin m'a

téléphoné pour me proposer de travailler avec lui auprès d'Aimé Maeght. À la mort de celui-ci, nous nous sommes associés, Dupin, Daniel Lelong et moi, pour reprendre la galerie et quand il a fallu lui trouver un nouveau nom parce que les héritiers d'Aimé Maeght souhaitaient conserver l'usage du leur, nous nous sommes accordés sur celui de Lelong, le seul qui fut "libre", le nom de Dupin et le mien étant à nos yeux plus approprié à l'activité littéraire, fût-elle hebdomadaire, qu'à une enseigne commerciale. J'ai voulu citer ici le nom de Jacques Dupin non seulement parce qu'il a déterminé ma vie professionnelle mais surtout parce qu'à la question aujourd'hui posée, je pourrais me contenter de répondre : à cause de Jacques Dupin. C'est lui qui m'a d'abord sollicité, la première préface qu'il m'ait demandée était pour une exposition de Calder. Puis les choses se sont enchaînées et les préfaces d'expositions multipliées.

Durant toutes ces années, je visitais aussi régulièrement Michel Leiris et David Sylvester, familiers et observateurs des plus grands peintres et singuliers agitateurs de questions fondamentales. Inlassables quêteurs du mot juste. Leiris n'était pas ennemi des circonvolutions, mais toujours pour s'approcher au plus près, à la manière du crayon de Giacometti tournant autour de son sujet. Sylvester vrillait son regard divergent dans le vôtre et posait des questions du genre : "À votre avis, Bacon est-il plus grand comme peintre ou comme créateur d'images ?" À la question en retour, il était capable d'opposer un silence si profond qu'on en était longtemps décontenancé. C'était sa manière à lui de se protéger des idées convenues.

Je n'ai jamais étudié l'Histoire de l'art et n'en ai une connaissance que très lacunaire, celle d'un amateur. Mais j'aime lire les historiens de l'art, de toutes les époques, et d'ailleurs j'aime lire les historiens tout court. Il y a parmi eux de très grands écrivains et j'apprécie l'impression qu'ils donnent de ne pas se prendre d'abord pour tels, de s'effacer derrière leur sujet.

Je n'ai pas de théorie sur l'art.

Quand j'écris sur un artiste, j'essaie de dire ce que j'ai vu, entendu et pensé dans l'atelier, devant les œuvres. Je n'ai rien contre les détails et les anecdotes, combien souvent plus justes que les généralités. Je ne partage pas l'idée répandue que seul l'œuvre compte et son analyse et qu'il est futile de parler de l'auteur : l'un et l'autre m'intriguent également. Faire le portrait d'un artiste, rapporter ses propos, décrire l'ordre ou le désordre de l'atelier, est-ce "écrire sur l'art" ? Je n'en sais rien et cela n'importe pas. Ce qui importe c'est la justesse de la notation, le désir d'en faire un petit roman. Après une rencontre, une conversation, une promenade, je note quelques mots, une impression, des bribes de dialogue, est-ce "écrire sur l'art" ? Ces notes trouvent parfois leur emploi. Le petit livre *Louise Bourgeois Femme maison* (L'Échoppe, 2008) repose presque entièrement sur de tels instantanés, points de départ de la reconstruction de souvenirs.

Quel privilège que la fréquentation régulière sur une longue période, d'artistes aussi singuliers qu'Antoni Tapiès, autodidacte doté d'une vaste culture universelle, l'un des derniers humanistes ; Bram van Velde, obstiné dans l'inaptitude, figure nimbée



pour moi du prestige que lui conférait l'amitié de Samuel Beckett ; Robert Ryman, introverti, méditatif, peu loquace, d'une candeur désarmante ; Saul Steinberg, un Woody Allen au royaume des images fixes ; Nicola De Maria, médecin devenu peintre (et quel peintre !), rêveur ombrageux et mélancolique ; Richard Tuttle, magicien de l'infime ; Pierre Alechinsky, esprit vif, prompt à la remarque, du pinceau comme de la plume ; Jannis Kounellis, prince, prolétaire, dramaturge, homme ancien, et artiste moderne, comme il dit ; Jan Dibbets, géomètre lumineux ; Donald Judd, aux manières aussi policées que les surfaces aux couleurs douces de ses structures métalliques mais proférant d'une voix suave et sans jamais hausser le ton des oukases aussi tranchés et des flèches aussi pointues que les arêtes des mêmes structures ; Richard Serra, la pesanteur et la grâce ; Mario Merz, géant ivrogne aux manières délicates que Debussy faisait pleurer ; Jean-Michel Basquiat, ange et démon ; Antonio Saura, brillant, sarcastique, décapant ; Louise Bourgeois, inlassable inventeur de formes et spéléologue de l'âme ; Nancy Spero, vieille étudiante-militante au corps détruit mû par un esprit qui ne connaît pas le renoncement ; Sean

Scully, la vibration de l'organique dans la rigueur de l'organisé. Plus rarement et je n'étais alors qu'un jeune homme, mais c'étaient chaque fois des rencontres pour moi inoubliables : Joan Miró, Marc Chagall, Henry Moore, Alexander Calder, Francis Bacon... tous des princes.

Autre expérience déterminante : la traduction en français, à la demande de David Sylvester, de ses livres sur Alberto Giacometti et sur Francis Bacon. Je n'avais jamais traduit avant, je n'ai pas traduit depuis et je ne crois pas être un habile traducteur. Pourquoi David Sylvester m'a-t-il demandé cela à moi plutôt qu'à un spécialiste, je ne sais pas. Peut-être est-ce sur le conseil de Dupin, ou de Leiris, ou de Bacon lui-même. Ce travail m'a beaucoup appris, il m'a appris sur Giacometti, sur Bacon, sur Sylvester, sur l'art en général et comment le regarder et comment en parler. Traduire David Sylvester est-ce encore écrire sur l'art ? Un traducteur est quelqu'un qui écrit, cela est certain, mais il n'écrit pas ce qu'il pense, il écrit ce que quelqu'un d'autre a pensé. Un problème au moins est résolu, celui de l'inspiration. Les autres problèmes, la clarté, la justesse, la précision, l'élégance, demeurent.

À la fin des années 90, j'ai commencé à fréquenter assidûment David Hockney. Je lui rendais visite à Londres ou à Los Angeles. Et je le retrouvais dans tous les lieux du monde où il avait des expositions. "Préparer une exposition" pour un marchand consiste à tenter de convaincre un grand artiste, qui n'a pas besoin de vous, de vous accepter, de vous faire confiance et finalement de vous confier son travail, charge à vous de trouver les acheteurs, ce qui est la partie la plus simple dès lors que les œuvres sont de haute qualité. Avec David Hockney, comme avec quelques autres, cela prit des années.

Hockney est un esprit constamment en éveil. Le monde des apparences, le mystère des apparences le passionne. Il n'a pas d'autre souci que celui de la translation en images des apparences du monde ; il le fait en praticien non en théoricien. Il n'a de théorie que sa pratique. Combien c'est rafraîchissant !

Hockney m'a fait lire le remarquable *Power of images* de David Freedberg. Stimulé par cette lecture et par les interminables conversations avec Hockney, j'ai commencé à prendre des notes sur le désir d'images, la haine des images, la fabrication des images, la destruction des images et à tenter de rapprocher ces

réflexions de la pratique des artistes que je regardais (dans les musées ou dans ma vie professionnelle). Cela a donné un texte fragmentaire que j'ai intitulé *Le Double Corps des images*.

Le chapeau a donné forme au corps, ce texte, dont je ne voulais pas faire un livre à lui seul parce qu'il est principalement une compilation de lectures, d'observations et de conversations, m'a paru être une introduction naturelle au regroupement de ces préfaces d'expositions écrites sur une trentaine d'années de vie professionnelle. C'est ce qui a été fait en 2005 sous le titre *Gloire des formes* précédé de *Le Double Corps des images* (éditions POL).

Après avoir publié – trop jeune – quatre ou cinq livres qui me paraissent aujourd'hui abscons et illisibles, j'ai cru trouver avec *Le Jardin botanique*, en 1988, une forme libre, ouverte, sorte de faux journal tenu par un double imaginaire, qui me permettait de faire une espèce de roman par touches et fragments qui, en s'agréant, formaient une trame narrative lâche, mailles où cependant quelque chose de la vie finissait par s'accrocher durablement. L'observation de la manière dont certains peintres travaillent (je pense ici surtout aux *Combine Paintings* de Robert



Rauschenberg) m'a grandement aidé à imaginer cette forme. J'ai prolongé l'exercice dans *L'Île des morts* (éditions POL) en 1992, (c'est au célèbre tableau de Böcklin que le titre se référerait). J'ai encore, vingt ans après, un vaste chantier en vue d'un troisième volume dont je ne parviens à sortir rien de bon. Je crois que la source est tarie.

Délaisant le roman qui me délaissait, j'ai opté pour de "petites formes", des contes, des fables, des apologues. La plupart de ces petits récits racontent des aspects amusants, réels ou imaginaires, de la fabrication des images par ceux qui en font profession. J'ai réuni ces textes sous le titre *Rue du Regard* en 2012 (éditions POL). Les personnages qu'on y croise – je dis personnages parce que même s'ils ont réellement existé, je les traite comme des personnages de fiction à qui je prête des gestes, des pensées et des sentiments – sont Gilles Aillaud, Pierre Bonnard, Louise Bourgeois, Honoré Daumier, Alberto Giacometti, Théodore Géricault, Giotto, David Hockney, Hokusai, Yves Klein, Jannis Kounellis, Henri Matisse, Piet Mondrian, Joachim Patinir, Pablo Picasso, Pontormo, Raphaël, Rubens, Saenredam, Georges Seurat, Antoni Tapiès, Titien, et quelques autres.

L'argument de chacun de ces petits récits est souvent infime, un petit rien. Certains de ces textes n'ont d'ailleurs que quelques lignes. Ce qui m'a requis c'est leur ton. J'ai cherché, comment dire... un sourire; quelque chose de comparable à la lumière qui sourd d'un tableau quand il est réussi. Sont-ce pour autant des écrits sur l'art? Non, ce sont des contes, des fables, des apologues... dont des artistes, réels ou imaginaires, sont les acteurs.

Vous me demandez ce que j'ai retiré de la fréquentation des artistes et de leurs œuvres? Tout. En particulier l'humilité. La leur d'abord, les complaisants, les lâches, les éternels satisfaits d'eux-mêmes n'ont pas de place dans ce concert. Chez presque tous ceux que j'ai cités, j'ai vu se manifester un constant sentiment d'échec. Parce que l'ambition de l'œuvre est toujours plus haute que ce à quoi elle atteint. Mais aussi un courage insaisissable et des vertus simples, n'ayons pas peur des mots: la probité, la noblesse, la grandeur. Comme vous le voyez, cela excède largement le discours sur l'art, sauf quand le discours sur l'art lui-même excède tout. Cela arrive. Un exemple: *L'Atelier d'Alberto Giacometti* de Jean Genet.

L'HORIZON

Christian Garcin

LONGTEMPS JE N'AI EU DE LA PEINTURE QU'UNE APPROCHE INTUITIVE, hésitante, affective, résolument non intellectuelle.

(Je ne sais pas pourquoi j'utilise un temps du passé: cela n'a jamais changé.)

Aussi loin que je me souviens, je crois que j'ai d'abord regardé la peinture et le dessin de la même manière que je lisais, plus jeune, certaines bandes dessinées: en les parcourant comme un paysage, une fenêtre ouverte sur "un lieu hors de tout lieu", un espace clos et infini qu'il m'était possible d'arpenter, immobile, par le seul mouvement de l'esprit. Un paysage mental, en somme, dans lequel le voyage se déroulait à la fois dans le temps et dans l'espace creusé par le tableau – et davantage peut-être dans le temps que dans l'espace: pour moi, entrer dans un musée, regarder

un tableau, une fresque, c'était, cela reste encore souvent, du moins pour ce qui concerne la peinture des siècles précédents, une effraction. C'est se confronter à un instantané du passé.

Enfant, je dessinais beaucoup. Dessiner, c'était une façon de fuir le monde, de m'évader. La lecture aussi remplissait cet office – et c'est pourquoi, dans le même temps, je lisais beaucoup.

Il me semble que l'écriture, même si on ne le dit pas assez – cela semble ridicule, ou honteux –, procède pour une part du même désir de fuite. De se bâtir un lieu propre, à sa mesure.

Nous sommes des petits animaux qui creusent leur terrier. Nous voulons oublier le monde en nous attelant à la création d'un autre. Terrier de mots, d'images, qui peu à peu prennent forme, et où il est possible, parfois, de se réfugier.



“Un roman, c’est un monde où je peux vivre, une cabane construite pour moi, un abri qui épouse mes désirs et mon corps.” (Aragon)

Lorsque je n’écris pas, je suis infiniment vulnérable.

Mes romans sont des terriers creusés de terriers.

J’ai dit que je dessinais, il me faut être plus précis : je n’inventais rien, je recopiais. Assez bien, de l’avis général. Adolescent, j’avais composé quelques B.D., dont les scénarios étaient calqués sur certaines des histoires que je lisais alors, et dont les dessins étaient, à peine modifiés, ceux de ces histoires que j’utilisais à ma guise, modifiant un personnage, un décor, mais gardant le même tracé général, la même perspective, les mêmes attitudes – une sorte de copié-collé avec quelques modifications. Eussé-je été plus doué en dessin que je me serais sans doute voulu dessinateur de B.D.

Ma découverte de l’art fut plus tardive. J’avais passé vingt ans. Je sais néanmoins avec certitude que si je n’avais pas, durant mes années adolescentes, abondamment lu, décortiqué,

disséqué, tenté de reproduire, les travaux de certains des dessinateurs des B.D. que je lisais (dessinateurs que je trouvais et trouve encore aujourd’hui témoigner, pour quelques-uns d’entre eux du moins, d’un savoir-faire, d’une audace et d’une inventivité remarquables, et au sujet desquels la frontière étanche tracée entre art et B.D. ne me semble pas toujours très pertinente), je n’aurais pas été aussi sensible au dessin et au trait – davantage, au départ, qu’à la touche et la couleur –, de certains artistes de la Renaissance italienne, puisque ce sont les premiers que j’ai abordés, de Botticelli à Carpaccio en passant par Uccello ou Mantegna. Le reste de l’Histoire de l’art s’est ensuite engouffré dans cette brèche, qu’avaient préalablement ouverte les dessinateurs de B.D. que je lisais, et qu’ont agrandie les Italiens du Quattrocento.

J’ose un raccourci : sans la découverte fortuite et simultanée de la peinture et de l’Histoire de l’art, des idées, et de la représentation esthétique, je n’aurais jamais écrit.

Entré dans l’histoire des arts, je n’en suis jamais sorti. La brèche ainsi

ouverte s’était très vite élargie : aux livres d’art succédèrent les études historiques, la littérature et la poésie. J’ai lu Huyghe, Faure, Venturi ou Gombrich, avant de lire Duby, Goubert, Leroy-Ladurie ou Braudel, et ceux-là avant de lire Sartre, Dickinson, Dostoïevski ou Kafka, chaque lecture s’appuyant sur les précédentes. Mais jamais ne disparurent les premiers émois dus à la représentation picturale, au dessin, à la tentative de saisir du réel le mystère insaisissable, fugitif – mystère qu’un jour je m’employai à traquer à mon tour dans l’alignement des mots, l’enchaînement des phrases, des idées, des images.

Je n’ai jamais vraiment écrit *sur* l’art. Il me semble d’ailleurs que le propre de l’image, du dessin, de la peinture, de l’art, c’est, comme la musique, de pouvoir se passer de mots.

Non : de *devoir* se passer de mots. Il y a trop de travaux qui ne valent que par le discours qu’on en fait. Trop souvent la glose remplace le texte, et le commentaire, l’œuvre. C’est alors le règne du discours et de la marchandise.

Les quelques textes que j’ai écrits traitent moins de l’art que des artistes,

qu’ils soient italiens, chinois ou français, antiques, renaissants ou contemporains. L’art est peut-être une chimère, qui échappe au discours – au mien, tout au moins. Ce qui m’intéresse, ce n’est pas tant de commenter l’œuvre que de tenter de saisir le geste de l’artiste réinstallé dans son itinéraire propre. Comment, à partir d’un constat identique (le monde est ce mystère dans lequel nous baignons) certains se saisissent de pots, de peinture et de pinceaux, d’autres de stylos, de feuilles et de claviers, et, dans un geste à peu près similaire (un prolongement de la main, elle-même prolongement de l’œil et de l’esprit, sur une surface plane) rendent compte de manière directe (imprégnant la rétine) ou indirecte (passant par le crible abstrait des mots et des phrases) de la même expérience, de la même interrogation – comment, et, peut-être, pourquoi.

Mais je crois surtout que ces textes que j’ai écrits traitent, très égoïstement, moins de l’art que de moi : ils tentent de démêler ce que provoque en moi tel ou tel peintre, tel ou tel tableau.

Pour répondre directement à une des questions posées, je ne sais pas si



certaines œuvres d'art ont influencé mon travail littéraire. Je ne crois pas. La vérité cependant est que je n'en sais rien : il s'agit là de forces souterraines, obscures, qui prennent racine au profond d'une partie de moi-même dont je n'ai pas pleine conscience.

Je mesurais si mal, par exemple, ce qui me saisissait devant le *Cerf courant sous bois*, qui est une esquisse davantage qu'une peinture de Gustave Courbet, que j'ai, pour tenter de le savoir, dû écrire un livre à partir de ce tableau (à partir de, et non sur ce tableau). Il n'a pas influencé mon écriture, mais il est sans doute entré en contact avec ce qui au fond moi en constitue la source, ou une des sources. Il est probable du reste que toutes les œuvres, contemporaines ou anciennes, autour desquelles j'ai écrit – davantage, je le répète, que sur elles –, résonnent de cette manière sourde, profonde, privilégiée, avec les préoccupations qui sont les miennes lorsque j'écris. Je ne suis pas certain cependant que quantité d'œuvres et artistes sur lesquels je n'ai pas écrit une ligne ne m'aient pas tout autant, ou tout aussi peu, influencé. Parmi eux, certains, contemporains ou pas, sont très connus. Mais il reste que nombre d'œuvres plus discrètes, ou dites "mineures" – comme, mettons,

en évitant le champ du contemporain pour ne heurter personne, *Les Lutteurs* d'Émile Friant, *le Mur à Naples* de Thomas Jones, *Le Loup de Gubbio* de Luc-Olivier Merson, *La Lys à Astene* d'Émile Claus, *La Villa Farnese* de Pierre-Henri de Valenciennes (première pioche parmi les cartes postales d'œuvres que je conserve), et tant d'autres peu connues ou peu reconnues –, me touchent tout aussi puissamment, sans que je sache précisément ce qui me porte vers elles. Je ne désespère d'ailleurs pas d'écrire un jour à leur sujet, comme je l'ai fait à partir du *Cerf courant sous bois* de Courbet, quelque chose qui ne serait pas une analyse ni un commentaire de l'œuvre, mais une divagation à partir de l'œuvre.

La divagation, le vagabondage : peut-être est-ce là, finalement, tout ce qui m'intéresse. Comme les traces d'un renard dans la neige tricotent la route de gauche à droite, s'oublie parfois dans le bas-côté, et ressurgissent soudain, j'aimerais à partir des peintures qui m'accompagnent décliner un itinéraire ondoyant, qui s'appuierait sur elles – quitte, au bout du compte, à parler d'autre chose, à lancer d'autres passerelles, mais sans

jamais les perdre de vue. Si elles n'influencent pas ma littérature, qu'ainsi

elles en soient la source parfois, ou l'horizon inatteignable.



CETTE ÉCRITURE-LÀ SERAIT-ELLE AUSSI SANS POURQUOI ?

Claude Louis-Combet

J'AI ÉCRIT DE NOMBREUX TEXTES CONSACRÉS À L'ART OU PLUTÔT À DES ARTISTES ET DES ŒUVRES mais je ne crois pas m'être interrogé jusqu'à présent sur les motivations de fond qui ont pu me pousser sur la voie de ce travail d'expression, une fois écartées les simples raisons liées aux circonstances, aux rencontres, quelquefois à des amitiés de longue date que l'écriture, à l'occasion, par exemple, d'expositions, se plaisait à célébrer. Si je fais abstraction de tout cet aspect événementiel, relationnel, conjoncturel, pour me fixer uniquement sur le sens essentiel de la démarche ou entreprise,

essayant de serrer au plus près l'expérience, il me semble que mon intérêt pour la création artistique et pour des artistes engagés à fond dans leur propre recherche, met en jeu, de ma part, quelques ressorts psychologiques discrets mais sérieux et laisse affleurer tout un champ de significations spécifiques.

Le domaine des arts auquel je me suis assez abondamment appliqué par l'écriture porte presque exclusivement sur les arts visuels : peinture, dessin, gravure, sculpture, photographie, danse, cinéma. Sur la musique, je n'ai écrit que par allusion, dans des



récits, surtout à propos du chant grégorien. Or je crois pouvoir dire qu'en moi le sens visuel est le moins développé. Je ne suis pas du tout observateur, je ne sais pas voir les détails, je suis inapte à la description, je me déplace dans un espace plutôt confusional dans lequel les perceptions de la vue sont les moins prégnantes. Dès lors, comme par contrepartie, l'intérêt que je puis porter aux œuvres des arts visuels me tient en présence d'une réalité extraite du vaste monde – un tableau, une gravure, une sculpture – qui, à présent capte mon regard et met à vif, tout en le comblant, un extrême désir de voir, en moi refoulé et gardé dans l'ombre. Je connais un plaisir voyeuriste à ouvrir les yeux sur des formes, des couleurs, des expressions qui ont, nécessairement, un caractère d'exception et ne semblent s'adresser qu'à moi, au plus fort de ma subjectivité. La contemplation esthétique et, d'abord, la secousse de tout l'être provoquée par l'irruption de la beauté et du sens, se déroulent dans les pénombres de la plus secrète intimité physique et mentale. Il se passe, à ce niveau d'intériorité, un saisissement, une note de ravissement, une intuition exaltante, un événement unique qui est de l'ordre du cœur. Il arrive, alors,

qu'un tel instant soit vécu comme une provocation à l'écriture. En schématisant beaucoup, car je ne saurais entrer dans l'analyse du processus, je pourrais dire qu'une forme plastique a surgi, en réponse à une attente insoupçonnée, et que la *vis erotica* qui se tient aux racines du besoin d'écriture et de la volonté d'expression, à présent mise en branle, en désir et en passion, saisit l'occasion d'abonder, avec le seul matériau dont elle dispose : les mots. En ce moment fondamental, qui est entièrement de rencontre, il n'est pas question de l'artiste mais uniquement de l'œuvre.

La nécessité d'écrire sur le sujet s'impose dans l'émotion même du regard. Il n'est pas d'autre explication, pas d'autre justification. Je ne le dis pas par principe mais par expérience. Au commencement il y a le choc, l'intuition immédiate et saisissante de la congruence de la forme et du sens, la surprise et la force de la beauté. Et dans le même coup d'œil, comme à travers le miroir, la certitude d'être concerné, mis en jeu, révélé, que ce soit dans l'ordre des fantasmes ou, à un niveau d'abstraction supérieure, dans celui de la quête spirituelle. Du coup s'impose l'approche de l'œuvre par les mots – monologue

inspiré, en vérité (croit-on) dialogue entre la forme, muette, énigmatique, et le verbe ou encore approximation risquée, asymptotique, d'inconscient à inconscient. On n'est pas loin, de la sorte, d'une combinaison – ou relation d'existence – expérimentée dans l'échange amoureux, qui hausse l'opacité des êtres jusqu'à la transparence des signes.

Il ne s'agit donc pas de critique artistique, de discours ordonné, truffé d'histoire de l'art et de considérations techniques. Dieu nous garde de tout didactisme ! Ici, la prose est comme la rose et comme le poème sans raison explicative. Elle se déploie dans une subjectivité proche du rêve éveillé. Elle n'a d'autre méthode que la grâce alerte de l'empathie qui gouverne l'espace des métaphores, des réminiscences et des fantasmes. C'est en cela que je puis considérer mes écrits sur l'art et les artistes comme entrés dans la mouvance de mes textes de fiction. Et je pourrais en dire autant, d'ailleurs, de mes études de spiritualité ancienne ou de mes essais sur l'expérience de l'écriture. Unité, continuité – c'est le même souffle d'imaginaire, la même respiration d'intériorité qui traverse mon travail d'expression dans toutes ses dimensions.

L'application de l'écriture au visuel n'a pas d'incidence, me semble-t-il, sur l'orientation générale de ma recherche, sur ma manière d'écrire, sur la conduite de mes projets. Elle ne change rien à l'épreuve de fond que constitue pour moi mon engagement dans mes rêves de fiction : l'expérience de la solitude créatrice dès lors que toute la matière du texte est puisée dans une certaine vacuité existentielle sans référence à la réalité du monde – épreuve dont je ne serai soulagé, un instant, que par la lecture à haute voix adressée à celle qui se tient en attente. Par comparaison, le travail sur l'art et les artistes représente, à mes yeux, la chance appréciable d'un recours à une réalité sensible, existant en elle-même, à l'extérieur de moi. Sans doute, toute l'entreprise d'expression vise-t-elle à intérioriser l'objet afin d'en saisir l'intériorité, à l'assimiler, à le traiter comme le lieu d'échange des inconscients. Mais il n'empêche qu'à tout moment il est possible de revenir à l'image, laquelle témoigne d'une existence autonome dont j'éprouve le poids. C'est là, je crois bien, un exercice salutaire – un moment très particulier dans le projet général d'écriture, une manière de rendez-vous de création, une sortie,



une excursion subite hors de la monade spirituelle, même si l'évasion ne dure que le temps d'un regard.

Enfin, s'il est vrai que c'est bien l'œuvre même – la forme, la figure, le trait, la matière, etc. – qui suscite l'adhésion et met l'écriture en état d'urgence, il ne faut pas négliger pour autant, comme instance du réel, l'existence de l'artiste, sa présence concrète, son essentielle implication dans sa pratique de l'art. J'aime à penser que quasiment tous mes écrits esthétiques sont nés dans le cours de mes relations avec les artistes, comme témoignage d'amitié et expression du dialogue mené entre nous, en sorte que la chair du texte est comme sous-tendue par l'épaisseur affective de la rencontre humaine. Et comme l'artiste était inconsciemment présent, par projection de tout son être, en l'unité de son œuvre autant qu'en ses divers caractères, il peut découvrir désormais, dans le texte qui lui est consacré, quelque chose de sa face obscure, quelque chose de ce qu'il a, plus ou moins confusément, cherché à exprimer et qui lui apparaît, à présent, dans le miroir des mots. Cela ne changera rien, pour l'avenir, à son propre rapport à l'œuvre qu'il poursuit. Il n'y aura pas d'incidence, car

rien n'empêchera l'artiste de retrouver sa solitude créatrice. Cependant le texte, comme l'amitié, tiendra sa part de lumière et de réconfort, au milieu de toutes les choses qui aident à vivre.

L'art et la littérature se déploient dans des champs qui ne se confondent pas, mais l'un et l'autre interviennent puissamment et indissociablement dans la maturation spirituelle de l'être et, singulièrement, dans l'enrichissement de l'imaginaire et donc dans la pression de la créativité – ce qui fait des artistes et des écrivains. Pour ma part, il m'apparaît avec évidence que "certaines œuvres d'art" ou "certaines démarches artistiques" – les œuvres, du reste, plutôt que les démarches – ont exercé une influence profonde sur mon travail d'écriture. Je ne citerai pas de noms, ce serait une collection interminable. Je ne donnerai pas d'exemple, ce serait injuste d'en retenir un plutôt qu'un autre. Tout ce que je puis dire, pour en rester aux seuls arts visuels, c'est que la mémoire sensible retient, en puissance, tout un foisonnement d'images, provenant des sources les plus variées, et que, loin d'être de simples références culturelles, plus ou moins mondaines ou plus ou moins érudites, les figures ainsi véhiculées peuvent

faire irruption à tout moment dans la trame et les détours de l'inspiration. Elles ne viennent pas de dehors. Elles ont l'essentielle familiarité de ce qui est du dedans, nourri d'émotions, de rêveries, de réminiscences. Elles font partie intégrante de la sensibilité "poétique" comme les pôles magnétiques font partie de la sphère qu'ils orientent et galvanisent. Elles forment, pour ainsi dire, des points de concentration ou de condensation

de l'énergie spirituelle : celle-ci s'y accroche, sans avoir besoin de les chercher, et s'en trouve illuminée. C'est ainsi que la plupart de mes fictions prennent appui, à l'origine ou à un moment quelconque de leur développement, sur des images de l'art – images isolées et intenses ou configurations de figures confuses, composites et recrées. L'art est partout. Il irrigue l'imaginaire et n'existe plus, dès lors, que par les mots.

EN ÉCHO

Éric Pessan

JE SUIS ENFANT, je passe systématiquement les vacances scolaires chez mes grands-parents, à Bordeaux. Dans la chambre où je dors, une reproduction du jeune mendiant de Murillo me raconte une infinité d'histoires. J'imagine sa vie, celle de la puce qu'il pince entre deux ongles, m'interroge

sur la provenance des pommes qu'il va manger. J'imagine ce que contient la jarre, j'imagine une société qui jette ses enfants à la rue, je vois la chaleur de l'autre côté de la fenêtre, l'angle de la lumière solaire. J'invente inlassablement la vie de ce garçon. Peut-être est-ce là que le pli se prend ?



Je vais dans les musées, je profite d'une lecture, d'une rencontre pour arriver plus tôt dans les villes où je suis invité afin de visiter des expositions. En route, souvent j'étudie mes itinéraires en fonction des centres d'arts et des lieux d'exposition que je ne connais pas encore ou que je souhaite revoir.

Devant une œuvre d'art, dans l'idéal, je ne pense pas. Les sensations suffisent. Ce n'est pas un refus, ni une paresse, simplement l'envie de demeurer ouvert. D'être un regard.

Dans un texte rédigé pour le catalogue d'une exposition, je notais que je n'écris pas sur l'art. Je n'ai aucune prétention critique, j'écris – par contre – en compagnie d'artistes, à partir d'œuvres. Je suis également curieux de voir comment un artiste réagit devant mes textes. C'est cet aller et retour qui me captive : de l'image au texte, du texte à l'image, comment l'un et l'autre se complètent, comment une œuvre engendre une narration.

Parfois, je ressors d'une exposition avec l'impression d'avoir fait une rencontre – une œuvre, une peinture, un dessin, peu importe – éveille en moi l'envie d'écrire. C'est l'écho qu'il

s'agit d'explorer : écho de préoccupations, de thèmes, de contraintes.

Écrire en compagnie d'artistes m'offre l'inconfort de faire un pas de côté et d'expérimenter des formes, un inconfort inestimable. Ce sont de courts romans, des nouvelles, des poèmes. Écrire en compagnie offre également la possibilité de briser la solitude de l'écriture.

Je n'ai pas une grande culture de l'art, je ne cherche pas à appréhender l'art par un savoir intellectuel ; je flâne dans les expos à la recherche de quelque chose qui va – brusquement – me donner envie d'écrire.

Plus tard, adolescent, je m'intéresse au surréalisme parce que je lis de la science-fiction, je cherche des formes dans les coulures abstraites de Bram Van Velde, je vois des armées microscopiques dans les tableaux de Kandinsky, j'injecte de la figuration là où il n'y en a pas. J'use de l'art comme un rustre, sans rien vouloir savoir, juste parce qu'une peinture excite mon imagination.

Enfant, je ne suis jamais entré dans un musée, je n'ai jamais vu une

exposition. Ce que je cherche dans l'art – comme dans la littérature également absente de mon enfance – c'est peut-être une singularité, un domaine où j'échappe à l'emprise de mes parents. Je n'en sais rien, et je ne crois pas que cela ait une grande importance.

Dans *La Chambre claire*, Roland Barthes évoque la photo d'un jeune garçon, Ernest, photographié en 1931 par André Kertész. Rond, tablier noir et culottes courtes, le garçon sourit à l'objectif, et Barthes note "Il est possible qu'Ernest vive encore aujourd'hui : mais où ? comment ? Quel roman !". C'est exactement ma manière d'envisager la peinture ou la photographie : par la possibilité d'une narration.

Une attachée de presse de l'un des mes éditeurs – au téléphone – me demande d'enlever tous ces petits livres de ma bibliographie, ça fait décousu, il y a des éditeurs si peu connus, il faut que je me recentre sur l'essentiel : les romans. Je tente de lui expliquer qu'il n'y a pas des petits textes d'un côté et des grands de l'autre, mais plutôt des groupes, des sortes de variations. Qu'un texte avec un artiste est souvent la base d'un roman à venir, que tout ça est lié, tissé de passerelles souterraines

qui ne regardent sans doute que moi, mais qu'il est hors de question de faire un tri. Les uns ont l'importance des autres, finis-je par m'énerver, lorsque je réalise que la discussion ne sert à rien.

Je stocke des images dans le ventre de mon ordinateur ; des peintures surtout, des dessins, des photographies également. J'y plonge lorsque j'écris, j'y pioche un visage, un décor, mais – le plus souvent – ce que j'y cherche est difficilement définissable : un climat ?

En écrivant une nouvelle nommée *Un matin de grand silence*, je cherche des images de solitude urbaine. Je regarde un peu De Chirico, et repense à une série de Marc Desgrandchamps, vue à la galerie Zurcher à Paris. Des presque fantômes passent devant des immeubles blancs. J'envoie le texte aux éditeurs, il s'agit du Chemin de fer qui propose à des plasticiens de travailler sur des nouvelles inédites d'auteurs contemporains. Le texte leur plaît et ils me proposent de le faire parvenir à Desgrandchamps. D'une certaine manière la boucle se boucle, soit par le fruit du hasard, soit que mon texte évoquait quelque chose du climat de ses peintures.



Ce que je cherche, en visitant l'atelier d'un artiste, c'est souvent la clé d'un texte inabouti que je porte en moi. Face aux encres de Françoise Péetrovitch – par exemple – je repense à mon envie d'écrire sur une enfant menacée; il s'agit d'un vieux projet que je n'ose achever parce que le sujet est délicat et qu'il n'admet aucun faux pas. Ce que je trouve dans l'atelier de Françoise, c'est l'ellipse, l'endroit où je vais pouvoir m'appuyer sur ses dessins pour ne pas avoir à écrire frontalement certaines choses. Un livre en naîtra (*Sage comme une image*, au Temps qu'il fait).

Cette histoire n'était pourtant pas achevée pour moi. Deux ans plus tard, je suis en résidence à côté de Turin, en compagnie d'une peintre, Patricia Cartereau. L'immense force de ses dessins et de ses encres aquarelle me donne le courage d'y replonger. Envie d'écrire sur l'après: sur les blessures cachées de l'enfance qu'un adulte se trimbale. Sur l'impossible consolation d'une enfance meurtrie. Là encore, le fait de m'appuyer sur des œuvres m'offre une distance idéale. Le livre se nommera *L'Écorce et la Chair* (éditions du Chemin de fer).

Peu importe que les textes écrits s'éloignent de l'intention de l'artiste, le contrat est clair: je n'illustre pas les œuvres pas plus qu'elles illustrent mes textes, ce sont deux chemins séparés qui se tricotent ensemble pour esquisser une troisième voie. Cela nécessite une grande confiance mutuelle.

Et paradoxalement, si textes et œuvres se répondent, c'est bien qu'ils partagent un écho.

Coup de fil d'un artiste: à sa demande j'ai écrit un texte pour un catalogue à paraître, il s'inquiète d'avoir lu des choses très intimes dont il n'a parlé à personne dans la nouvelle que je viens de lui faire parvenir. On se rassure en parlant de hasard. Après avoir raccroché, je me dis qu'il n'avait pas fait appel à moi par hasard. Il connaissait mes livres.

L'écho, toujours.

Rien de pire que l'illustration, la redondance. Aucun intérêt si le texte et les images tentent de dire la même chose. Ce sont deux langages séparés, ils peuvent s'accorder mais surtout pas s'imiter.

D'une manière générale, je pense peu mes projets d'écriture, j'en bâtis les théories après coup. Penser assèche le projet. J'agis avec mes propres textes comme en face d'une œuvre: j'ai besoin d'une naïveté, d'une surprise.

La peinture – ou dans une moindre mesure la photographie – m'apportent généralement plus que l'art conceptuel, elles font appel à la sensibilité plus qu'à la réflexion. Pareillement, je reste souvent froid lorsque l'artiste se veut ludique ou ironique. Ce que j'écris est souvent grave, et c'est cette gravité que je cherche dans des œuvres.

J'ai une prédilection pour les artistes contemporains, parce qu'il est tout simplement possible de les rencontrer, de visiter leurs ateliers, d'approcher – un tout petit peu – en leur présence, le processus de la création.

Italie, l'été, de ville en ville, je guide mes enfants dans les musées, on prend tout ce que l'on peut prendre dans la peinture classique, et – peu à peu – je raconte des histoires: celles de la Bible que mes enfants ne connaissent pas faute d'éducation religieuse. Je raconte l'homme en rouge dans sa grotte, l'ange qui parle à la si belle

jeune fille, l'Exode, Suzanne au bain, la colère sur les marches du temple, le chemin de croix et la décapitation de Baptiste, je raconte, je raconte, et mes enfants en redemandent. Nous quittons l'Italie en longeant la Méditerranée, nous en profitons pour quelques ultimes visites. À Gênes, nous entrons dans le Palazzo Bianco et les enfants se précipitent en courant vers un tableau. Une fuite en Égypte, ils crient, je m'approche, crois reconnaître un Zurbarán, mais non, c'est un Murillo. Le gardien de la salle me fait un sourire et me demande dans un français impeccable si je suis historien de l'art. Amateur, je réponds, je suis simplement amateur de peinture.

Je fais un signe à Murillo. Que de chemin depuis la boîte de chocolat découpée et encadrée chez mes grands parents. J'écoute mes enfants se raconter la folie meurtrière d'Hérode, les nourrissons massacrés à Bethléem, le songe de Joseph et je souris lorsque les enfants cherchent à déchiffrer les pensées de Marie et Joseph en scrutant leurs visages peints voici 340 ans. Mille histoires naissent en écho d'une peinture.



ÉCRIRE SUR LE MOTIF

James Sacré

L'ART, PEINTURE, MUSIQUE OU POÈME, ETC., peut-il vraiment se dire ? On peut du moins en parler, comme on peut parler de n'importe quel élément du monde, que ce soit de façon précise (scientifique par exemple ou philosophique peut-être) ou de façon plus vague (en en parlant avec un ami), de façon objective (du moins on peut le penser) ou complètement subjective... Mais cela se fait sans jamais semble-t-il épuiser l'objet en question, et même avec le sentiment presque toujours qu'on le réduit, qu'on le simplifie abusivement et que bientôt il faudra évidemment en reparler pour, s'imaginer-t-on, mieux s'en saisir. On dit en somme moins l'art que le plaisir, sensible ou intellectuel qu'il nous procure à un moment donné de notre histoire. Et dans la reprise sans cesse de ce dire nous construisons une Histoire de l'art, ou plus exactement une histoire de notre rapport à l'art. Une histoire

d'ailleurs jamais définitivement écrite non plus puisqu'elle est de la même façon que le reste, objet du monde qui provoque aussi notre curiosité plus ou moins passionnée et notre incapacité intellectuelle à jamais bien la saisir. En somme la réponse à la question serait plutôt que non, on ne peut pas dire l'art, on ne peut que tenter de le dire et se prendre les pieds dans ce dire. Ce qui peut être un peu désespérant mais ce qui ne va pas non plus sans plaisir, serait-ce celui de se perdre dans ces objets d'art qui nous accompagnent ou nous bousculent.

"Écrire l'art" est une formule un peu énigmatique... Je pense pouvoir la comprendre s'il s'agit par exemple d'écrire un poème devant une toile peinte. Mais c'est peut-être alors écrire seulement un poème et non pas la toile qui en motive l'écriture. Et si mon poème est de l'art, l'écrivant je ne fais sans doute qu'aller vers un peu d'art que je donne à voir, ou à entendre

plutôt que je m'en saisisse et le comprenne par mon écrit. Si mon poème est de l'art, on peut dire que j'écris l'art, mais sans que mon écrit en dise vraiment quelque chose de précis.

S'il s'agit seulement de penser ce qu'est l'art (dans un poème ou autrement) et d'écrire cette pensée c'est alors faire œuvre de philosophe ou de critique d'art. Difficile d'affirmer qu'on écrit ainsi l'art : tout au plus on tente de l'expliquer, de le comprendre. L'art reste dans la toile qu'on regarde et s'il fait irruption dans les mots qu'on emploie on obtient alors un poème, ou un roman, une chanson, etc., qui sont également art, mais sans être jamais pour autant ni peinture, ni sculpture par exemple (même si liés de quelque façon à la peinture ou à la sculpture éventuellement regardée). Je serai donc porté à croire qu'on n'écrit jamais l'art : on en parle, on le pense à distance, mais il n'est jamais là écrit dans les mots sauf quand les mots deviennent poème... et ce n'est plus que l'art sous forme d'un poème : rien n'est dit de l'art en général, ni de la peinture, ni de la sculpture, ni même des autres poèmes.

Je ne pense pas que cet écrit devant un tableau puisse être très enrichissant pour l'artiste. Certes il peut provoquer

des pensées, des sentiments qui vont s'ajouter dans ses prochaines toiles à tout ce qui permet la venue de ces toiles. Mais peut-être bien que plus sûrement cette approche en mots risque de l'enfermer dans des pensées et des systèmes d'appréhension du monde au lieu que l'art a sans doute besoin de non-savoir organisé, d'abandon à l'errance dans la proximité cependant de tout ce qui peut le nourrir (et aussi à l'occasion de cette approche critique, mais remise à sa probable minime importante place). Mon approche d'un tableau est d'abord enrichissante pour ma propre écriture éventuellement en forme de poème, ou pour ma propre réflexion sur l'art si j'entreprends d'écrire un article critique.

Et pour le lecteur amateur d'art un écrit sur un tableau peut bien sûr mettre en branle sa saisie intellectuelle du tableau, ou colorer son sentiment de plaisir ou de gêne devant ce même tableau. Cela vaut aussi pour les poèmes : je me souviens d'un article de Gaëtan Picon qui m'a permis assez soudainement de devenir sensible à des poèmes de Reverdy, ou d'une étude d'Antoine Émaz qui m'a aidé à marcher dans ceux de Du Bouchet.

Je ne suis pas critique d'art, ni philosophe et je n'aborde pas l'art via un



système de pensée qui en jugerait. Je préfère écrire sur l'art avec des poèmes (vers ou textes prosés), et cela se fait de la même façon que lorsque j'écris un poème sur le motif devant n'importe quel élément du monde, n'importe quel visage ou n'importe quelle venue de mots. Avec à la fois tout ce qui m'encombre (lectures, valeurs que m'ont données l'école, ma famille, mes amis, etc.) et tout ce qui me nourrit en même temps ; écriture dans un remuement de convictions fragiles et de doutes parfois bêtement calculateurs, pour aller je ne sais trop où ; et c'est aboutir à cette forme-poème qui à la fois me déçoit et me contente.

Mes écrits sur l'art ne sont que des poèmes et ils s'ajoutent donc aux autres poèmes (qui sont des écrits autour d'objets du monde, autour de paysages, d'expériences diverses, autour des mots, du langage...) et résonnent avec eux (sans que j'en ai forcément conscience, ou que je sache vraiment comment) pour d'autres poèmes qui vont s'écrire ensuite.

Cependant je peux dire qu'écrire à partir de tableaux ou de photographies m'a conduit à comprendre le poème autrement que ce que j'ai pu imaginer tout d'abord. Les œuvres de peinture, et d'autres, ont cette capacité de se

donner à voir en entier (ou quasiment) d'un coup dans le regard qu'on jette sur elles, et dans le parcours que l'œil ensuite effectue en leur sein, celui-ci découvre qu'elles sont essentiellement un arrangement de toutes sortes de motifs (dessin, couleurs, formes figurées ou pas, effets de perspectives ou pas, constructions en plans, en oblique, en désordre)... et découvre aussi qu'on peut parcourir la toile sans ordre obligé. J'ai eu envie que le poème puisse fonctionner ainsi lui aussi, même si certains de ses aspects (la narrativité, les pages du livre qu'il faut tourner) l'en empêchent le plus souvent.

Oui, pour ce qui est de la disposition des motifs divers (images, motifs sonores, grammaticaux, etc.) la peinture m'a, comme je viens de le suggérer, beaucoup appris, ou m'a conduit en tout cas à désirer construire un poème comme on peint une toile, en étant attentif plutôt (ou pour le moins autant) à l'emplacement de ces différents motifs dans mon poème qu'à des effets de sens explicitement suivis. J'ai été amené à laisser un peu de côté une sorte de narrativité du sens pour que celui-ci (mêlé de sentiments, d'émotions produits par le texte) puisse se donner dans une saisie d'ensemble du poème (même si bien sûr on n'échappe

jamais avec un poème à une dimension quand même linéaire de l'écriture). Et j'aimerais que comme dans un tableau on puisse entrer par n'importe quel endroit du texte pour y commencer un parcours de lecture. Ce qui n'empêche pas pour autant la possibilité d'une lecture narrative plus traditionnelle. Cette narrativité du poème s'est également trouvée façonnée par les films que j'ai pu aimer : soit par l'utilisation de juxtaposition de plans divers, ou soit au contraire par de longs travellings qui peuvent passer en souplesse de la réflexion à la rêverie, au souvenir, au passé, au désir, à la pure description de ce qui est là devant moi, remuant toute la matière de ma langue et de ce qui me reste d'une façon ou d'une autre de mon vécu, tout ce qui fait mon vivre du moment, en cette donnée visible et auditive qu'est le poème.

Les films que j'ai pu aimer par exemple m'ont donné le goût de

promener ma phrase comme on ferait pour un travelling, non pas seulement d'un motif à un autre dans tel paysage ou tel poème, mais en passant de la description à la réflexion ou au sentiment. Et beaucoup d'œuvres d'art ont mouvementé mon écriture : un désir de grande énergie a pu me venir en regardant les toiles de Nicolas de Staël ou les sculptures de Bernard Pagès, un désir de sensualité avec la matière du poème en présence de toiles de Chardin ou de Bonnard, un désir de dessiner finement les lignes phrasées du poème à cause de Foujita ou des dessins préhistoriques, un désir de grande légèreté à la fois sentie et pensée à cause de Matisse ou de miniatures persanes, ou de certaines toiles d'Andrew Wyeth ... je n'en finirai pas de dire les formes de désir d'écriture que provoque en moi la fréquentation (pourtant parcellaire et sans programme) de tout l'art visuel.



OÙ LA CERTITUDE DE L'ÉCHEC JUSTIFIE TON MUR DE MOTS

Jean-Claude Schneider

“Le culte des images, ma grande, [...] ma primitive passion”
BAUDELAIRE.

LA VUE M'EST VENUE AVANT LA PAROLE, AVANT TOUTE CHOSE. Elle est mon premier effleurement du monde. Vivre, dès lors, c'est ne plus interrompre mon regard, être dans l'incapacité de redevenir aveugle.

Peinture, tu fus ma première institutrice dans ce long, difficile, jamais terminé apprentissage de la vision.

Presque carré, noir, d'une envergure supérieure à stature d'homme, donc susceptible, si je pouvais autrement que par la pensée y pénétrer, d'absorber en entier ma personne. Où s'inscrivent, se creusent, une au-dessous de l'autre, deux auges dormantes (air et eau ?), rectangles couchés que

leur teneur, leur sourde résonance, oppose. Le clair, celui d'en haut, plus important que son frère d'ombre, en bas, dont le bleu intense confine à l'obscur. Nul trait, sinon, étrangères, tranchantes, les arêtes du tableau, nulle ligne rigoureuse. Des nappes seulement. Flottent. Murmurent.

Sans le passage par la parole. D'œil. Rien que pour l'œil. Autistes, mes mots : un mur dont les moellons restent aveugles.

Je n'ai rien dit là d'une peinture qui refuse la parole. Rien de la densité, de la fugacité des couleurs. Rien de leur profondeur ténébreuse, de leur lento de pouls insomniaque.

Je le savais, n'aurais pas fait le premier pas si j'avais été certain d'aller jusqu'au bout du chemin. Et, sans cette incursion dans la vie silencieuse de la toile, la barque de la vue n'aurait pas nagé tout le champ du sensible.

À cette seule traversée immobile, au cheminement de la vue, l'écriture entend prêter voix.

Et, de cet art qui la fascine, épouser les humeurs, les prescriptions. De lui, d'emblée inscrit dans l'espace et sans le besoin d'un dévidement dans une durée qui l'accueille, j'ai appris : qu'une fois posés le premier trait, la première touche, sitôt émise l'intonation des premiers mots sur le blanc de la page, l'intervention brutale de la volonté peut se révéler fatale. Dévoyer, ruiner la toile. Disperser, pulvériser le poème.

Leçon majeure, retenue après avoir longuement porté mes yeux sur des œuvres apparues dans un passé proche.

Une autre — elle affirme la disparition du sujet dans le tableau — m'incite à enfouir l'anecdote au plus

profond de la parole de poésie, pour laisser affleurer la seule résonance du passage.

A cheminé dans le temps la toile. Déposé dans la mémoire ses traces visuelles, lesquelles lèvent, se superposent au monde quotidiennement entre(mal)vu dans sa frontalité et son incohérence, se déchargeant sur lui de leur épaisseur : matières, rythmes heurtés ou fondus, lumière et ombre, étendues, sonorités.

À l'immédiat, au réel, afin de le rendre habitable, de le reconnaître, je confronte ces dépôts de méditations ressouvenues.

Je retourne à l'œuvre peinte il n'y a pas si longtemps, dont je tentais avec mes mots inépais, sans concrétude, de cerner la présence visuelle. De plusieurs autres, nées, quelques années avant ou après, de cette main angoissée, je dirais presque la même chose.

Surfaces où les pigments, grain contre grain, venus du fond des âges jusqu'à presque toucher mon œil, ont creusé la toile, qu'ils saturent



de crépuscule, de silence. Moi, gagné par ce qui m'apparaît, devenant l'émotion-matière dont mon regard (tel l'Actéon de Giordano Bruno, "converti en ce qu'il pourchassait", changé en proie) se nourrit et, par elle, se laisse avaler.

Bouteilles, pots, flacon torsadé, carafe aux nervures laissées à la poussière des jours — rien de cela ne nous importe, non, mais que, peuplant l'espace, puis la mémoire, quelque chose se soit mis à parler, rumination de mots. Que le tremblé de leurs flancs réveille ma fragilité. Que des corps se dressent opaques dans leur lumière revisitée, me rappellent que je suis, comme eux, unique, comme toute chose parée de ses propres défauts. Que, pour en dire la transparence ou la raideur, même hors de toute fidélité aux formes et oubliée la représentation, s'épanchent les puits de couleurs auxquels je n'ai pas vu d'équivalent dans le monde où je bouge et respire : des abîmes. Elles appartiennent, couleurs de l'âme, autant, davantage, qu'aux choses, aux yeux posés sur elles, aux pensées. De même que, dehors, sous le resserrement de lumière déclinante, me fait signe, moins tel champ labouré, que la lointaine convergence des sillons, leur

renflement, leur courbe, et la lourdeur d'une glèbe par quoi je me sens collé à mon socle.

Étrange que, plus proche de la musique (dont elle est encore moins habile à rien dire), l'écriture s'obstine à chasser sur les territoires de la peinture. Mais d'abord faut-il inventer une voix.

J'appelle une parole qui, sans décrire, évoque. Qui rameute tous les sens, emprunte aux autres arts vocabulaire et figures. Abrupte. Qui saute les intermédiaires, compose avec la matérialité de la langue : mélismes, épaisseurs, dépôts d'ombre.

Qui traduise ces silences.

*rien ne sépare
cette presque ligne cette touche une lisière un
passage bord effrangé d'une ténèbre à une résonance sourde*

d'une nuit de sous-banquise à une aveuglante grisaille de mer ouatée

il y a palpitation funèbre égyptienne d'une fosse sous le drap de nuée floconneuse

ciel sombré disparu

Qui au moins a traduit les naufrages, oui, les odyssées où mon regard impressionné a vagué dans les parages d'une contrée ici toute immatérielle, intérieure, quelque chose comme des terres supposées, inventées, où la pensée est seule à écouter ses marées, ses battements de cils. Je n'ai plus pied.

*une tourbe instable pas même sol et une nue
d'ombre houleuse taches grises traces céruséennes
et bleutées qui sans arrêt comme par ténèbres
s'inversent pendant qu'autour et blanche la marge
c'est l'écoulement de temps depuis les lointains leur
millénaire méditation jusqu'à moi leur invite à
m'enfoncer dans son eau sombre dans son pourpre
vin nocturne dans ces libations de couleurs-gouffres
où sommeillent de mentales "nuits obscures"
d'où remontent en glas les musiques silencieuses de
l'invisible et dont tu reviens autre et apesanti*

Me voici au nœud névralgique de toute expression, là où sommeille, ou veille peut-être, son unique motivation : un monde est là — à mettre en mots.

Non pas donner à voir les apparences, mais entendre en nous retentir leur déchiffrement, cette "différence

entre les choses" (Matisse) que seule ma réponse sensible au tableau saura faire affleurer et dont, insues ou flagrantes, les résurgences sous la poussière des jours sauront exacerber ma présence au monde : son dialogue ému avec le tangible, la recherche d'un sens.

J'ai dit : les choses ; mais j'entends là, en même temps que les objets au milieu desquels je passe, ceux pour lesquels manque toute définition, espaces imbordés, compositions de l'esprit : vignobles — sans la ressemblance — d'une méditation poreuse à toutes les soifs, inquiétudes, défaites. À toutes les rages.

Il en va des peintures, de Rothko, de Morandi, comme de l'insondable, confondante réalité, que la parole, pareille à la vague contre le récif, s'épuise à lécher.

*ils sont d'ici se serrent
attendent*

poussière les réunit

*jusqu'à ce qu'un cataclysme
les désagrège*



jaune est la couleur de la stridence

*ne
se reposent pas sous la lumière
leurs atomes*

mangent le jour

*une guerre
est aux portes — qu'ils n'entendent pas*

*toi
regard
devenu leur calme de se savoir mortels*

Devant cette brèche dans le mur tenace du réel — fenêtre destinée à me faire voir ce que j'ai toujours vu sans en ressentir les secrètes vibrations, et ce que je n'ai jamais vu mais dont je reconnais le frémissement muet — devant ce porche, je dévide des consonances de paysages, des courants de sensualité, échos de mots, métaphores, dont l'éclosion accompagne mon engloutissement.

UN PARTAGE JALOUX

Pierre-Alain Tâche

AUTANT L'AVOUEUR D'ENTRÉE DE JEU: j'ai toujours eu besoin que l'œuvre d'art autorise un assentiment — et, peut-être, un partage. C'est ainsi que je pourrais dire,

comme le fait Pontalis à propos du Mondrian "abstrait" qui le déconcerte: "Un tableau, je le contemple ou m'en détourne, je m'en délecte, je me laisse regarder par lui, en aucun cas

je ne l'analyse." Et, de fait, l'analyse n'intervient jamais dans le temps de la rencontre.

Ainsi, c'est dans la fascination ou la buée d'un commencement, dans l'élan muet qui engage l'être entier que peut s'instaurer, fût-ce obscurément, la relation à laquelle j'aspire. Si le courant passe, comme on dit si joliment, l'œuvre élue, désormais, sera ce lieu aimé, qui appelle maints retours. Il y aura donc des retrouvailles: elles permettront de reprendre la conversation, de renforcer la connivence et, finalement, de creuser la relation plus profond. (Il n'en va pas autrement de deux amis qu'un grand éloignement priverait d'entretiens réguliers.) Tout ce que l'œuvre m'aura livré d'elle, tout ce que l'on me dira d'elle, par la suite, ne peut faire sens sans cette ébauche de dialogue, sans cet accord encore muet, où le verbe est en retrait et comme en réserve du regard.

L'échange qui s'instaure de la sorte pourrait bien être affecté d'un défaut quasi rédhitoire; lequel résulte de ma volonté d'opposer à la tyrannie de l'idée, imposée par une part non négligeable de l'art contemporain, une réhabilitation discrète de la sensibilité. Or, le collectionneur Ernst Beyeler aimait à dire, paraît-il, que,

pour ce qui est de cette dernière, chacun d'entre nous appartient à sa propre génération. C'est là, je crois, un terrible constat, qui place mon propos dans une perspective accusant clairement la faiblesse inhérente à toute position négligeant la durée et faisant, qui plus est, la part belle à l'individu et à la subjectivité.

Cette assignation naturelle s'aggrave bientôt, le temps passant, du fait que nous nous berçons d'illusions quant à notre capacité à nous renouveler et à évoluer. Alors, ce n'est pas tant notre aptitude à saisir qui est en cause que notre plus ou moins grande disponibilité face aux propositions nouvelles. Et, de fait, je suis marqué au sceau d'une époque où mes principaux repères se sont fixés. Mon dialogue avec l'art en est nécessairement faussé, biaisé, au fil des ans, car l'expérience ne remplace pas la faculté de se laisser surprendre. Au point que, peu à peu, j'ai le sentiment que mon pouvoir de perception finit pas se scléroser ou, du moins, par s'émousser; et que l'aire qui me reste accessible se rétrécit comme une peau de chagrin. Les créations du présent en viennent ainsi à m'échapper totalement, comme à tant d'autres, de n'être plus reliées à ce que je suis, à ce que nous sommes devenus.



Dès les années soixante, j'avais compris que je serai voué à la quête des signes et à l'approche de la présence, telle que la concevait Yves Bonnefoy ; laquelle impose, comme il l'écrit dans son fameux essai sur Rimbaud, de refuser "la persuasion du concept" et de s'employer à "rester autant que possible dans la lumière de l'innommé" pour donner au poème la chance d'être "un état naissant de la plénitude impossible" (et je cite, ici, ses *Entretiens sur la poésie*). À vrai dire, j'avais deviné obscurément, dès une première approche de l'œuvre de Gustave Roud, qu'un enjeu de cet ordre était en cause dans la langue et face au monde. J'attendais aussi de la recherche de cet "état naissant" (et je m'en aperçois aujourd'hui) qu'elle vienne combler le manque éprouvé à la lecture de *Noces*, où il m'avait semblé qu'une attente de cette nature devait être possible au-delà de l'accord du corps et de l'instant que Camus érigeait en vérité pour tout être conscient "de son désir de durée et son destin de mort". Tel est, en gros, le cadre, dont je ne suis jamais vraiment sorti.

Mon approche des œuvres d'art est imprégnée de ce vécu particulier. Sans insister sur le plaisir que j'éprouve à repérer, chez d'autres créateurs, des

concordances plus ou moins fortes, plus ou moins profondes, je dirais qu'une épaisseur temporelle grevée de ma sensibilité propre conditionne l'attention que je porte à leurs travaux. De là, sans doute, ma préférence pour la production d'artistes chez qui le foyer et la finalité de la démarche se laissent deviner dans le ressassement d'un thème, dans la variation, la reprise ou dans la succession des états ; de peintres qui se maintiennent à l'orée et qui, comme par hasard, se détournent de l'affirmation pour privilégier l'ouverture, au risque de la répétition – et je dois bien admettre qu'ils appartiennent rarement à la dernière génération en cours ! Une connivence, dont je mesure la fragile origine, autorise le sentiment que j'ai de les comprendre nativement ou, du moins, sans effort. Le don qu'ils me font alors va au-delà de l'esthétique. Il me rassemble, me reconforte, me garde en alerte et ravive parfois une flamme menacée d'extinction. On ne s'étonnera donc pas s'il arrive qu'une complicité s'établisse avec l'un ou l'autre d'entre eux, en arrière-fond de l'œuvre, dans la proximité des déchiffrements et des doutes. Il peut en naître une correspondance, une amitié, un climat propice à un échange plus

intense, qui débouchera peut-être sur un texte, où l'empathie apparaîtra.

On sait les écrivains, en particulier les poètes, friands (et donc coutumiers) de tels témoignages. (La pratique est si répandue qu'il est inutile, je crois, d'en fournir ici des exemples et, moins encore, de les commenter, sauf à constater que les textes qui en résultent suivent souvent le destin des œuvres qu'ils abordent !) Je me suis demandé ce qui pourrait en constituer l'invariable raison. Je ne crois pas trop m'avancer en faisant état d'une fascination pour la liberté d'un art échappant, à leurs yeux, aux contraintes et aux servitudes de l'écriture – fascination qui trahit bien souvent (ainsi chez Jean Tardieu, dans *Les Portes de toile*) leur "passion jalouse et envieuse" pour le "langage particulier" du peintre, leur intérêt pour le vocabulaire et la syntaxe qui lui appartiennent, tels qu'ils les perçoivent chez des créateurs qui, en définitive, ne cherchent pas autre chose qu'eux, mais avec d'autres moyens. Ils poursuivent ainsi l'exploration d'eux-mêmes, par œuvre interposé, dans le prolongement de leur propre questionnement. Je ne crois pas échapper à ce travers qui dicte, sans doute, ce que j'ai pu écrire à propos de l'art – et jusqu'aux poèmes

nés de la conversation que j'entretiens avec les tableaux que j'aime.

Cet exercice d'introspection ne va pas sans risques de malentendus. En effet, une attention trop appuyée suscitera bientôt le soupçon d'une démonstration indirecte, voire d'un plaidoyer *pro domo*. Ou alors la louange tracera vite une aire possible d'exclusion. Quant à la critique, elle sera rare – en principe exclue par le peu de distance que concède un fort assentiment. Et c'est sans doute pour avoir consenti à de tels mouvements, où les adhésions affirmées dessinent le contour des rejets, que j'en suis venu à me poser certaines questions qui signent mon appartenance à une génération déterminée – et qui sont sans doute dépourvues de toute actualité, voire de toute pertinence, aux yeux des jeunes créateurs d'aujourd'hui ! Cela dit, l'écart des sensibilités n'explique probablement pas, à lui seul, la difficulté où je me retrouve face à nombre d'images contemporaines : le refus que je leur oppose n'est pas dépourvu, en effet, d'arguments tirés d'une réflexion réfractaire au dogmatisme ou à la convention, dont elles sont l'expression.

Ce qui relie les créations qui recueillent mon adhésion tient peut-



être à la recherche d'une harmonie. Elles peuvent fort bien être d'époques différentes. Certaines, ainsi, me viennent à l'esprit, qui appartiennent déjà, d'une manière ou d'une autre, à l'Histoire de l'art. Mais je pense plus particulièrement, ici, à celles qui gardent une sorte de réalité permanente d'être nées et d'avoir été révélées dans une proximité temporelle vivifiante ; à celles aussi qui n'ont peut-être rien bousculé, renouvelé, dépassé, n'ayant pas prétention de changer le monde, mais qui auront su m'assurer de leur secret dessein de m'en faciliter l'accès. Toutes participent d'un courant, où l'on n'a que faire des coups de gueule, des vaines controverses et des diktats. Nous les devons à des artistes dont la production régulière, opiniâtre même, dessine une trajectoire patiente et souvent solitaire ; à des artistes qui se tiennent, le plus souvent, fort loin de la mêlée médiatique pour mieux se recentrer sur le travail en cours, sur sa nécessité impérieuse, sur sa difficulté, sur son mystère, avec, pour seul viatique, le souci de bien faire ce qu'ils savent faire. Il s'agit, invariablement, de créateurs ayant choisi, en priorité, de garder fidélité à ce qu'ils sont, à ce qu'ils cherchent – et s'ils ne s'en tenaient pas, jour après jour, à

cette règle exigeante, ils feraient des concessions à ce qu'ils désapprouvent. Vous ne les entendrez jamais élever la voix pour s'imposer. Pour rien au monde, ils ne mettraient le pied dans la porte : le respect qu'ils se doivent à eux-mêmes le leur interdit. J'aime leurs œuvres alors pour l'équilibre qu'elles s'exercent à trouver, mais aussi pour la patience et pour l'espace de silence dont elles témoignent d'y être nées d'un face-à-face éprouvant avec l'être.

Tel est, du moins, le modèle auquel je souscris, l'idéal dont j'ai rêvé, dont je rêve, avec des peintres qui poursuivent la chimère, contre vents et marées, en usant des seuls moyens de leur art – pour signifier, on ne peut plus nettement, qu'ils sont bien là pour donner à voir. En quête d'eux-mêmes, eux aussi ; et dans le doute, parfois, mais sans relâche et tenant ainsi leur rang là où tant d'autres cèdent aux sirènes du temps, avant de sombrer corps et biens.

Pierre Michon, dans *Les Onze*, émet l'avis que les écrivains des Lumières ont aidé à l'avancée de la pensée en ce qu'ils furent un esprit, soit "un fort conglomérat de sensibilité et de raison à jeter dans la pâte humaine universelle pour la

faire lever, un multiplicateur de l'homme, une puissance d'accroissement de l'homme comme les cornues le sont de l'or et les alambics du vin, une puissante machine à augmenter le bonheur des hommes". Ce que ces gens de plume ont fait avec des mots, je tiens que d'autres le font, aujourd'hui, avec des traits, des formes et des couleurs, qui ont pouvoir de devenir ce levain, dont nous avons besoin pour grandir. J'ai eu le privilège de fréquenter quelques-uns d'entre ces magiciens – et cela m'autorise à citer Claude Garache ou Alexandre Hollan à preuve de ce que j'avance. Mais je pourrais en convoquer beaucoup d'autres que je n'ai pas connus (Morandi, Bissier, Rothko, Ubac, Tapiès, Soulages, Szenes, Zao Wou-Ki, etc.) ou que je n'ai fait que croiser, tels Van Velde, Tal Coat ou

Ostovani ; ayant contribué à donner un semblant de cohérence à mon regard, chacun d'eux aiderait à ma démonstration, car leurs œuvres, dans des registres très différents, ont cette "puissance d'accroissement", qui m'importe. Leurs créations témoignent au-dessus de la rumeur bavarde de notre époque. Elles y gagnent une autorité sereine, mais aussi une sorte d'évidence, à laquelle il ne saurait être question de renoncer. Je leur suis reconnaissant de tirer leur légitimité d'elles-mêmes, répondant à une nécessité intérieure affranchie du dogmatisme et de l'opportunisme. Leur validité s'augmente, à mes yeux, de cette liberté, comme aussi du refus qu'elles opposent à la tyrannie de l'"artistiquement correct". Elles seules me sont nécessaires. Les autres, au mieux, m'auront intéressé.



ACCOMPAGNER

Frédéric Valabrègue

MON FRÈRE ET MOI NOUS NOUS PARTAGIONS LE MONDE, sans égards pour le benjamin dont nous n'écoutes pas les désirs. L'aîné avait pris le sol. Tout ce qui était tangible lui appartenait. Je devais donc me pousser dans des espaces qu'il ne convoitait pas et qui n'existaient que dans mon imagination. C'était une lutte dont je devais me sortir avec les moyens qui m'étaient propres. Au moment où, à quinze ans, l'aîné s'est mis à peindre des tableautins, je dessinais encore à l'estompe, étendant le graphite avec un morceau de buvard. Il me fut vite signifié par mon aîné que j'empiétais sur ses propriétés. Je n'ai jamais compris cette animosité envers mes premières tentatives. Il m'a appris la patience parce que j'ai insisté. J'ai courbé la tête en sachant que je la relèverai quand j'aurais passé la porte. J'ai maintenu le contact. Et à un moment, il a fallu que ça se déclare noir sur blanc. Un jour, mon

aîné est entré dans la chambre que je partageais avec mon jeune frère pour me lancer avec colère qu'il était le seul artiste de la famille. Ce genre d'éclats nous laissait pantelants. Les familles se comportent comme des bêtes fauves. Quand il m'a jeté à la figure cette déclaration de guerre, j'ai cédé le terrain et je me suis retiré. Je suis allé là où je ne rentrais pas en concurrence, juste à côté.

Dans le jardin, il y avait une remise humide dont mon frère avait ouvert les fenêtres puis il l'avait vidée des vieilles fripes, des fioles de médicaments et des magazines. Il l'avait blanchie. Il avait amené ses tronçons de chêne, de cerisier et de tilleul pour y inscrire ses totems, d'abord à l'herminette puis à la gouge, finissant à l'Opinel dont il possédait une collection. Les bonshommes avaient du mal à s'extraire de la matière et à y lever ne serait-ce qu'un bras, mais je considérais comme un miracle qu'il y

en ait de temps en temps un de plus. Mon frère qui ne voulait pas de moi comme concurrent m'autorisait par contre à être son premier visiteur. C'était toujours volontiers que je me rendais dans le bas du jardin pour entrer dans cet atelier à l'échelle d'un adolescent. Je me sentais bien dans le rôle qu'il m'avait assigné et dans la compagnie de ses personnages qui tenaient debout par pure obstination. Spectateur, cela voulait dire partager la question tendue qui marquait la visite et à laquelle il ne fallait pas répondre. Je n'avançais pas un jugement. J'aimais les outils, les copeaux et le billot au milieu de la remise. Je pesais du regard la pièce de bois, j'en soutenais l'aplomb, j'en sentais le guingois ou l'assise. Je n'aurais rien su dire.

Nous n'étions pas une génération spontanée. Suzanne, notre grand-mère paternelle, vivait avec un artiste nommé Louis Pons. Ce qu'il y avait de meilleur dans la littérature et les arts de leur temps, Suzanne et Louis nous l'apportaient. À Sillans, dans le Haut-Var, je passais mes journées à lire dans l'atelier de Louis pendant qu'il dessinait sur une grande planche posée sur ses genoux. Que cela débute par le roman familial paraît bien plat,

mais si je m'étends sur une précocité dérisoire, c'est que je n'ai pas fini de les remercier. Louis avait grandi dans un milieu ouvrier où il n'y avait ni livre ni reproduction. Il n'avait rien reçu au berceau et connaissait l'importance du partage. Lors d'un de mes premiers séjours, je m'étais fait engueuler à propos de mon incuriosité. Il y avait sur une table entre mille objets une boîte de cirage de la marque L'éclipse dont la moitié du couvercle était mangée par une demi-lune de rouille. Je n'avais pas marqué d'étonnement. Mon regard glissait sur la profusion, le chaos. Je ne m'approchais pas assez des choses parce que je n'avais pas les moyens d'y entrer. L'engueulade m'enjoignait à l'investigation. Louis voulait quelqu'un d'actif et d'alerte qui se saisisse des choses et regarde dans les coins, sans quoi le tas serait demeuré sans relief alors que chaque objet proposait une intrigue.

Dans l'atelier de Sillans, le premier que j'ai fréquenté sur quelques années, j'ai ressenti physiquement le mode d'être d'un dessin de Louis, je suis rentré dans son mouvement fait de répétitions et de creusements. J'ai vu le dessinateur saisir une possibilité d'émergence et faire monter dans les



entrelacs une figure. J'ai entendu le rythme de la plume et sa façon de ronger le blanc de la page. J'ai lié le dessin à la végétation entourant la rivière en contrebas, mélangé la ligne à celle du pêcheur et commencé à jeter des ponts entre le lierre de la façade et des nœuds d'encre de Chine. J'ai senti que le dessin avalait tout son environnement. Le travail de Louis faisait entrer une grande quantité de silence constituée par les zéziements d'insectes et l'ébrouement des peupliers. Je ressentais l'absorption, le temps aboli par un autre temps plus personnel déroulé par le fil d'encre. J'entrais dans un fonctionnement. Je ne me souciais pas encore de savoir si ce type de dessin devait quelque chose au surréalisme ou aux singuliers, s'il était anachronique ou actuel. Personne autour de Suzanne et Louis ne parlait au nom du savoir. On aurait dit que chaque artiste rencontré autour d'eux avait inventé une parole bien au-delà du savoir. C'est vraiment plus tard que je me suis renseigné.

Depuis toujours la plupart des apprentis-poètes traînent dans les ateliers. C'est l'artiste qui les jette à la mer, pas l'écrivain. Incroyable cette faculté qu'ont les artistes à embaucher les apprentis-poètes et à les flanquer

dans le bain. Je fréquentais des artistes sans l'idée d'en faire un métier et j'ai été aussitôt embauché. Au début, lors des premières demandes, je pensais que l'on ne pouvait répondre à une œuvre d'art que par un texte qui travaille aussi sa matière. Je ne sais plus si c'est Schiller qui disait qu'on ne peut répondre à une œuvre d'art que par une œuvre d'art, à un poème que par un poème. J'avais dans l'idée une équivalence. Je voulais être sur le modèle et dans l'atelier pour traduire. Au lieu de prendre le large en brossant un contexte, en renvoyant à des précédents, en prenant en compte une époque, j'avais le point de vue du myope. Je ne me situais pas du tout comme aujourd'hui on a l'habitude de le faire. Je ne faisais pas la différence entre un de mes poèmes soi-disant personnel et un texte demandé par un artiste. Une telle commande me stimulait. Une fois, pour faire un livre au sujet d'un peintre financé et conçu de façon artisanale par mes deux frères, j'avais écrit des textes à la craie sur les murs du quartier de la Plaine. Nous ne savions pas si nous inventions autre chose que des jeux. Nous ne nous demandions pas si cela avait été fait – nous nous en doutions – ou si cela continuerait à être fait

mille fois encore. Je ne me posais pas la question de savoir si j'écrivais pour moi ou pour quelqu'un, puisque cette question m'a été par la suite posée. J'ai toujours écrit pour moi, mais rarement avec cette première personne du singulier qui m'embarrasse en ce moment même. J'ai voulu que mes textes à propos de l'art soient une expérimentation de formes. Je les ai écrits au chiqué et à l'esbroufe avec ma seule assiduité d'observation comme je pète toujours plus haut que mon cul en posant mon stylo sur du papier. Je suis souvent allé vers ce que je ne savais pas faire sans être intimidé par l'échec. Nous étions trop ignorants pour être humbles.

Ainsi, la même conduite s'est maintenue : n'écrire de texte que sur la demande de l'artiste et au bout d'une réelle fréquentation de l'atelier. Un bon commissaire d'expositions m'a pris un jour à parti en s'étonnant que je ne m'occupe que d'artistes vivants en France. Je me fiche de la nationalité d'un artiste mais je n'écris qu'à propos de ceux avec qui j'entretiens une longue conversation. Je veux être un témoin, un questionneur pour qui chaque élément va être examiné. Par ailleurs, je ne me retrouve pas dans un atelier parce qu'il me faut écrire un

texte. Souvent j'y suis appelé à la fin d'un moment, d'une série, au milieu d'une période d'expérimentation ou avant que les œuvres en sortent pour être exposées, non pas comme un inspecteur des travaux finis, mais comme celui avec qui l'artiste vérifie une tentative.

Je regarde avec mes propres forces. Je ne veux pas d'un appareillage documentaire encombrant ni coller une grille préconçue sur un travail. Devant un artiste qui me convainc, je commence par me débarrasser de mes provisions. Je suis au pied du mur face à l'objet. Il me résiste. C'est lui qui prend la parole en moi. Je sais combien la posture de l'autodidacte peut fabriquer de snobisme. En autodidacte inquiet, je n'ai rien négligé. Elle est étrange, cette position oblique où l'on ne cesse pas de remplir son tonneau des Danaïdes. Bien sûr que j'ai ressenti une frayeur rétrospective devant ma témérité ou mon imprudence. Travailler en toute connaissance de cause, cela a d'abord signifié ne pas regarder l'art dans les livres ni les œuvres à travers leurs commentaires. Et en même temps, travailler en toute connaissance de cause, cela a signifié me retrouver sur les bancs de l'école à quarante ans, après en avoir



passé une bonne part dans les collections des musées et fait le métier de gardien à galeriste.

En France, la critique est une arme de putschiste. On est là pour prendre le pouvoir, si on est un tant soit peu doué. Les meilleurs critiques sont ceux qui ont un groupe à défendre, c'est-à-dire avec qui attaquer. Devant les artistes dont ils sont les fédérateurs, ils embouchent leur trompette. Ils ont l'esprit à la conquête, au palmarès. De plus, leur fonction d'acteur leur permet bien vite de se tailler des places de professionnels et d'experts. J'ai fait beaucoup de métiers dans l'art sauf celui où il faut construire la valeur et prétendre avoir raison devant l'histoire. Je n'ai pas couru après le symptôme sensible à tous pour m'en faire le champion. Ceci dit, la pugnacité du critique me rend admiratif. Cependant, je ne suis pas là pour prophétiser ni pour promouvoir. Ma myopie, c'est ma proximité. Mon amateurisme, c'est d'explorer autour de moi au fil des rencontres. Enfin, mes choix semblent trop éclectiques pour constituer une hypothèse offensive.

D'autre part, quand je me suis mis à aimer la théorie, j'ai tout de suite mis le cap vers des textes plus basés sur

l'invention que sur la démonstration. J'ai préféré les essais théoriques qui vont s'attacher aux paradoxes et aux chemins de traverse. Quand je me suis lancé dans une étude longue en travaillant sur place dans les archives, j'ai cherché les aspects de l'œuvre menant sur un versant inconnu. J'avais un penchant un peu caractériel pour ce qui est peu montré et peu valorisé, comme pour me souvenir de l'engueulade de Louis Pons m'enjoignant de pousser mon regard dans les coins. L'à-côté n'est pas pour moi la marge ni l'espace du redresseur de torts. Ce n'est pas le culte du petit-maître ni du cabinet des curiosités. Ce sentiment d'être juste à côté de la plaque provient tout simplement d'une position de départ. Je me suis constitué mon propre vocabulaire. Les termes sur lesquels il faut s'entendre, je les ai étalonnés différemment. J'ai poussé le long d'un tuteur biscornu. Mes points de départ subsistent et je ne m'en veux plus de ne pas leur échapper.

Je m'en cachais aussi, mais je prêtais à l'acte poétique et à ce qu'on appelle d'une manière péjorative le poéticisme une dimension ou une échelle qui déterminait mon regard. L'art des avant-gardes qui

me passionnait était pour moi le fait de poètes et leur intérêt dépendait d'un phénomène linguistique. La plupart des articulations plastiques issues des avant-gardes avaient pour modèle le langage. Rien de plus passe-partout que le mot poésie, mais il devient moins vague à la croisée d'une conjonction représentée par Malévitch, Kroutchonykh et Jakobson, par exemple. Il a fallu que je m'éloigne de la domination des mots et du langage. C'est en écrivant que j'ai essayé de replacer et de remettre en question ce qui dépendait de l'articulation linguistique dans les arts visuels. Pour moi, le travail critique ne m'a pas conduit à produire des textes de jugements, de valeurs, de hiérarchisation, mais à corriger mon propre tir et à réévaluer mes positions précédentes : qu'est-ce que tu entends par poésie ? Cette échelle-là d'un acte est-elle reconductible dans la peinture, l'objet, l'installation ? Certainement, mais est-ce suffisant ? Et de penser à ce sens plastique qui excède celui des mots et aux artistes qui rendent impossibles toutes illusions de capture de leur œuvre par le langage... L'exercice critique me revient en boomerang. Je tente d'élargir le

cercle. Je pousse sur ce qui est posé. Le travail de réajustement de la vie, l'écriture et l'art me semblent une seule et même chose.

Maintenant, il est arrivé à quelques artistes proches de me faire remarquer qu'ils préfèrent les prises de positions aux explications. Les explications de texte les ennuiet et ne leur apportent rien. Si, sur le plan d'une prise de position idéologique et militante, je me sens en faiblesse, je refuse la tentation de m'en tenir à un décryptage. Je ne fais pas l'inventaire des tenants et des aboutissants. Je cherche un mouvement dans l'écriture, une planche d'appel et un moteur. J'agis en écrivain immergé dans le motif. J'espère faire entrer du concret. Je connais des textes critiques dont on ne retient au bout du compte pas une couleur, ni un poids, ni une proportion et encore moins la sensation de l'immatériel. Pour moi, les informations et les aspects descriptifs nécessaires à la précision doivent entrer dans un mouvement qui fuit l'exposé. Je suis effrayé par la langue morte et l'inertie des pages. Il faut se débrouiller pour qu'à un moment le texte ait son indépendance, sa logique propre. Je m'attache à faire des objets en espérant qu'ils soient simples et directs.



Rien n'est satisfaisant dans la définition de ma pratique et fixer un statut ne légitime rien : critique, dans la mesure où la critique est un genre littéraire, mais pas écrivain d'art, ce titre prétentieux. Nous ne sommes pas des illustrateurs quoiqu'il soit de bonne guerre qu'après avoir illustré les poètes, les artistes soient illustrés par eux. Des griots, des bateleurs, des bonimenteurs ? Il arrive que nos textes aient droit à divers mépris : ils seraient mercenaires et assimilables à de la publicité. Il faut passer outre. Un compagnon de travail aux Beaux-Arts ayant une production importante de textes juge que ceux-ci sont de circonstances et qu'ils ont un rôle superficiel. Je l'entends. Un marchand d'art m'a affirmé que les textes sur l'art étaient le fait des écrivains qui n'avaient rien à dire. J'écoute aussi. Le jour où j'ai apporté à un artiste un de mes romans, il a pris le livre dans ses mains en me disant que, si j'étais capable d'écrire un roman, il ne comprenait pas pourquoi je faisais de la critique. Il me signifiait ceci : puisque je pouvais faire quelque chose en mon nom, pourquoi perdais-je mon temps à servir la soupe aux autres ? Il vaut mieux prendre au sérieux des soupçons plus inquiétants : la crainte

de se répéter, d'entonner la même rengaine devant des objets totalement différents, de n'avoir à sa disposition qu'un nombre d'entrées restreint et de voir ses intuitions plafonner à cause d'une anémie théorique. Je n'ai jamais désiré faire de bilan parce que j'ai le sentiment de m'approcher à peine aujourd'hui d'une façon qui me convienne. L'expérimentation s'étend et la manière d'écrire se diversifie. Surtout, de nouvelles rencontres m'intriguent et je découvre des angles d'approche nouveaux dans des œuvres déjà parcourues.

Chaque fois que je me suis posé la question de savoir s'il fallait cesser cette pratique, je me suis souvenu à quel point elle représentait une alternative. Les arts visuels, même les plus intériorisés, représentent pour moi un dehors, quelque chose qui m'expulse de ma tête et retourne mes yeux que l'écriture braque vers l'intérieur. Dès le début, j'ai senti que c'était un bon régime, cette obligation de sortir, d'aller vers le dehors, c'est-à-dire vers quelque chose qui ne serait jamais possédé. Le pays familier de l'art est mon étranger irréductible. Je suis comme chez moi dans certains ateliers mais je mesure tout ce qui me sépare de leurs expériences. Ma traduction,

je la sais impossible depuis toujours et je la tente tout de même parce que je sais qu'elle me mènera autre part, vers le dehors où je serai tout le temps si je n'étais pas à ma table. Depuis l'adolescence, je me suis astreint à puiser des figures dans le noir et le vide. Sortir c'est retrouver du tangible, un réel où tout reste innommé. L'art visuel est pour moi le pays de l'innommé. Je ne vais pas le coloniser avec ma manie de la nomination, mais je vais le chercher. Même la plus évidente et transparente des œuvres est impossible à rejoindre.

Je fais de l'art l'équivalent de la question posée à l'autre. La nuit du crâne, je désire m'en échapper. Alors je regarde ce lointain proche et je mesure ce qui m'en sépare. J'écris avec l'art parce que je me pose encore la question de ce qu'il y a en face. En face, ça n'est pas le même espace qu'il faut rendre vivant. J'écris à l'endroit où je prends conscience que ça n'est vraiment pas la même affaire et que l'espace propre aux artistes, je ne le dirai pas davantage que le monde qui m'entoure, même dans sa plus petite unité.

MONORY/VENAILLE

Franck Venaille

dehors il y a des petits vieux qui jouent au golf. Des dames les regardent distinguées et perdues dans le vert Aussi de belles jambes fines Cheveux blonds très longs la peau blanche transparente Yeux d'huîtres

peints Leur uniformité ajoute encore à l'extrême érotisme de certaines encore plus longues et laiteuses : "Caballero Hôtel" – "Palais Chinois" – "Royal family" – "Famous Criminals"



sur la mer flottent de grands gâteaux cadavres lumineux La pluie Les jetées qui conduisent à des théâtres et le Palais des jeux où des jeunes filles font marcher des automates vieillots dans des boîtes représentant des scènes de mystère Mais

derrière les chars et les théâtres où l'on joue des pièces qui d'après

les photos semblent comico-policieres il y a un embarcadere très haut et noir battu par des vagues froides Des jeunes gens sous ces échafaudages rouillés parlent fort

En 1974 j'ai publié *Caballero Hôtel* aux Éditions de Minuit, en lien (lisible, invisible?) avec une toile de Jacques Monory.

À l'instant où j'écris, entre mes textes et cette toile une étrange alchimie se crée, par laquelle l'écrivain montre (dénonce?) les liens esthétiques qui l'unissent à l'artiste. On ne peut pas parler d'inspiration mais d'un rapprochement parfois évident, souvent pervers, de l'image et des mots qui se retrouvent, semblent se congratuler, s'unir, pour finalement entraîner le spectateur ou le lecteur dans le monde qui doit plus à la fraternité qu'au simple regard posé par l'homme qui écrit sur celui qui met en scène.

Monory m'a toujours montré cette convergence entre les deux arts, l'un montrant – mais pour faire exister vraiment sa toile, allant bien au-delà, en deçà, de la simple image – l'autre (l'écriture) allant également chercher au plus profond, derrière les mots, sous les mots, mais avec eux, ce qui doit être prononcé.

Dès lors on peut dire que les artistes acceptent la théorisation de leur œuvre (ou la parodie) et que les écrivains n'ont nul besoin de se mettre en scène pour dire le monde. Monory toute sa vie et notamment dans ses *Images incurables* montre des ambiances minées qui se heurtent à l'œil qui les regarde, l'écrivain, me semble-t-il, "voit" lui aussi les choses sorties toutes

vibrantes du désert des phrases et parti du réalisme sec, il tente sa chance pour aller plus profond, compliquer son geste. Imagine-t-on la *Route des Flandres* appelant à l'aide des artistes pour qu'ils expriment comme le fait Claude Simon la part non dite de ses paysages?

En 1973, Monory invente une sorte de mise à nu du réel que la monochromie vient accentuer, transfigurer, et rejoint sans complaisance, sans clin d'œil, l'imagerie littéraire mise à nu par un poète. Je fréquente Jacques Monory depuis 1968, j'ai toujours été frappé par la netteté de sa pensée qui ouvre tous les champs du possible. C'est pourquoi il peut être le peintre d'un écrivain. Je sais qu'il m'a apporté un regard sur la réalité, une attirance pour la parodie. L'un et l'autre refusant d'être entraînés vers une peinture (une écriture) qui raconte. Cette œuvre n'a jamais interprété le réel mais l'a vécu jusqu'à un certain paroxysme. Et ce n'est pas le moindre des paradoxes de voir un auteur, son contemporain, dire bien haut que le corps-à-corps de Monory avec ses toiles l'a conforté dans son propre travail avec les mots.

mais souvenez-vous que nous nous sommes aimés dit-elle tandis qu'ils glissent roulent devant la mer



blanche Là j'avance en terrain fami-
lier Te voici revenu quelque part
là-haut face à Brighton Hambourg
Dantzig sa ville natale Mais ce n'est
pas elle que tu poursuis sur la route
1 : elle te regarde triste et belle 2 :
baisse la tête 3 : s'affaisse dans la
chaleur de la nuit l'éprouvante tem-
pête nocturne qui jetait les couples
les uns contre les autres Merde dit
le gros flic la gosse est pas crevée
Alors décidons de la dynamiter sur
la chaise roulante dans l'éprouvante
chaleur éprouvante de la nuit texane
Ensuite près du barrage tu mesures
tu mesures tandis que la caméra
ronronne et excite les corps : sensua-
lité – tendresse – passion – malédic-
tion de vivre – pudeur – animalité

– réserve – beauté – apitoiement
– rigueur – rigueur – rigueur – je
te demande d'excuser le décousu de
cette lettre qui ne devrait retenir de
la vie que l'apparence De l'amour
que l'apparence Du sexe que l'ap-
parente lubricité choisie pour/plus/
vite/ aller à l'essentiel et au néant
Après: ça pleure et ça maudit mais
l'on s'y habitue Doucement À son
rythme Voilà à quoi me fait penser
la présence d'arbres de canaux de
champs humides et lourds tandis
que passent des femmes S'installent
des femmes Se déshabillent pour toi
des femmes et que je prends peur
dans cette chambre du Caballero
hôtel où nous allâmes /souviens-
t'en/ de nuit.



Monique Tello

ALBERTO MANGUEL

LUDOVIC DEGROOTE

BRUNO KREBS

ANTOINE ÉMAZ

DENIS MONTEBELLO

MONIQUE TELLO & JEAN-LUC TERRADILLOS



L'ÉCRITURE CARTOGRAPHIQUE DE MONIQUE TELLO

Alberto Manguel

ON RACONTE QUE, voici quarante-cinq siècles, durant le règne de l'Empereur Jaune, les cieux et la terre tremblèrent, et démons et dieux pleurèrent lorsque l'artiste Ts'ang Chieh traça sur un simple morceau d'écorce les premiers idéogrammes. Par ce geste, Ts'ang Chieh obtenait pour l'humanité un don que les immortels avaient jusqu'alors été seuls à posséder. Parce que les signes écrits exprimaient des idées et non des sons, ils pouvaient être lus dans des langues différentes en tant qu'images des objets eux-mêmes, sans dépendre de leurs noms conventionnels. Dans la tradition judéo-chrétienne (et dans celle de la philosophie platonicienne), les noms sont les objets qu'ils nomment. Mais dans la tradition née avec les idéogrammes de Ts'ang Chieh, les choses et les noms des choses existent indépendamment les uns des autres.

De même, dans la peinture de Monique Tello, les choses n'ont pas de nom dans une langue particulière.

Parcourant de leurs méandres l'espace limité par les bords de la toile ou du papier, ses lignes multicolores définissent des objets incertains, et des espaces entre ces objets, qui invitent, tout en la désavouant, à une lecture textuelle. Telles les pages d'un volume dans lesquelles l'écrivain aurait laissé vagabonder les traits de pinceau et s'effiloche les lettres, ses tableaux, lorsqu'on les voit à la suite les uns des autres, établissent une série de récits muets. Les chroniques en images de Tello décrivent un monde immédiatement identifiable et jusqu'ici ignoré : un monde qui existe (ainsi que Mallarmé l'aurait souhaité) pour aboutir à un beau livre.

On sait que la force d'une métaphore peut être appréciée tant en fonction de sa capacité à évoquer l'idée dont elle est née que pour sa capacité d'enrichir ou de contaminer de nouvelles idées. La métaphore qui fait du monde un livre confirme bien notre impression que l'espace qui nous



[sans titre], 2012,
acrylique sur toile, 230 x 180 cm.

entoure est chargé de signification et que tout paysage raconte une histoire : elle éclaire nos tentatives de lire un récit en toute chose, croyant pouvoir déchiffrer non seulement les formes et les couleurs, mais également le monde derrière elles. Se déplacer dans le monde et déchiffrer des mots et des images sont des figures concomitantes, aisément évoquées en imagination.

L'un comme l'autre, voyage et lecture se déroulent dans le temps ; l'un comme l'autre, le monde et le texte définissent un espace, que ce soit une page, une feuille de papier, une toile.

Les tableaux de Monique Tello sont des visions du monde, des métaphores de choses vécues mais, avant tout, des représentations de choses vues. Bien que ses images ne puissent éviter la tendance du spectateur à lire, comme dans l'écriture de Ts'ang Chieh, des narrations ambiguës et des cartographies complexes, l'impression d'ensemble est celle d'un monde naturel dont l'artiste rend un compte respectueux. Elles sont l'exposition fidèle de quelque chose qui existe dans la pierre et dans la chair, traduit à présent en une progression entremêlée de lignes et de formes répétées, tel un sentier entre les figures d'un papier de tapisserie ancien ou, plutôt, comme l'écriture, dans un roman, d'un scénario non encore décodé, ou encore comme les cartes d'un paysage de jungles qui refuse les conventions bidimensionnelles de la cartographie. Les diverses comparaisons se chevauchent. L'art de Tello crée effectivement un rouleau d'images qui, déroulé, représente aux yeux du spectateur le monde lui-même ou, à tout le moins, la vision que

l'artiste a du monde naturel, de sorte que, chaque fois qu'une analogie s'impose, elle est avérée partielle ou stérile. En ce sens, l'œuvre de Monique Tello incarne dans toute sa richesse kaléidoscopique l'ancienne métaphore qui fait du monde un livre.

Pour les Chinois d'autrefois, le monde coïncidait avec l'idée que nous nous en faisons, pas avec les noms que nous lui donnons. "Tout ce que nous sommes est le résultat de notre pensée", proclamait le maître bouddhiste Hui-neng. Dans le domaine chrétien, en revanche, le monde coïncide avec le mot, métaphore imbriquée qui, bien que ses sources soient mésopotamiennes, fut fixée par des poètes juifs aux alentours du sixième siècle avant J.-C.

Pourquoi le mot plutôt que la pensée ? À la différence des Chinois, les anciens Juifs ne possédaient pas (en général) de vocabulaire apte à exprimer des idées abstraites et préféraient souvent utiliser des noms concrets comme métaphores de ces idées plutôt que d'inventer de nouveaux mots pour de nouveaux concepts, conférant ainsi à ces noms un sens moral et spirituel. Ils empruntèrent donc, pour la notion complexe de vivre consciemment en ce monde en tentant de tirer du monde une signification, l'image du volume



[sans titre], 2012,
acrylique sur toile, 230 x 180 cm.

contenant la parole de Dieu, la Bible ou "les Livres". Et pour l'étourdissante réalité de la vie, ils choisirent l'image de la route parcourue. Ces deux métaphores – le monde comme un livre et la vie comme une route – avaient l'avantage d'être d'une grande simplicité et d'avoir leur place dans l'imagination populaire. Et le passage de l'image à l'idée (ou, comme l'aurait formulé mon

vieux manuel scolaire), du véhicule à la substance, peut donc s'effectuer en douceur et naturellement dans l'esprit du public. Vivre, c'est dès lors voyager dans le livre du monde, et lire des mots ou des images, c'est vivre, suivre un chemin dans le monde proprement dit. "Prends note de la vision, dit Dieu au prophète Habaquq, et explicite-là sur des tablettes, afin qu'il puisse courir, celui qui la lira."

Pages, paysages, chemins, l'œuvre de Tello en est pleine. Mais si elle "prend note de la vision", ce n'est pas en tant que scribe d'un ordre divin, ni comme l'instrument de son instrument. Elle semble suivre plutôt les injonctions avancées au XI^e siècle par le peintre chinois Kuo Hsi :

"L'artiste doit être maître et non pas esclave du pinceau. Il doit être maître et non pas esclave de l'encre. Encre et pinceau sont choses triviales, mais si un artiste ne s'en sert pas en toute liberté, comment s'attendre à ce qu'il parvienne au sommet de sa virtuosité ? La maîtrise complète n'est pas difficile à atteindre. Pour citer un exemple bien connu, on trouve une juste analogie dans la calligraphie. On a dit que Wang Hsi-chih aimait les oies parce qu'il aimait le mouvement gracieux de leur cou, qui lui rappelaient

les gestes faits avec son pinceau par un artiste qui, se servant de son bras à la perfection, écrit des lettres et des caractères."

Cette liberté-là, cette dextérité, cette grâce sont manifestes dans l'art de Tello. Résigné dès lors à une narration visuelle intraduisible, le lecteur-spectateur est incité à s'avancer dans l'œuvre par une irrésistible sensation de mouvement qui inscrit cette œuvre dans une esthétique très différente du conceptualisme contemporain. Dans certaines cultures imagistes (telles que la chinoise ou l'islamique), la métaphore du monde comme un livre est recouverte par celle de la vie comme une lecture, le fait de vivre associé à celui de se déplacer dans le monde ou sur la page en quête d'un sens au bout du compte inaccessible. C'est ainsi qu'au XII^e siècle, le voyageur arabe Ibn-al Arabi écrivait : "L'origine de l'existence est le mouvement. L'immobilité ne peut y avoir part, car si l'existence était immobile, elle retournerait à sa source, qui est le Néant. C'est pourquoi le voyage n'a jamais de fin, ni en ce monde ni dans l'au-delà."

En ce sens, nous qui regardons les tableaux de Tello, nous nous déplaçons d'une toile à l'autre tels des aventuriers blasés pour qui l'expérience pratique de



[sans titre], 2012,
acrylique sur papier, 73,5 x 70 cm.



[sans titre], 2011,
acrylique sur papier, 151 x 124 cm.

la traversée de l'espace et du temps est chargée à la fois de notre ahurissement devant la rapidité d'évolution des traits et de la frustration de notre attente d'une signification ; tels aussi des amateurs d'art traditionnels cherchant dans l'œuvre des miroirs de notre propre expérience intellectuelle et affective. Nous sommes empris d'un sentiment de transition, de passage, teinté d'une disposition à nous laisser surprendre,

réconforter et mettre au défi. Nous sommes déjà venus ici, disons-nous, mais voilà qu'ici n'est plus le même. Tello l'a transformé. Nous ne pouvons rester en place. L'endroit, désormais, est enchanté.

Pour les contemporains de Dante, l'image du lecteur ou du spectateur en pèlerin était porteuse, dans l'ensemble, d'une connotation active et positive. Lire des mots ou contempler des images était un labeur bénéfique, s'il était dirigé vers un juste objectif et exécuté dans l'esprit convenable, permettant à l'intelligence de comprendre ce dont on avait eu l'intuition par amour. Tous les humains étaient en principe voyageurs (ce qui pourrait être la raison pour laquelle, dans la tradition biblique, Dieu préférait les offrandes du berger nomade Abel à celles de l'agriculteur sédentaire Caïn, et punit celui-ci, après son crime, en le condamnant à errer à son tour). Mais cette interprétation comportait de nombreuses nuances. Le lecteur qui se consacrait à l'exploration d'un texte ou d'une image possédait les qualités d'un explorateur, un navigateur intrépide qui pouvait soit, comme Jason, accomplir un juste dessein et rapporter chez lui la Toison d'or, soit, tel l'Ulysse de la *Divine Comédie*, ne

poursuivre qu'un but téméraire, en une "course folle" et sans retour. Le voyage pouvait encore être un châtiement, comme dans le cas du Juif errant qui, selon la légende médiévale, est condamné à errer sur terre jusqu'au Second Avènement pour avoir refusé un instant de repos au Christ qui portait la Croix devant son seuil. Ainsi les lecteurs-voyageurs pouvaient-ils être récompensés de leurs efforts ou punis pour leur audace. Pour les contemporains de Dante, le voyage reflétait avec précision cet acte essentiel qu'est la vie, d'une durée inconnue, périlleuse et souvent amère, chargée de tentations mortelles. "Je suis un étranger sur terre, un passant, comme tous mes ancêtres, un exilé mal à l'aise dans cette brève existence", écrivit Pétrarque dans l'une de ses lettres, un demi-siècle à peine après le voyage de Dante. Celui qui voyage dans l'œuvre de Tello répète cette épiphanie de Pétrarque.

Pour notre part, nous autres, contemporains de Tello, nous ne portons plus en nous le sentiment constant du caractère transitoire des choses, en tout cas pas d'une façon aussi essentielle que Pétrarque et Dante. Tout, dans nos sociétés, nous incite aujourd'hui à nous prendre pour des créatures quasi immortelles,

à l'abri dans un présent éternel et dont toutes les activités (y compris la lecture) doivent être conclusives en un sens absolu. Nous ne nous fions qu'aux certitudes. Le changement n'est pour nous qu'un saut d'un instant à un autre sur lequel l'instant précédent ne projette pas d'ombre. Une si persistante instantanéité nous convainc que nous n'existons qu'ici et maintenant, dans le cercle, quel qu'il soit, où nous pouvons nous trouver, sans nous sentir redevables au passé, sans chevauchement de l'expérience, sauf en tant que vaniteux avant-poste du progrès. Cela crée pour nous l'illusion d'un présent continu, saisi dans l'emblème de l'écran scintillant toujours ouvert devant nous et qui suggère que, puisque nous avons confié notre mémoire à une machine, nous pouvons négliger le passé dans toutes ses manifestations (bibliothèques, archives, les souvenirs de nos aînés, notre propre capacité de nous rappeler) et rejeter ainsi les conséquences de nos actes. Si lire ou regarder des images constitue aujourd'hui une façon de voyager, ce n'est qu'au sens d'un passage de lieu en lieu en dehors du temps, en ignorant les différences de latitude et de longitude, en nous persuadant que tout se passe pour nous et sous nos yeux,

et que nous pouvons toujours être informés de tout ce qui se passe, où que nous puissions nous trouver. Cees Nooteboom a fait observer que "quiconque voyage sans cesse est toujours ailleurs et, par conséquent, toujours absent", et cite avec désapprobation la phrase de Pascal selon laquelle "le malheur du monde s'enracine dans le fait que les humains sont incapables de demeurer dans une pièce pendant vingt-quatre heures". Tello paraît d'accord avec Nooteboom et propose au spectateur un déplacement continu, une alternative constante à l'enracinement dans le présent. La résignation nous est interdite.

On avance dans la peinture de Tello comme on avance dans le monde, en passant de la première à la dernière image au travers du paysage qui se déroule, parfois à partir du milieu, parfois sans atteindre la fin. L'expérience intellectuelle de ce voyage dans la peinture devient une expérience physique, qui fait appel au corps entier. Les images à venir promettent un point d'arrivée, un chatoiement sur l'horizon ; celles qu'on a déjà vues offrent une possibilité de remémoration. Et, dans le présent de l'image qu'on a devant soi, on existe en suspens dans un instant sans cesse changeant,

une île de temps qui miroite entre ce que l'on sait des couleurs et des formes et ce qui reste à venir. Toute personne qui regarde un tableau de Tello est un voyageur en chambre.

Pour nos ancêtres, nous l'avons dit, la lecture de mots ou d'images était une façon de lire le monde et servait à les assister sur la voie de la révélation, en stimulant leur curiosité et leur conscience. Ils savaient aussi qu'à un moment donné l'utilité de leur tâche devrait avoir une fin car, ainsi qu'il en va de tout texte ou tableau que nous qualifions de grand, la compréhension ultime doit nous échapper à jamais. Cette promesse d'une chose qui se trouve dans le futur mais ne sera jamais totalement atteinte, tel est le cadeau qu'offre Tello à son public reconnaissant.

Traduit de l'anglais par Christine Le Bœuf.

*[sans titre], 2011,
acrylique sur papier, 180 x 124 cm.*





[sans titre], 2011,
gravure (pointe sèche), 66 x 50 cm.

traversée

Ludovic Degroote

ANIMAUX / BESTIAIRE – tigres, oiseaux, ours, singes – fondus parfois dans la couleur : rien à voir avec la peinture animalière : l'animal n'est pas représenté pour lui-même, il est là pour exprimer la peinture

parfois j'ai l'impression que c'est le trait qui épouse la couleur, pas l'inverse

sorte de prédelle de couleurs qui libère de l'espace et équilibre le dessin dans l'espace global de la toile ; cela vient sans doute d'un jeu subtil et harmonieux de tons : elles font office de couleur témoin

travail par série : les animaux, les végétaux (feuille et/ou fleur) : quel que soit le sujet, la couleur me semble prédominer, et cependant le trait, noir ou de couleur, établit la forme autant que la couleur : en cela, s'il délimite, c'est en ouvrant, pas en fermant



[sans titre], 2009,
gravure (carburundum), 80 x 75 cm.

impression fréquente que deux travaux se superposent – le dessin / la couleur – alors qu'il ne s'agit que d'un seul travail ; je la retrouve à travers certaines gravures qui paraissent





[sans titre], 2007,
gravure (carburandum), 77 x 64 cm.

combiner deux espaces : l'un, fin, gravé en noir, pose un arrière-plan au trait libre et sinueux ; un autre, plus épais, est coloré et dessine la forme animale ou végétale – je m'aperçois que j'emploie les adjectifs fin ou épais pour l'espace, alors qu'il s'agit du trait, que j'ai du mal à séparer du bord qui le fait basculer dans l'espace

certaines toiles jouent la couleur l'une contre l'autre, d'autres

s'appuient sur un arrangement des formes, d'autres encore sur la combinaison des deux ; une gravure étonnante montre six empreintes ou reliefs de couleurs posés deux à deux, sans se toucher – comme s'il s'agissait d'établir ce qu'est une couleur, de façon absolue et relative à la fois

plusieurs toiles me font penser à un vitrail, autant par le trait noir qui découpe et encadre que par la juxtaposition de ces couleurs, même si cette juxtaposition est soulignée d'espaces blancs ; dans les gravures aussi, on retrouve cette sorte de découpe de plomb gravé qui ouvre au blanc le plus souvent, pas à la couleur, tantôt avec un motif intérieur ou qui croise ce trait plus épais, tantôt pas

le trait flotte et paraît libre, c'est par proximité avec d'autres toiles qu'il prend le sens d'une forme, et à cause de la couleur qui le souligne

fragmentation de la figure ; en fermant des morceaux de dessin, elle ouvre l'imaginaire – elle donne du possible, comme on peut essayer de faire avec un vers qu'on isole dans un poème

les traits bleu ciel dessinent, plus que des formes précises (un oiseau aux ailes

déployées par exemple), un équilibre ; j'essaie de me représenter la toile sans ces traits bleus, comme pour me prouver quelque chose, ce qui est absurde

le bestiaire appartient à une tradition, la peinture aussi ; il s'agit d'être soi : nul paradoxe

géométrie : carrés, triangles, courbes, y compris dans leur inabouti : l'œil ne complète pas, car ce n'est pas un manque qui déséquilibre, il s'approprie ce qui l'emmène, lui aussi, plus loin

un trait, trouée

mosaïque de peinture (prolongement du vitrail ?) d'après des gravures japonaises – trait discontinu, courbes et ellipses dominantes, les carrés du fond aussi ont une valeur elliptique

les fleurs (ou feuilles) rangées dans des ellipses comme ces corps imbriqués ; c'est un travail de peintre parce que cela donne à voir la peinture, c'est-à-dire la forme, la façon, à la fois simple et mystérieuse ; dans les gravures, quand le végétal se fait plus présent, souvent les cadres disparaissent au profit de la feuille ou de l'animal ; cela me semble montrer à quel point l'un



[sans titre], 2009,
acrylique sur toile, 130 x 100 cm.

et l'autre (gravures et toiles, pas animal et végétal) dialoguent, se répondent, dans leur continuité comme dans leurs différences

fleur sur fleur ou feuille sur feuille – peinture sur peinture et non tapisserie – couleur sur couleur – : ici, la couleur s'inscrit dans le méandre du trait ; là, pas – cela me fait penser à... : oui / non,



[sans titre], 2009,
acrylique sur toile, 200 x 170 cm.

puisqu'on est bien chez monique tello – le reste est nécessairement partagé : traits et tracés, couleur, formes, lumière : quel peintre n'y retrouverait-on pas ?

mélange des images (le bestiaire, la japonaise, le végétal) – façon tampon encreur – la couleur pochoir ou dégoulinure – composition savante par-dessus une grande liberté

autre bestiaire : le fantastique qui se déploie dans l'imaginaire à cause de couleurs différentes : orange, vert clair, et un encadrement vertical qui donne le ton : à l'intérieur, sorte de grille de lecture qui découpe l'image, les images, en nous invitant à circuler, pas à figer

mère et enfant + tigre + feuilles / fleurs + mosaïques : les éléments vus dans les œuvres précédentes semblent se rejoindre pour aborder de façon plus complexe la question de la figure et de la peinture ; ici un trait découpe un visage sur un fond homogène, là les nuances et les variétés de couleur donnent du relief à une forme ; je pense à d'autres peintres – que je ne nommerai toujours pas : cela ne concernerait que mes yeux, pas le travail de monique tello

l'inscription dans la tradition passe aussi à travers ce traitement

étonnant de madones, de vierges à l'enfant ; la couleur y est libre et non pas arbitraire ; il y a quelque chose de courageux et d'émouvant à reprendre ce thème, car on n'est bien évidemment ni dans les naïvetés de l'artisanat monastique ni dans la provocation facile des détournements

à la série des madones succèdent des érotiques reprises de gravures japonaises avec une approche couleur / vitrail / mosaïque équivalente, y compris dans le traitement géométrique des formes ; depuis que je les ai vus, ces petits carrés me font aussi penser à la mise au carreau ; j'ignore s'il y a des dessins préparatoires, ou si le geste commence avec la toile

homogénéité : reprise de motifs, de couleurs, et la façon de prolonger – je dirais bien creuser, forer – ce qui était en germe ; je ne sais pas si c'est être plus libre, mais c'est gagner de l'espace en décalant ou en creusant ; j'aimerais appliquer cela à mon écriture, c'est toujours plus simple, qu'ils soient peintres ou écrivains, chez les autres

gagner de l'espace, sur la toile et par la toile, gagner de l'espace intérieur





[sans titre], 2011, acrylique sur toile, 170 x 190 cm.

certaines toiles et gravures rappellent un univers moyenâgeux, fait à la fois d'éléments de la réalité (ours, végétaux), du religieux (vierges à l'enfant), du fantastique (bestiaire merveilleux);

j'aime bien cette façon de ne pas oublier le passé

camaïeu de rose : rien de sirupeux



[sans titre], 2011, acrylique sur toile, 170 x 200 cm.

pas de désordre, un ordre autre ; dans une série de 2011, les figures occupent tout l'espace de la toile : c'est la peinture qui les range : la géométrie fixe le cadre en quelque sorte, la figure y est

d'autant plus mobile, mais l'un et l'autre proviennent d'un geste équivalent

au centre, un tigre multicolore aux ailes de libellule où sont peintes



des madones également multicolores ; à chacun des animaux placés aux points cardinaux sa couleur – savant et double équilibre visuel forme / couleur

il s'agit plus de courbes concentriques, rondes ou ovales, que de spirale – la spirale deviendrait symbolique, alors que les courbes harmonisent le motif et l'œil

sans doute faudrait-il analyser le sens, les thèmes, les arrière-plans sémantiques, philosophiques, mais je ne sais pas faire – c'est la manière, la petite matière qui m'intéresse, comme dans la poésie ; ainsi peut-être que la symétrie veut dire beaucoup de choses, mais je ne vois que ce que je vois

peindre c'est d'abord peindre, comme écrire, ce n'est pas fabriquer des symboles

dessins qui se rapprochent de la gravure, dépouillés, géométrisés, et vice versa – ils indiquent aussi la construction d'une toile achevée

la patience d'un travail qui a besoin de sa lenteur : est-ce que je parle de mon impression face au travail de monique tello ou du mien ?

dans des toiles comme dans des gravures, petits points posés deux à deux qui forment comme des pas et des chemins pour l'œil – pas et chemins : je m'en irais au symbolique, la peinture m'emmènerait ailleurs que dans la peinture, donc je m'arrête

L'ATELIER

Bruno Krebs

ÉCRIVAIN, J'ENTRETIENS AVEC LA PEINTURE UN RAPPORT À LA FOIS PRIVILÉGIÉ ET PERVERTI – car, tout bonnement, fils de peintre. Au point que pendant trente et quelques années, j'ai systématiquement titré mes textes en bas et à droite de la page – comme pour signer un tableau. Ces textes, je leur avais d'emblée (à 17 ans) assigné une forme lapidaire : une simple page, voire à peine une demie – comme si le lecteur, plutôt spectateur, devait prendre d'un seul coup d'œil la mesure du récit, en instantané, quitte à y revenir, jusqu'à imprégnation. Il n'était pourtant pas question de poésie dans mon esprit, mais plutôt de paysages, où se traçaient à l'encre du stylo les reflets d'une psyché.

Ma première peinture, à la gouache – la première dont je me souviens :

un sultan, ou un empereur moghol à cheval, poursuivant un cerf. Une copie de miniature persane, mais sans doute relativement libre, car n'ayant pas gardé assez de place pour l'animal en fuite,



[sans titre], 2011, acrylique sur papier, 124 x 98 cm.

il ne présentait que son arrière-train, coupé par le bord droit du papier Canson. Je me rappelle le fond vert, bitumeux – la forêt – et le cheval noir, l'arc bandé et l'aigrette du sultan (j'ai retrouvé la même vision, mais bien après, dans la *Chasse d'Uccello*).

Plus tard, j'ai dessiné, très maladroitement, Bonaparte au col du Saint-Bernard, puis copié à la plume et au pinceau la *Vague* d'Hokusai. Je ne prétends pas que mon père m'ait interdit de poursuivre. Mais son regard inquisiteur, même absent, guettait le "tricheur" potentiel. Il n'avait pas entièrement tort. J'aurais tout fait pour obtenir son approbation – même au prix des plus insignes fourberies. Toujours est-il que j'ai bifurqué, sagement, sur une autre voie, quoique forcément plus ou moins imbibée de térébenthine et, sans doute, un rien flambée de cette même flamme janséniste, de cette dévotion un peu grandiloquente – me semble-t-il, aujourd'hui – envers un art sacralisé.

La filiation artistique demeure une problématique marginale, très peu explorée. Dans le meilleur des cas, les exégètes se contentent du dicton romain "Vae Victis" (malheur aux vaincus), et les fils (ou les filles) en prennent généralement pour leur grade, ou

l'inverse – plus rarement. Pourtant, si on la considère sous un angle freudien, ce type de filiation devrait faire figure d'école: comment, en telles conditions, ne pas tuer le père (et la mère), pour ne pas se laisser tuer, et survivre? J'ai longuement mûri le sujet, ayant simultanément père et mère à occire. Rude entreprise. D'autant que mon père, dès ma plus jeune adolescence, une fois reconnue ma passion dévorante pour la littérature, m'a pour ainsi dire passé le relais. À sa façon, douce et lapidaire, il m'a laissé vivre et conduire ma barque comme je l'entendais. Je ne marchais plus sur ses plates-bandes, dont acte. Et si quelqu'un m'a compris à ce moment-là, dans cette inquiétante précocité qui pourtant me délitait, ce fut bien lui, et sans réticence aucune – ni l'âge, ni la paternité d'ailleurs (mais cette question n'est pas ici d'actualité) ne revêtant pour lui le moindre sens.

Tuer le père a toujours été, et demeure pour moi tabou. Car mon père m'a sauvé. Son absence m'a sauvé de lui, son existence m'a sauvé de ma mère. J'ignore comment je puis affirmer telle chose, avec telle certitude – et depuis si longtemps. Mais ce que je sais qui me rattache indéfectiblement à la vie, ce qui me ramène chaque fois à la raison quand je perds la tête et que

toutes choses perdent sens et me plongent dans un grand trou noir, une prison glaciale dont je ne puis sortir qu'en hurlant, hurlant et hurlant, c'est précisément cet héritage ancestral, cette discipline militaire, ce cartésianisme allemand des Krebs qui me sauve d'une hallucination éperdue, d'une perte de tout repère – où les Allemands ont pourtant, paradoxalement, sûrement, leur plus grande part.

Tuer mon père? Il m'a déjà tué. Cent fois. Il m'a tué et il m'a sauvé. Mais là, je touche à des strates si profondes qu'il me faut écarquiller les yeux, à contre-courant du raz de Sein (les descendants d'Arthur-Constantin sont bretons depuis un siècle) et du Rhin, pour y voir un peu clair. La carrière de mon père, sa succession d'échecs jusqu'à il y a une quinzaine d'années. Mes premières publications qui coïncident avec ses premières grandes expositions – comme si je ne m'étais autorisé un semblant de succès qu'à l'amorce de ses propres succès (il avait 75 ans, j'en avais 45) – il était grand temps, pour l'un comme pour l'autre.

Cette paralysie, ses motivations j'en ai souvent mesuré les mécanismes souterrains, avec une sorte d'horreur sacrée. Dans cette histoire, Saturne



[sans titre], 2011,
acrylique sur papier, 124 x 98,5 cm.

ne dévore pas tous ses enfants, et Œdipe reconnaît son père, au dernier moment.

Ma mère. Actrice saluée, idolâtrée dès l'âge de 16 ans. Mère absente, dès mon plus jeune âge, perpétuellement en tournée, aux quatre coins de la planète. Puis elle s'est mise, sur le tard, à écrire des pièces de théâtre – jouées dans des lieux prestigieux, encensées par la presse. Pour finalement

délaisser, peu à peu, sa machine à écrire. Le succès, là encore, n'avait pas toujours suivi. Les financements, les metteurs en scène faisaient défaut. Et il y avait son fils, qui commençait à publier.

On imagine mal la complexité de tels rapports, les rivalités larvées qu'ils engendrent. Bien sûr, c'est du marginal, et je vois bien comme mon univers, mon histoire ne représentent rien ni personne, à l'échelle sociale. Et comme mon écriture, puisant dans ce fond trop marginal, sans doute, aura constamment buté sur cet écueil – une totale absence d'écho populaire.

Professionnellement, j'ai longtemps (15 ans) côtoyé de grands musiciens – paradoxal, mutilant compagnonnage (même si ce métier m'a fourni une substance assez riche pour nourrir encore quotidiennement mon écriture et mes rêves) quand eux n'imaginaient pas un instant avoir affaire à un "artiste". Mais des peintres non, jamais. À douze ans, je passais mes jeudis après-midi au Louvre, planté devant la *Bataille d'Uccello*, les primitifs italiens, les Van Dyck et les Goya. Plus tard, ce furent Claude ou Turner, au Grand Palais ou à la National Gallery, les heures à contempler les *Nymphéas* de l'Orangerie, puis la découverte de

Kandinsky, Mondrian ou Rothko. Quelques peintres contemporains, Soulages, Ryman ou Twombly – et d'autres plus jeunes, mais à distance, toujours.

Même l'atelier de Calder, pourtant si proche (j'habitais près de Saché), je n'y ai mis les pieds qu'après sa mort. Quoique lui du moins je l'aurai pratiqué de façon plus intime, copiant méticuleusement ses mobiles, et côtoyant un temps son gendre, feu mon ami Jean Davidson, ancien pilote de course, lumineuse, haletante figure dont l'humanité naïve et enthousiaste me hante encore, trente ans après sa mort.

L'atelier de Monique Tello, en cet après-midi d'été 2012, j'y pénètre à reculons. Les marches, les plantes à l'extérieur, ce dédale à la fois fouillis et réfléchi, j'y retrouve par avance des repères trop connus. L'espace intérieur, éclairé par des néons rudimentaires, sorte de blockhaus à demi enterré – ici, pas de térébenthine, mais des bocaux de pigments, des pinceaux par brassées, et surtout des toiles, partout, immenses, couvrant la totalité

[sans titre], 2011,
acrylique sur papier, 110 x 75 cm.



des murs et du sol ; des châssis dressés par dizaines sur leurs rails, dans une sorte de classeur géant ; un bazar presque étouffant, et si éloigné du vide aérien, de la cathédrale où mon père, lui, semble flotter, évitant de son pas souple (à 90 ans) les planches les plus vermoulues, entre diptyques ou triptyques gigantesques, plantés comme des paravents – témoignages d'une production parcimonieuse, rigoureuse, dont l'évolution se veut si disciplinée.

La grande Monique s'est voûtée, sa silhouette s'est allongée, s'étirant du même coup, comme l'ombre de son propre corps ; proportions à la Giacometti, quand elle enjambe la toile au sol, piétine ses bords sans égard pour les marques crayeuses qu'elle y imprime (et laissera imprimées, car enfin elle ne peint quand même pas en lévitation, mille sabords) – et que j'observe horrifié, tentant vainement de trouver un espace vierge où poser mes propres semelles. Sa voix se fait plus rauque, sa gorge résonne, expulse les échos d'un verbe devenu pictural. Son sexe a pris une nouvelle dimension – il a mué : à la fois virilisé et sublimé, endosse la sexualité polymorphe des divinités hindoues ; son corps plie sous un fardeau qui semble vouloir l'aplatir, la plier par les épaules et par

le ventre – brûlure contre quoi elle se raidit, gauchement en apparence, mais infiniment souple au final, se coule comme un fauve dans ce dédale hérissé de chasse-trappes.

De ce corps, de ce discours haché, hésitant, émane un sortilège – pas une séduction, mais un envoûtement où son discours, ses œuvres et son lieu de travail se confondent et me pénètrent, s'infusent en moi, visqueux encens, fièvre insidieuse dont je me demande si elle est bénigne ou maligne tant que je ne serai pas ressorti, retrouver mes repères (ah, mon père!) – et je me surprends, plusieurs fois, à souhaiter abrégé ce séjour asphyxiant, à vouloir brusquement quitter cette Kali aux quatre bras qui menace, j'imagine, de m'annihiler – et là, ce n'est plus la figure, la fantasmagorique tyrannie du père peintre idolâtré, qui fait écran entre l'artiste et son travail, mais bien la voix et le corps tant redoutés, tant vénérés de ma divinité de mère tragédienne – le cri du ventre, sa bestiale clameur de vestale offerte au public pour ne laisser qu'un téton sec au rejeton pourtant unique.

Toiles déroulées, enroulées, maltraitées comme les voiles d'un vieux sardinier – Monique s'affaire, avec les gestes fébriles, mécaniques et presque

brutaux d'un pêcheur remontant, déployant ses filets sur la grève. Mon œil tente de suivre les itinéraires tracés – chemins de l'Éveil, et un peu Golgotha – jalonnés de feuilles de figuier, de singes, d'ours et de mado-nes, couleurs baveuses, jetées à la hâte, jardins dégoulinants de verdure, formes et contours aux allures de tapisserie flamande, quand je réalise : elle aussi, bâtit son propre temple – remonte ainsi de la source, tente de gagner un ciel incertain.

Je risque, enfin, quelques remarques – il me faut, à tout prix, trouver une posture : cette suspension des corps et des formes, ces perspectives et ces raccourcis – Tiepolo, Le Tintoret, peut-être ? Elle sourit, opine, clope au bec. Des dessins sortent, des encres dont je ne perçois pas immédiatement le caractère crûment érotique. Et puis des essais très libres, des fils de cerfs-volants colorés qui m'évoquent les vivaces, amoureuses effusions de Sam Francis, ou de De Kooning. Maladroites références, de ma part. Simples "essais", marmonne-t-elle – mais cette liberté de trait, d'invention, cette fougue et cette grâce immédiates me rassurent, me séduisent plus, dans l'instant, que les précédentes architectures, sensuellement tramées dans



[sans titre], 2011,
acrylique sur papier, 76,5 x 57 cm.

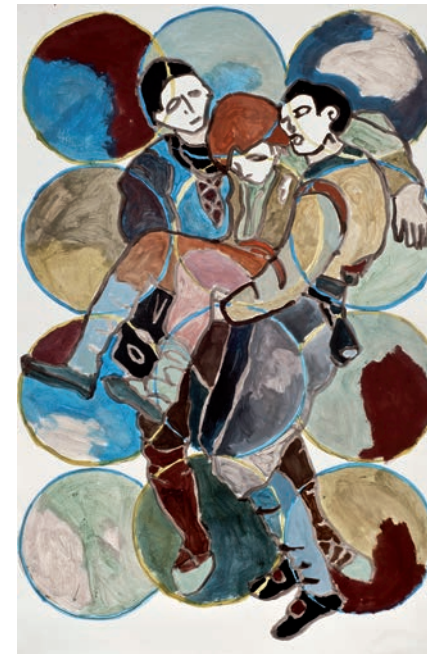
une jungle feuillue – mon histoire, mes repères, là encore faussent évidemment ma perception immédiate. Pourtant elle acquiesce encore, ne semble pas refuser, mais bien plutôt apprécier cet œil nouveau qui la suit dans ses plus intimes chemins de traverse. D'autres châssis émergent alors, gigantesques, acides et pétaradants.

Elle s'excuse par avance, et je grimace, saisi par ces jaillissements provocateurs où la souffrance, la révolte éclaboussent la toile au vitriol. Est-elle allée trop loin, dans cette voie, s'interroge-t-elle, me questionne-t-elle guettant mon regard perplexe sans attendre vraiment de réponse – il me faudrait du temps pour m'acclimater à cette soudaine rupture.

Du temps, elle ne m'en laisse guère. Passé le premier quart d'heure où, elle aussi, traînait un peu des pieds, hésitante, prête à rien montrer ou presque, elle semble désormais décidée à tout montrer ou presque. Ses dessins au bitume, ses encres et ses acryliques, les extirpe au forceps des étagères, pesants papiers les déploie, les étale comme autant de mues successives – cherchant puis retrouvant cette chronologie qu'elle étudie d'un œil inquiet, impatient. Car en même temps, a si souvent montré tout cela, s'angoisse de devoir revivre et commenter cette production passée, ne voudrait penser qu'au travail présent, me maudit peut-être de rester là planté comme un pantin à lui imposer d'exhumer ces lambeaux, ces éclats dont son regard ne perçoit plus que les écailles desséchées – et moi-même je me sens indiciblement stupide, pétrifié devant

telle mise à nu : voyeur confondu, confronté à une exhibitionniste forcée. Et je comprends enfin, du même coup, que ce rapport motorise la relation entre l'artiste et son public – me surprends même à déceler, écrivain, combien mes propres interdits m'ont coupé d'une relation plus concrète, physiologique, avec un lectorat.

Mon père sort une toile après l'autre, après lente et mûre réflexion. Il lui choisit un emplacement, modifie la lumière au moyen de grands stores actionnés par des cordes – il faudrait une échelle de pompier pour y accéder. Son attitude réservée, silencieuse, maintient le spectateur à bonne distance : il lui impose un décorum – bouddhiste, pour le coup. La majesté de ses toiles ouvertes sur des perspectives infiniment décalées dicte le silence. Les commentaires se doivent de rester brefs, bien pesés s'il se peut. Et on ne prend pas de photos, s'il vous plaît. Ce n'est pas de l'arrogance. Mais un respect infini pour son art, vorace sacerdoce qui ne lui a longtemps valu que misère et indifférence. Autrefois, il allumait sa Gauloise, dont il faisait rougeoyer le bout, pour en souffler longuement la fumée, par les narines. Il ne montre pas seulement. Il réfléchit.



[sans titre], 2011,
acrylique sur papier, 119 x 79 cm.

Les visites sont rares, à Saint-Martin-d'Urbens, aux fins fonds du Tarn. Chaque fois, il en profite pour faire le point. Une toile peut ainsi demeurer dix bonnes minutes devant l'œil du visiteur, avant qu'une autre la rejoigne, puis une autre. Il déplace l'une, puis l'autre, s'interroge, questionne le point faible de l'une, exclut celle qui pourrait nuire à l'autre – rumine l'exposition idéale. Lâche quelques brefs



[sans titre], 2011,
acrylique sur papier, 119 x 79 cm.

commentaires, ne semble pas attendre de réponse – juste un écho mesuré qui lui dira si le spectateur a pénétré dans son théâtre pictural, entrevu une part de sa vision – entendu ses interrogations.

Monique, elle, parle – deux générations les séparent. Ou tente de parler, plutôt, de son travail. Rallume une énième cigarette, poursuit son



monologue précipité. Extériorise son angoisse, à travers un discours d'abord formaté, encombré de formules glanées ailleurs – après tout, elle en vit, de ce travail, et doit bien le vendre – qu'elle entrecoupe, balaye et assaisonne de propos de plus en plus libres, et presque nihilistes au bout du compte. Ainsi, me met à l'aise. Et très vite le perçoit. Car elle a cette qualité rare, chez un artiste, de très vite jauger à qui elle a affaire. Ce n'est pas son temps, qui lui est précieux, mais son énergie. Une énergie certes débordante, mais qu'elle entend gérer, au bénéfice de choses et de gens qui en vaillent la peine. Son exubérance naturelle, elle la tempère – ne la modère pas, mais entend la canaliser. Elle veut bien communiquer, lancer des perches mais, tâtant le terrain, ne s'engagera pas plus loin que nécessaire – sauf ouverture, auquel cas son intuition et sa fougue spontanée lui intimement de foncer droit devant.

Je ne savais rien de Monique quand je l'ai rencontrée, par l'intermédiaire de mon vieil ami François-Marie Deyrolle. Après seulement, j'ai appris ce qu'avait été son long cheminement auprès de Jean-Pierre Pincemin, dont je connaissais déjà certaines œuvres. J'ai donc abordé le travail de Monique Tello sans a priori. Un travail qui me semble certes apparenté à celui de Pincemin, mais qui bifurque sur une voie rigoureusement personnelle, animée par une obstination, un dynamisme irrésistibles. Ni route précisément tracée pourtant, ni dispersion encore moins. Face au chaos, elle s'organise, et propose un sens – pas un système. Son œuvre, la construit en faisceau : creusant plusieurs champs, exploitant plusieurs registres, sans cesse revient labourer les uns ou les autres, pour se réinventer, à chaque confrontation, une nouvelle jouvence. Avec une générosité qui tient du miracle, et fait sans doute, aussi, sa force et sa singularité.

PENSER (UN PEU) VOIR

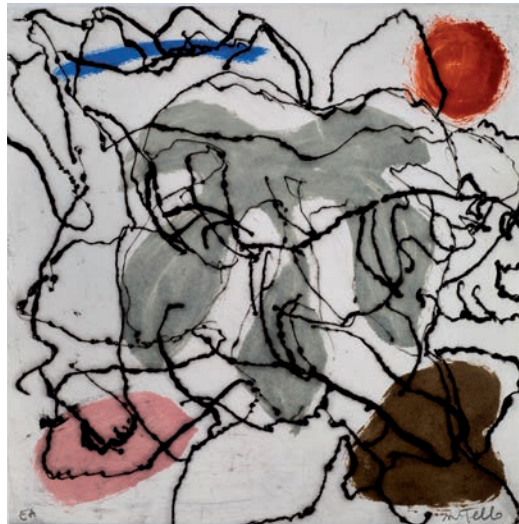
Antoine Émaz

DEPUIS PLUSIEURS JOURS, j'ai mis sur une planche à gauche dans la véranda deux grandes gravures de Monique Tello appartenant à la suite *Animal-feuille* (2011). Et sur un autre support, à droite, les trois gravures issues de la série *Tigre et feuille de figuier* (2009). Il faut que l'œil regarde, oublie, regarde, oublie, s'attarde ou glisse, jusqu'à trouver par où prendre en mots ce travail qui ne se laisse pas facilement traduire dans une autre langue que la sienne.

/

Ily a une échelle de Richter du signe pictural : depuis l'abstraction parfois décryptable, dans certains travaux de Kandinsky, par exemple, jusqu'à la métonymie claire dans le cubisme ou la représentation pure et simple, avouée, voulue, dans l'hyperréalisme. En peinture, on voit toujours des signes, et d'une façon ou de l'autre ils finissent

par faire sens. Chez Tello aussi, mais de façon particulière; le signe réfère bien à du réel, renvoie à quelque chose de notre monde mais on ne voit pas bien où, pourquoi? Dans ces deux gravures, je vois des feuilles de figuier et un oiseau. C'est clair. Mais qu'est-ce qu'ils viennent faire là? Un jeu de lignes représente un oiseau, un autre une feuille, certes, mais ils ne s'achèvent pas dans ce qu'ils représentent. C'est un peu comme s'ils n'avaient de cesse de retourner à leur pur statut de jeu de lignes et de couleurs. La peinture ne va pas vers la figure, c'est plutôt l'inverse : les figures retournent à la peinture. Elles viennent du réel mais ne sont pas là pour le dire ; elles savent qu'elles sont peinture. Dès lors, le réel devient un magasin de motifs, tout comme la géométrie est un magasin de schémas. Choisir telle figure ou telle autre semble de peu d'importance ; ce sont des motifs occasionnels, je veux dire des occasions de peindre. Même



s'il y a série, reprises. Par exemple la feuille de figuier dans les cinq gravures ne gagne rien en densité réaliste. Au contraire presque, elle devient forme pure, comme les éléments visuels basiques du vocabulaire de Viallat.

Ceci posé, la machine à signifier fonctionne toujours, même si la gravure semble vouloir se rétracter sur son statut pur de gravure. Mon œil, lui, fouille, tente, relie, élabore, rêve, construit des plans sur la comète. Baudelaire écrivait dans sa critique de l'Exposition universelle de 1855 : "Il m'arrivera souvent d'apprécier un tableau uniquement par la somme d'idées ou de rêveries qu'il apportera dans mon esprit." Notre époque reconnaît mal une critique qui affirme aussi clairement sa subjectivité. Et pourtant le spectateur n'est pas froid, objectif, face à l'œuvre : il la voit avec sa culture, sa mémoire, ses goûts... et finalement lui donne un sens. Les grandes œuvres sont peut-être celles qui ont le plus fort potentiel de lisibilité ou de signification. Au bout du compte, ce que l'artiste a voulu dire importe moins que ce que son œuvre peut dire à celui qui la regarde. Ainsi, dans une des deux gravures de 2011,



[sans titre], 2009, gravures (carburundum), 30 x 30 cm.

je vois tout un bestiaire : poule, ours, chat, crocodile, et je lis comme une improbable fable de La Fontaine dans laquelle les deux animaux du bas, plus petits mais plus méchants, auront finalement le dessus, à force de ruse, de cynisme, et d'attente.

/

On ne devrait pas mettre les gravures sous verre, ou du moins pas avant de les avoir touchées, senties. L'œil ne travaille pas seul, au départ. Il y a aussi cette odeur confuse d'encre, de solvant, comme le parfum qui reste du travail sur la presse. De même, toucher, caresser la gravure est un plaisir : grain du papier presque fibre, tissu, relief léger du carborundum, poussière fine et pigmentée de la peinture sèche...

/

J'aime vraiment beaucoup ces trois gravures de 2009, *Tigre et feuille de figuier*. On notera le singulier de "feuille" alors qu'il y en a plusieurs dans les gravures. C'est discrètement signaler qu'il s'agit là d'un motif, d'une forme propice au fond. Aucune volonté de réalisme, encore une fois :

que ferait un tigre sous un figuier ? D'ailleurs, il n'y a pas de figuier, seulement des feuilles, un peu comme dans un herbier. Et ces feuilles sont rouges, roses, grises, bleues, jamais vertes comme les vraies. Ajoutons encore qu'elles sont toujours posées dans le même sens. Elles ont surtout le rôle de ponctuer le fond, un peu comme dans un papier peint, avec des couleurs très délicates posées par touches, à la va-vite, pour juste rythmer la page. Et là-dessus vient comme une résille noire à la pointe sèche. Au début, on ne voit qu'un embrouillamini, un gribouillis aléatoire de traits noirs continus ou discontinus, épais ou fins, comme un filet noir lancé au hasard sur l'espace de la page. Et brusquement – pourquoi ? Par retour d'œil ? Parce qu'on regarde de plus loin, de plus près ? Parce qu'on est parti d'un autre bout de l'écheveau ? – on voit apparaître le tigre, gueule ouverte avec dents, griffes, rayures au col... Dans deux gravures, il se dirige vers la droite ; dans la troisième, vers la gauche. Mais ce n'est qu'un tigre de papier ; sitôt que l'œil quitte la gravure pendant une à deux minutes, sitôt que l'on cesse de fixer la figure, elle se perd à nouveau dans la jungle de traits. Étonnant.

Je ne crois pas que l'on puisse parler ici de peinture ludique ou animale ou même symbolique, même s'il y a bien insistance sur la nature sauvage. Une préoccupation écologique n'est pas à exclure, mais aller plus loin de ce côté, c'est remettre en route la machine à signifier. Alors que je crois plutôt que l'animal ou le végétal sont pour Tello une réserve de propositions plastiques, un peu comme la nature dans *l'Histoire naturelle infinie* de Klee. Une arche de Noé, de peinture.

/

Toujours pour les *Tigres* : précision comme erratique de la pointe sèche, opposée à la brosse des couleurs. Dans les deux cas, un geste. Mais il est comme arrêté confus vivant dans le trait noir alors qu'il est vibrant contenu vite dans la couleur. De l'intérêt de jouer sur deux techniques : cela crée pour l'œil une profondeur, un espace de la gravure. On ne peut évaluer la distance qui sépare le fond figuier et le premier plan avec le réseau noir du tigre, mais il y a de l'air entre les deux. L'œil voit de l'air dans une feuille de papier. Mais c'est un air différent de celui du poème : sur la page, les mots et le blanc sont sur un même plan,



[sans titre], 2011,
gravure (carborundum), 47 x 38 cm.

plat. Où s'arrêtent les mots commence le blanc. Ici on a trois plans en fait, ou niveaux d'œil qui se superposent distinctement : le papier comme un ciel blanc sur lequel flottent les feuilles de figuier, et plus proche le réseau noir du tigre. Cette profondeur est illusoire, je le sais bien, mais c'est ce que je vois.

/



[sans titre], 2011,
gravure (carburundum), 47 x 38 cm.

Je regarde à nouveau les *Tigres* et me demande d'où vient mon plaisir de voir. Sans doute d'un rapport énigmatique mais sans tension entre la rythmique colorée des feuilles et les entrelacs noirs de la pointe sèche.

Cette peinture est apaisée; elle fait tranquillement une proposition de couleurs et de formes, comme chez Braque ou Matisse. Bien sûr qu'il y a un tigre, symbole habituel de cruauté, de sauvagerie, mais il est pris dans un mouvement de promenade, une non-chalance élastique; il n'est pas du tout prêt à bondir pour attaquer comme dans les affiches du cirque Amar. Sans aller jusqu'à dire qu'il a un air bon-homme ou bienveillant, c'est un tigre qui est d'abord une forme de tigre. Tello nous ramène toujours à la peinture, tout comme le poème ramène toujours à la langue. On fait un détour par le sens et on revient aux mots; on fait un détour par la représentation et on revient aux lignes et aux couleurs. Aucun tragique ou déception ou impuissance, plutôt la conscience lucide et calme que la peinture, même la plus figurative exacte dans son calque du réel, ne dit jamais que ce qu'elle est: de la peinture. On n'en demande pas davantage. Même savoir techniquement comment est obtenu tel ou tel effet n'importe pas vraiment; ce qui prime, c'est le plaisir de voir.

LE CHEMIN IL EST DANS LE GESTE

Denis Montebello

DIRE QUE CES CHEMINS PRIMITIFS OÙ NOUS ENTRAÎNE MONIQUE TELLO sont d'abord ceux des Primitifs, c'est sans doute s'avancer. Sur telle route fleurie par Piero della Francesca et Dieu sait où elle nous mène. S'aventurer dans les strates du minéral avec Giotto, et à copier un caillou. Croire que c'est là qu'ils commencent, ces chemins, quand la question est comment. Comment ils cheminent. Et de ce qui chemine. Tandis qu'elle parle. De la gravure, si l'on veut absolument un début. Et que la visite ait un sens. De la gravure elle dit qu'elle essaie de choper des choses. Des choses qu'il y avait dans la peinture. Des feuilles. De figuier ou de fatsia (japonica). La feuille de figuier qui descend et celle de fatsia (japonica) qui a sept lobes. Les deux sont symétriques et en même temps asymétriques, c'est comme l'homme. La feuille de figuier. Elle arrive pour me faire dessiner, elle dit, et parfois

ça dessine pas, c'est juste le rythme. C'est comme le tigre. Le tigre est là à creuser l'espace, ça fait des chemins, ça tourne. Entrelacs de lignes un peu paysage, ça se poursuit, elle poursuit, elle en extirpe deux sages ou c'est un singe. Singeant le sage. Le sage en son jardin. Confucius dans sa forêt de bambou. Ou un ours, l'ours singe et il arrive aussi que dans la feuille de figuier elle voie le singe ou bien l'ours. Mais qui l'on rencontre, l'homme ivre ou le maçon blessé de Goya, qu'est-ce que ça fait du moment qu'on porte? Qu'on porte sur le chemin.

J'essaie de sortir comme je portais le trait, elle dit. Et ce qu'elle tire, dessine, est un portrait. Avec l'arbre qui s'insinue dans les chemins. Il faut aller à l'essentiel. Comprendre que ça continue, toujours à répandre entre deux arbres. Un dialogue en temps réel. Après elle essaie de simplifier. Qu'est-ce qui reste? Tant que c'est là il



[sans titre], 2012, acrylique sur toile, 274 x 240 cm.



[sans titre], 2012, acrylique sur toile, 162 x 150 cm.



[sans titre], 2009, gravure (carburandum et pointe sèche), 121 x 80 cm.

faut le faire. Elle essaie de respirer avec. Je vais mettre à côté les carrés de peinture faits avant les feuilles de fatsia, elle dit, ça c'est les débuts. Pour celui qui veut des débuts, savoir comment ça a commencé. Où ça commence. Elle dit que ça a démarré avec la feuille de fatsia, en changeant d'échelle ça a changé. Je sais même plus le sens. J'avais envie de charger le fond, de monter lentement, longuement, que ça porte le chemin. Là on peut voir non les madones mais l'oiseau éléphant dans la structure. Soit on démarre par le haut, soit par le bas, ça change tout. Rarement en bas à droite mais ça peut arriver, on va

direct à l'inconscient : la diagonale. Il peut être figuré ou pas. En plus on est dans le carré.

La bentonite (charge en peinture couleur de terre claire pour faire les fonds avec) rapportée d'Italie.





[sans titre], 2010, techniques mixtes sur toile, 170 x 200 cm.

À Venise, elle en prend aussi à Nîmes. Des bleus, des rouges, surtout le bleu ercolano : un bleu turquoise, pas un bleu cyan, manganèse (aujourd'hui on ne peut plus l'utiliser). Le bleu ercolano est plus jaune. Elle aime les jaunes un peu souffrés. Quand le jaune a du rouge.

Les derniers avec les arbres. Je reconnais les deux arbres. Les arbres sont faits d'abord ou après on voit pas la différence. C'est juste la manière de peindre. Laissez le bord tournant de Jean-Pierre Pincemin, j'ai continué dans le trou : dans le puits. Les chemins qui peuvent prendre appui sur le bas.

Il faudrait que ça augmente l'espace, le creuse. Pour elle ça permet de résonner avec le fond. De reprendre morceau par morceau. Le fond : le Grand Tout et repris morceau par morceau et vu différemment. J'élargis pas mal ma palette, elle dit. Le chemin il est dans le geste, ça pourrait être minuscule mais c'est grand, et c'est bien : j'aime bien être dedans.

Selon la palette c'est pas pareil, le chemin va être par rapport au fond, le rythme, ça pourrait être travaillé autrement, pas avec la feuille de fatsia. Elle aime que cette feuille porte sur les bords, cette manière de peindre improvisée. Peut-être que c'est inachevé. Mais elle a envie de laisser le chemin visible, que le travail se voie (pas de repentir, sauf le travail du fond, mais le travail du fond c'est la couleur). La feuille un peu aquarelle, juste la trace du pinceau. La feuille de fatsia trouvée en 2004-2005 au musée Sainte-Croix. Le fatsia est immense et très ancien, c'est après qu'elle a vu les sept lobes. La feuille de figuier vient de son jardin. Une feuille qu'elle garde. Elle garde le pochoir. Ce qu'elle veut, c'est être directe, là c'est un ours singe. Elle aime le travail jeté. Tout ça fait que dans le chemin elle trouve son compte, des choses arrivent par accident et c'est



[sans titre], 2010, gravure (carburundum et pointe sèche), 77,5 x 75 cm.

aussi structuré. Là le chemin est presque un poisson, une murène, la queue en haut, ça fait paysage. Le fond est travaillé, il y a plusieurs plans, une verticale. La figure y est par le traitement du fond. Alors que dans les derniers elle avait ramené de la figure. Celle-là encore plus, elle dit, la palette va avec les roses, les beiges, terre verte, la palette s'étend et donne plus de plans et notre œil circule.

C'était les toiles à Jean-Pierre.

La couleur se monte à l'arrière, mais plus t'en mets plus ça devient gris.





On est obligé de ménager des zones un peu plus fraîches.

Les chemins primitifs, c'est un tout par rapport à l'histoire de la peinture, mais aussi comment les limites de la peinture peuvent réengager. C'est pas un chemin qui vient du réel mais de tout ce qu'elle a peint. Il y a l'idée du paysage mais aussi les singes, les madones.

Elle c'est la première travaillée, plus maigre, plus transparente, plus mate aussi c'est par le chemin. Mais le cheval Piero della Francesca très calme.

La première des chemins plus proche du paysage. Celle qui m'a surprise, elle dit, après je me décide à en faire d'autres.

Travail des couleurs du fond et cette géométrie, l'écriture un peu libre, les dessins de Paul Klee, des espèces de palissades. Plier l'espace enrouler le ruban cette trame, ça s'oppose, la feuille pleine et son contour, il pourrait y avoir du continu mais c'est discontinu, c'est pas le chemin qui l'a lié c'est vraiment du dessin.

J'ai démarré là-haut tactactac puisque tu veux des commencements regarde, je suis ici, je me suis arrêtée pour faire que ça je vérifie le rythme combien il y a de rouges. Fasciné par l'impact des couleurs qui font un

contraste maximum. Comme la feuille est hachée elle est toujours à définir.

Papiers, les grands, c'est pas les feuilles mais les touches qui vont rythmer.

Un cheval.

C'est vraiment le jeu de rythme.

La feuille elle monte pas toujours, là elle construit.

C'est la somme.

Très romantique, Delacroix, le cavalier qui en chevauche deux.

Paysages un peu minéraux.

Constructions géométriques.

Des torrents.

Pour incarner les choses.

Des dessins porteurs ça porte un peu tout ça.

Des arbres chemins, moi qui ai toujours refusé de faire des arbres, c'était possible comme ça.

Linéaire qui fait penser à la courbe, l'autre plus compliqué une feuille de figuier qui fait le trois.

Du coup c'est comme une écriture.

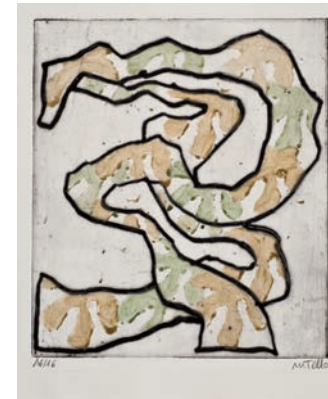
Il faut qu'ils soient liés au fond pour faire chemins.

Un petit côté Dubuffet.

J'aime cette roche, le minéral, le végétal qui se balade dedans, plusieurs entrées, sorties, c'est quand même vertical, ça appelle l'arbre.

“JE RESTE UN PEINTRE ABSTRAIT”

Entretien avec Jean-Luc Terradillos



[sans titre], 2012,
gravure et tempéra,
31,5 x 23 cm.

A PARTIR DE 2004, des feuilles de figuier disposées en pochoir sont venues rythmer la peinture, puis une grille aux mailles plus ou moins serrées qui se superposaient ou s'enchevêtraient avec toutes sortes de figures jamais complètement visibles. Pourquoi ce tournant ?

J'allais chercher quelque chose que je n'avais jamais fait. Justement, je ne voulais pas superposer mais juxtaposer la couleur. Longtemps j'ai travaillé le fond avec le geste, en laissant émerger du chaos une forme – parfois aucune – et en jouant avec les couches successives, et toujours visibles, de la peinture.

Là je voulais laisser le fond presque en demande, que les choses s'inscrivent dessus. Les couleurs, très diluées, sont juxtaposées pour occuper la surface.

Avec ses verticales et ses horizontales, le rythme de la grille s'imposait. En fait, ce n'est pas une grille mais des plus et des moins, des L et des T. Cette structure géométrique va mettre la figure en morceaux par un jeu d'entrelacs. Aucun travail sur le fond, uniquement le trait, la ligne. Le pochoir feuille de figuier décline la couleur comme une palette enregistre le mouvement de la main qui passe d'un ton, d'une valeur à une autre. Il interprète les figures en les traversant ou en les divisant. Peindre avec ce pochoir, c'est la répétition d'une même forme comme une touche de pinceau, c'est aussi se déplacer de manière aléatoire ou s'axer sur des symétries et révéler la géométrie de la composition.



Cela me permettait de jouer avec l'idée de sujet. Pouvoir traiter plusieurs motifs en même temps. Or en peinture c'est difficile de faire "en même temps", donc c'est successivement.

Cela donne l'impression d'une peinture en mille morceaux, dont la surface est saturée de lignes.

Effectivement, tout est plein, tout en préservant des vides qui permettent d'articuler le tableau comme une dentelle. Façon d'être complètement dans le rythme, dans les parties qui forment un tout, et de pouvoir composer, en douce, avec mes figures comme pour une ébauche de mise en place du tableau.

Par exemple, j'ai repris des dessins d'Utamaro, des corps enlacés, car je m'intéressais à sa façon d'aborder le volume tout en restant plat. J'ai repris aussi sa maternité, à laquelle j'ai ajouté ensuite toutes sortes d'animaux, ours, oiseau, taureau stellaire, agneau christique..., avec le singe au milieu qui se moque un peu de tout ça.

J'ai positionné des animaux pour du langage. La figure de représentation ce n'est pas un triangle, ni un cercle ni un carré, ce sont des animaux, des hommes tracés de ma main. Ces dessins proviennent de livres d'images, d'objets photographiés et sont tramés ensemble. C'est proche des origines de l'écriture.



[sans titre], 2012, gravure (carburundum), 66 x 50 cm.

Parfois on croirait être face à un rébus du fait du morcellement, ou bien il faut se reculer pour mieux voir la composition d'ensemble.

Ça dépend comment on regarde, quelle couleur on suit. Par exemple, si on suit les bleus on ne fait pas le même chemin que si l'on suit les violets. Et parfois la figure est mêlée aux touches de couleurs du fond. On peut ne pas voir la figure, comme tout d'un coup l'apercevoir.



[sans titre], 2011, acrylique sur toile, 190 x 170 cm.



Dans cette période-là je voulais une transparence différente, une légèreté, j'ai aussi travaillé avec des petits pinceaux. Les gestes ne sont pas du tout les mêmes avec de grands pinceaux. Il en faut beaucoup plus pour occuper l'espace avec des touches, et le diviser. En fait, la touche est une division première de la forme. Une touche après l'autre, c'est la leçon du fauvisme. Effectivement, ça clignote. Ces combinaisons de figures, ces réseaux linéaires s'additionnent se multiplient, se soustraient, se divisent. Moins un souci de représentation qu'une gestuelle liée à l'espace.

Est-ce un jeu formel ?

Oui, des détails aux ensembles !

La forme de la feuille de figuier m'a emmenée sur le terrain de la figure telle la tête du tigre, son pelage, le museau de l'ours, ses pattes. L'ondulation de lignes qui traversent le tableau de part en part, comme une résonance à l'esprit de cette forme, réengage le rythme et la surface.

La femme à l'enfant apparaît durant cette période. Peut-on parler de Nativité ?

Le sujet Nativité est bien plus large, je pense à celle de Piero della Francesca, les animaux et le paysage sont liés à la naissance de l'Enfant.

Je préfère parler de maternité. Toujours les peintres ont fait que les madones ou vierge à l'enfant soient des maternités. J'ai regardé Piero di Cosimo, Antonello de Messine.

On peut s'emparer d'un sujet religieux de façon laïque, de sorte qu'il soit centré sur l'homme, sa condition d'homme. C'est un sujet foisonnant en peinture : comment plissent les tissus, comment les voiles transparents recouvrent les gorges et les oreilles, comment sont placés les cheveux, les mains, le corps de l'enfant... Je n'ai fait qu'évoquer tout ça.

D'autre part, le sexe n'est pas forcément défini dans mes tableaux. Il s'agit plutôt de maternité-paternité. Les personnages sont féminins comme un homme peut être féminin. Les yeux ne sont pas très marqués, le regard n'est pas vraiment là, il ne faut pas chercher qui est quoi. Père ou mère, peu importe, ils engendrent, portent, éduquent, transmettent. La peinture, les livres, la musique aussi.

Pourquoi peindre face à face deux maternités ?

Je travaillais sur des tableaux horizontaux, le positionnement droite-gauche. Il s'agissait de centrer le tableau non par une figure mais par le vide, ce trou laissé entre les deux personnages. C'est parti aussi de petits dessins à la plume avec le rythme enfant-mère, un volume de lignes, de positions.

Dans les peintures de Vierge à l'Enfant ou de La Sainte Famille, il y a souvent deux femmes. Dans *La Sainte Conversation* de Giorgione et Sebastiano del Piombo,



[sans titre], 2010, techniques mixtes sur toile, 170 x 200 cm.



[sans titre], 2011, acrylique sur toile, 130 x 98,5 cm.

on voit deux mères qui regardent l'enfant ou sont regardées. Dans *La Vierge au lapin* de Titien et bien sûr aussi son tableau *Amour profane, Amour sacré. La Sainte Famille* de Véronèse. Dans une fresque pompéienne *Amore Punito*, les mères d'Éros et de Thanatos, l'une tient l'enfant, l'autre le porte et un arbre se tient entre elles deux. Je pensais aussi aux profils des personnages de *La Conversation* de Matisse, et aux visages de Moïse et saint Pierre de Jean-Pierre Pincemin qui se transmettent le Livre. J'ai vu ce tableau exposé au musée Sainte-Croix de Poitiers en 1999. Mes deux diptyques présentés dans l'église Saint-Hilaire-de-Melle pour la biennale 2009 sont des maternités face à face et en vis-à-vis.

J'ai terminé cette série de conversations avec les femmes au bison, pensant à la gravure magdalénienne du Roc au Sorcier où l'on voit un bison superposé à l'une des trois "Vénus" de l'abri sous roche.

À quel moment s'effectue le changement de cap ? Quel est le déclencheur ?

Depuis 2006, j'avais besoin de retravailler sans châssis, ne pas avoir le format préétabli et repenser les bords de la peinture. J'ai peint une grande toile rouge et jaune avec seulement le pochoir feuille de fatsia pour organiser la surface du tableau.

En juillet 2011, j'ai commencé à travailler avec la feuille de fatsia et le chemin, d'abord sur des papiers. Mais un autre phénomène s'est greffé là-dessus : Françoise, épouse de Jean-Pierre Pincemin, m'a donné de grandes toiles par lui tendues et préparées. J'ai, avec plaisir, peint sur des grands formats sans châssis. Mon geste s'est organisé autrement et la ligne s'est densifiée en blanc sur le fond.

Du coup, ma peinture s'est concentrée sur le travail de fond, de couleur, de matière. Et je suis repartie avec les grands pinceaux, les grands gestes, dans de grandes lignes larges, de façon à rompre, à rentrer dans ce temps de peinture qui est là, qui est le fond.

La forme de la feuille de fatsia, verticale, ascendante, peut jouer un peu à la Vuillard, bouger avec la couleur en même temps que je me déplace autour de la toile. Cela me paraît évident cette lenteur de mouvement de la couleur qui monte et qui descend, qui est davantage dans la surface et dans la juxtaposition que dans la superposition.



De même, articuler le chemin des plis et des courbes, de jeux de lignes, c'est le plaisir de la perspective libre, proche du jeu cubiste : faire qu'on est dans le cylindre, dans le cube, dans le creux, dans la falaise, dans les strates minérales d'un Giotto, dans l'ascension d'une montagne. Ces figures du chemin m'ont paru déterminantes en voyant les lacets de la peinture italienne, par exemple dans les fonds de Piero della Francesca, de Bellini, Mantegna, ces primitifs d'avant la perspective.

Cette nouvelle voie semble facile.

Non, c'est creusé. Mais j'ai l'impression d'ouvrir, de libérer des choses, d'exprimer en plus grand des choses qui étaient là, autrement. Avec une expiration et une inspiration plus calmes. Donner une forme à cette opposition ressentie entre la peinture répétitive, organisée et l'expression organique de la ligne. Je reste un peintre abstrait.

Ce qui donne de la nervosité au trait.

Rien de prémédité dans l'acte. La rapidité c'est la présence au tableau. La peinture se fait au fur et à mesure. À la fois opposer des couleurs de terre, des ocres, et des couleurs plus sophistiquées, primaires, des jaunes citron, des rouges grenat au vermillon, des roses... j'avais envie de travailler le rouge décliné vers le blanc. La touche fait le chemin, du coup le dessin est plus lisible, agrandi.

Cela respire la joie de vivre.

Pourtant, j'oppose souvent du rouge et du vert, ce n'est pas une palette des plus calmes. Peut-être cette ligne blanche sur le fond sombre.

L'arbre est présent. Pas vraiment une figure, peut-être un chemin ?

L'arbre c'est deux lignes à l'intérieur desquelles je vais avec la touche révéler l'atmosphère qui l'entoure et le traverse. Il y a des effets d'intervalles, de bordures, de limites.

Les arbres viennent des Sept sages de la forêt de bambous, une fresque chinoise sur brique, où chacun des sages est assis au pied d'une essence. Ces arbres sont

très linéaires, avec un travail de racines un peu étrange. Je marche, j'avance et parfois je m'assois !

Impossible de ne pas penser aux arbres de Jean-Pierre Pincemin.

Oui, en 1986, pour l'année de l'Inde, il a peint de grands arbres, d'une grande verticalité. Un renouvellement des formes et des façons de peindre.

Il a aussi peint l'arbre enraciné sur une pierre tombale.

Parmi les tableaux de 1998, il y a cette géométrie du tombeau et dans la ramure de l'arbre des boules stellaires qui fleurissent les branches. En 2003-2004 dans *L'Arbre de la connaissance*, il y a le vieil Adam qui redescend, qui tombe en terre, replonge dans les racines. J'ai toujours aimé sa manière d'activer notre mémoire, de renouveler notre regard sur les œuvres anciennes et de porter au plus haut le langage de la peinture. Jean-Pierre Pincemin est un chevalier de la Peinture.

En travaillant sur la nouvelle série, ces arbres étaient-ils présents ?

Peindre est un travail enraciné dans ma vie ! Cette volonté, cette énergie inscrite dès le début dans le vivant et que je me dois de cultiver. La structure du chemin qui suggère l'arbre, voilà mes dernières peintures. Des verticalités. Des lignes. Une sinuosité.

C'est la peinture qui montre le chemin. Parler de peinture, c'est difficile. Je n'ai pas l'impression d'un progrès mais parfois de revenir à ce que je faisais et puis ça se passe autrement.

Il y a quelques obsessions qui *vont et revont par leurs blanches vallées* dirait Ronsard !



[sans titre], 2011, pastel sec et acrylique sur papier, 110 x 75 cm.

Alexandre Hollan

JÉRÔME THÉLOT

ALEXANDRE HOLLAN



ÉCRIRE COMME PEINDRE

Jérôme Thélot

LES PAGES D'ALEXANDRE HOLLAN QU'ON VA LIRE CI-APRÈS sont des observations de lui-même, des tentatives d'analyse de son travail de dessinateur et de peintre, des méditations aussi improvisées qu'attentives, qu'il a notées et datées dans ses "Carnets" personnels durant l'été de 2011. Ce sont donc de nouvelles traces de cet inlassable examen de soi que depuis de nombreuses années le peintre poursuit par cette voie de l'écriture, à côté mais au plus près de son œuvre plastique, examen dont il a commencé à publier des fragments à partir de 1997 sous le titre de *Je suis ce que je vois*, dans lequel s'inquiète et se poursuit une recherche étonnante.

Plusieurs questions viendront à l'esprit du lecteur de ces notes, qui pourront d'abord le laisser aussi perplexe qu'elles m'ont laissé moi-même quand Alexandre Hollan m'a demandé d'en écrire une présentation.

Pourquoi, premièrement, ces Carnets? Que vient signaler ce besoin d'écrire, auprès de celui de peindre? Qu'y a-t-il dans la vie d'Alexandre Hollan qui ne se laisse pas saisir dans son œuvre, ou pas comprendre, ou pas conformément au désir de l'artiste, et qu'il faut que l'écriture prenne en charge? Qu'y a-t-il donc dans l'expérience de cette œuvre plastique, dans son travail propre et dans ses résultats, pour qu'il faille que peindre comme il le fait, dessiner, tracer ou effacer des traits, poser ou composer des couleurs, appellent et même requièrent ce travail tout autre qu'on appelle écrire? Et aussitôt une autre question s'ensuit: pourquoi ces notes, reliquats d'une pensée très personnelle, sont-elles si manifestement insoucieuses d'être lues, si retirées au-dedans de leur rêverie propre, si nettement à usage intime sinon même secret, et du coup pourquoi sont-elles bien souvent obscures, n'ayant au moment de leur

ALEXANDRE HOLLAN

143





rédaction pas été destinées à la publication, et conservant dans celle-ci leur vocabulaire volontiers flou, imprécis, leur syntaxe parfois aux limites de la langue, et l'abrupt et l'incertain de leurs formulations malaisément compréhensibles ? Non seulement voici un peintre qui écrit, qui écrit presque tous les jours, qui double par l'écriture son œuvre de peintre ; mais, de surcroît, ce qu'il écrit semble d'abord opacifier et non clarifier ce qu'on perçoit et ce qu'on aime immédiatement dans ses dessins et ses peintures. Bref, c'est bien légitime d'éprouver de la perplexité devant les Carnets d'Alexandre Hollan...

Mais qu'on veuille bien faire ici l'hypothèse suivante, que cette perplexité ne soit pas un obstacle, et qu'elle soit au contraire une voie d'accès et une méthode, et qu'on décide non de la résorber mais de la maintenir, de l'écouter, et pour commencer de la garder sauve des analyses ou des traductions qui pourraient tenter de l'évacuer — alors une perspective s'ouvrira dans ces Carnets qui permettra qu'on les lise en vérité, de telle sorte que sans les transposer en style conceptuel on en découvre la nécessité, laquelle paraîtra irréductible, en effet, autant que singulière. Car

la perplexité du lecteur est sans doute de même essence que la recherche du peintre ici écrivain, de ce peintre qui se fait écrivain pour se mieux comprendre. Et l'obscurité essentielle de l'écriture d'Alexandre Hollan (dans son fait et dans certaines de ses formules) est un indice de ce qu'elle cherche à *faire* : car elle témoigne que le désir qu'y investit son auteur n'est pas de représenter dans ses écrits les choses du monde, n'est pas d'y traduire en notions les aspects de son univers, n'est pas même d'y renvoyer par les mots aux phénomènes extérieurs, mais qu'il entreprend, tout au contraire, d'y donner un équivalent verbal de sa vie intérieure, d'y laisser parler son désir énigmatique à soi-même, et de permettre que s'y expriment les affections dont il est tissé, les émotions dont il est agité, les forces vives et les intensités non verbales, non figurales, dont son expérience est faite. L'écriture d'Alexandre Hollan — pourvu que la lecture veuille bien l'accueillir sans la traduire, et se laisser travailler par elle sans en réduire l'étrangeté — est donc de part en part *poétique* en ce sens précis que ses mots n'ont pas d'abord de référence extérieure, mais à l'inverse suggèrent des mouvements internes, des rythmes



Grand chêne dans le Languedoc, 2012, fusain, 24 x 32 cm.

affectifs propres à celui qui les associe de telle sorte que se conserve en eux quelque chose de cette intériorité dont ils procèdent.

Une preuve en est le maître mot de ces Carnets, le mot "vie", moyen de la roue qui fait ici songer l'esprit. Ce fait est frappant et, pour le coup,

parfaitement clair dans cette écriture en cela presque univoque : c'est de la "vie" que parle Alexandre Hollan, c'est d'elle que monte en lui ces verbalisations qu'il enregistre en ses Carnets, et c'est vers elle aussi, vers plus de "vie", que tendent à la fois l'acte d'écrire et celui de dessiner ou de peindre. "Le

courant de vie qui veut bouger est là”, est-il noté ; “*Un rythme (courant ?) est là, comme la respiration, qui veut bouger, dessiner, [...] pour vivre*” ; “*Le contraste, le déséquilibre, suscitent la vie*” ; “*Pour vibrer en me dépassant, pour vivre “ma propre vie” à l’intérieur d’un lieu vibratoire, je dois connaître ses dimensions, ses limites, et savoir jusqu’où je peux aller.*” Assurément, c’est parce qu’il est en quête de sa “propre vie” et d’une expression réelle de celle-ci, ou, comme il dit aussi, c’est parce qu’il cherche à “mieux respirer”, à “mieux sentir”, que l’auteur de ces bribes qui fusent en lui à la faveur de son “attention”, cherche pour elles une forme qui les rende adéquates à cette vie, conformes à la profondeur intime d’où elles lui parviennent : et c’est pourquoi ces textes, qui sont les reliques verbalisées d’un mouvement affectif, peuvent d’abord sembler difficiles et d’une lecture malaisée. Mais dès lors que leur vocabulaire et leur syntaxe sont entendus comme ils doivent l’être, non au service d’une référence externe, non assujettis à quelque représentation du dehors, mais en tant que traces d’une vie intérieure à la recherche d’elle-même, l’effet d’abord perçu d’une imprécision ou d’un flou se dissipe au profit d’une intuition directe de cette recherche. Lire les Carnets d’Alexandre Hollan signifie

alors refaire avec eux le travail archi-subjectif qui est le leur, ce travail d’ac-couchement de la vie par elle-même, et d’approfondissement de ses forces.

Le lexique de la vie est chez Hollan assez varié, comme le sont ces forces ressenties du dedans. Les mots les plus fréquents des Carnets : “sensation”, “passion”, “sensibilité vivante”, “tension”, “vibration”, “mouvements de la profondeur”, “intensité”, “énergie”, et avec eux les verbes les plus chers à l’écrivain : “respirer”, “sentir”, forment la constellation verbale attestant la vie. L’inadéquation évidente, pourtant, de ces mots à cette vie qui s’y nomme, contraint l’auteur – mais disons plutôt le poète – à recourir d’une part à la fragmentation, d’autre part à la répétition et à la variation sérielles des thèmes, enfin à la réitération, durant toute la saison du travail, de son acte d’écrire. En effet cet acte comme tel vaut davantage que ses résultats, le travail a plus de vérité que ses fruits, et c’est l’insuffisance insurmontable de ces derniers qui oblige au recommencement. Alexandre Hollan éprouve avec lucidité et courage la disproportion essentielle entre la verbalité à laquelle il parvient et le principe vivant dont celle-ci arrive, entre la “forme” que les forces ont prise, et ces

forces elles-mêmes (volontiers nommées “souffle”, “énergie”, “rythme”). D’où suit l’obligation à la fois esthétique et ontologique qui est la sienne, non de parfaire un style – dans lequel la forme se préférerait aux forces –, mais de reproduire inlassablement, de notes en notes nouvelles, le *mouvement premier* par lequel la vie demande aux mots de l’accroître, et de l’intensifier.

Or il apparaît au fil de ces Carnets que cette réitération, cette obligation de se reprendre, cette répétition de fragments et cette sérialisation inachevée d’expressions partielles, vérifient *l’essence identique* du travail de peindre et du travail d’écrire. Prenons par exemple ce fragment : “*Comment reconnaître, écrit Hollan, dans l’ensemble de mes dessins et peintures de cet été le faible fil conducteur ? Celui qui conduit vers moi-même ? / Il est tard. Deux mois de travail sans relâche, beaucoup trop de dessins, peintures.*” Ce qui est dit ici de l’art plastique vaut exactement pour l’écriture ; on peut le répéter comme suit : *Comment reconnaître dans l’ensemble des Carnets le fil conducteur, sinon comme celui qui conduit l’écrivain vers lui-même ? Deux mois de travail sans relâche, beaucoup trop de fragments, de mots.* C’est parce que le mouvement créateur compte davantage que son dépôt dans les œuvres faites, c’est parce que ce mouvement est celui-là même de



Forces en formation, 2012, fusain, 24 x 32 cm.

la vie se cherchant, et c’est parce que le même homme n’est peintre, n’est écrivain, que par son obligation de se “conduire vers soi-même”, autrement dit de mieux vivre, “mieux respirer”, “mieux sentir”, et de “vibrer” plus conformément à sa “profondeur” intérieure – qu’il ne peut y avoir de différence essentielle, au fond, entre peinture et écriture, pour autant que dans le travail de l’une comme dans celui de l’autre c’est la répétition qui est douée de sens, autrement dit la reprise par les mots, ou par les images, de cette intériorité vivante – les “sensations”, les “intensités”, les “tensions” – laquelle n’est tissée ni de mots ni d’images, mais se cherche en ceux-ci.



Ainsi se laisse lire, par exemple, la note suivante : *“Le trait est conducteur de la vie, de la force vitale. Même en écrivant, le mouvement qui anime le trait est vie, il change selon les états qu’il doit traverser pour manifester le contenu des mots.”*

Car le “contenu des mots”, ici, n’est pas leur référence, et n’est donc pas non plus leur signifié, ni leur correspondance à quelque réalité du monde : mais il est leur enracinement dans la passion intime à l’écrivain, et leur évocation de cette intériorité. En dépit de leurs moyens extraordinairement différents, les phrases d’Alexandre Hollan sont de même essence que ses dessins et ses peintures : les unes comme les autres sont les traces de son pathos charnel, de son élan et de son énergie plus ou moins dirigés, et des manifestations de son vouloir-vivre. Semblable à la naissance de la peinture : *“Le geste laisse sa trace sur le papier et arrive au bout d’une sensation (d’un mouvement intérieur qui l’accompagne)”*, voici la naissance de l’écriture : *“À un moment l’affirmation apparaît, dit “branche”, “bout du feuillage”, et une intensité, une force vient”* ; de sorte que les deux ouvrages apparemment distincts sont en vérité le même travail : *“Le trait est conducteur de la vie, de la force vitale.”*

Une conséquence très méditable de cette poétique on ne peut plus

rigoureuse, fidèle à elle-même dans les divers modes de son expression, c’est la pensée du monde selon Alexandre Hollan. Le monde, ou, plus exactement, pour ce qui le concerne : ses arbres, ses pots, ses casseroles, ses branches, et parfois esquissée la ligne de son horizon, mais ses arbres encore et encore ses pichets et ses fruits – ce monde est *un monde vécu* par l’individu qui l’éprouve, et non pas séparé de lui, c’est ainsi un monde vivant et non pas mort, vivant de cette vie que lui prête cet individu, lequel en est non seulement la “profondeur” mais le “lieu vibratoire”, c’est-à-dire l’origine. Le monde selon Alexandre Hollan a sa vie, sa réalité, dans l’affectivité en laquelle il est éprouvé, il est donné à l’artiste-écrivain comme ce qui le touche et ce qui l’émeut. D’où l’admirable titre, vraiment inspiré, de son œuvre écrite (et qui convient aussi pour les Carnets ici publiés) : *“Je suis ce que je vois”*. Car ce titre veut dire : *je suis le lieu où ce que je vois a son être – je suis ce dans quoi le monde a sa vie – je suis la vie du monde.*

Telle est la raison pour laquelle les œuvres d’Alexandre Hollan nous touchent à notre tour et nous émeuvent, et pour laquelle nous pouvons aimer ses Carnets autant que ses peintures et ses dessins.

CARNETS, ÉTÉ 2011

Alexandre Hollan

3.6

Pourquoi l’intensité a besoin de l’inquiétude ? Elle est liée à la peur et à l’agressivité ? À d’autres moments elle remonte le temps, se rappelle de quelque chose qui m’a échappé (au moment même de la perception ou qui était perdu).

4.6

La présence palpable est liée à l’absence d’inquiétude. Je suis ici, sans trop de projets. Je sens une présence tranquille de l’atelier. Des projets se font (aller voir une expo, finir la maquette de Budapest, téléphoner...), mais pour le moment je préfère encore la paix.

Cette présence est personnelle. Elle a un mouvement tranquille mais régulier – que je dois accepter. Elle me rassure, tout en demandant mon attention (donc pas “partir”...). Ce que je peux faire le mieux, c’est peindre, ou écrire maintenant. Sa manière de parler est la rêverie – ou quelque chose qui pendant cette somnolence reste. Pour rester elle laisse passer les commentaires, et reste insensible à leur mouvement. Ce qui manque à cette attitude, c’est une vision, une intelligence.

5.6

Cette présence aérienne qui est là a besoin de prendre forme, de toucher le monde matériel. Elle a aussi ses exigences. Calme, ouverture (ou le dire autrement). La sensation veut prendre forme. Dans la forme (dans l’arbre par exemple) elle se cherche, se trouve et se perd. Mais en se perdant elle cherche plus loin, elle va jusqu’à ses limites. Ses limites donnent à la forme, donnent au dessin une justesse, et à la sensation d’un bonheur, d’un épanouissement.



7.6

Présence. Sensation qui circule. L'image (l'idée que je suis par exemple artiste) voyage dans cette sensation, "commande" – et se complait (je pense être gentil, sage, si on accepte l'image que je me suis fabriquée – ou tout d'un coup rien, si on ne me voit pas comme je le veux).

Dans cette présence, dans cet espace, vit cette idée d'être "A. Hollan".

12.6

Vie silencieuse.

Quelque chose est là – un monde silencieux – que je ne peux pas ignorer, je le sens, je l'écoute – il ne fait pas de bruit. Est-ce que je le vois ?

Maintenant qu'il est là, dans ce monde bruyant et agité, certaines résonances apparaissent : entre deux pommes, entre une casserole et un souvenir lointain... Ces résonances se mettent en mouvement, cherchent. Je les assiste, je les laisse faire. Par exemple pour installer une vie silencieuse, j'amène des objets formes, des couleurs, qui peuvent correspondre. C'est un travail où la rêverie permet de mieux sentir. Cette rêverie bâtit, installe des relations silencieuses. Le danger apparaît. Au lieu d'une vacuité, c'est une forme qui s'installe avec sa beauté. Oui.

La beauté est dangereuse car elle se rétrécit, s'idéalise (par exemple, l'atelier de Morandi, ou la grande simplicité monacale, ou une méditation confortable, refuge...).

Mais revenons au silence. Il trouve une place à la beauté, il la pénètre, la transforme, la précise, la purifie.

1.7

Quand j'arrive devant l'arbre j'ose à peine le regarder. La légèreté peut si vite s'envoler. Quand je le regarde la légèreté est portée par le souffle ; un trait qui perçoit une direction pendant que le bras le trace, le regard cherche à voir.

Après l'élan la détente. Dessiner aussi la détente.

La légèreté danse autour des branches, peut-être les nymphes étaient des femmes légères, expertes en séduction, mais la légèreté matinale est plus rigoureuse.

5.7

La légèreté fuit les branches. Elle est profondément superficielle. Pour la suivre je dois soupeser, m'élancer sans perdre le souffle, être drôle et subtil mais pas trop. Quel drôle de rôle ! Je ne crois pas aux nymphes, mais elles étaient là il y a longtemps, quand on avait encore la foi. Les nymphes ? Il existe une grâce séduisante, qui danse dans la nature. Et les satyres ? À cette force sexuelle, qui attrape la beauté, qui la serre, ne la cache pas. La réalité vivante qui nous lie aux arbres n'est pas exaltée. Elle se calme dans l'euphorie, touche la masse.

11.7

J'ai découvert une grande garrigue fraîchement coupée plus loin que Viols-le-Fort. Les chênes fortement taillés...

Chaque arbre est un drame. Il me saisit, me parle d'une douleur vive, immédiate, pure.

Que de théâtre inutile dans le dessin. L'émotion est en trop.

L'intensité a besoin d'aide, de vitesse ? de ?

Quelquefois une colère, un grognement stoppent.

Les arbres n'attendent pas !

Quelque chose est là, et ne peut pas attendre.

Où se trouve l'intensité pure.

17.7

Je recoupe mes grands dessins, resserre le cadrage, pour montrer la force qui soutient tous les traits, une circulation apparaît et une grande intensité.

Le souffle reste enfermé dans l'arbre, tous ces élans le cadrage arrête.

Le souffle cherche l'immensité, se fondre dans l'infini.

Nuit

Au fond l'être endormi a besoin de bouger (d'écrire calmement peut-être). Être en mouvement... L'art invente des manières de bouger, de rejoindre un arbre par la sensation (quand ça ne marche pas, les forces capables de prendre cette forme ne croient plus... n'aiment pas la révolte de "l'indomptable"...)



Être en mouvement ? Lancer dans l'inconnu un projet (Dessin ?). Se lancer dans l'inconnu ?

Les mouvements de l'être connaissent le geste qui cherche un sens au lieu d'une adhésion aveugle. Car l'être sait reconnaître dans le mouvement la conscience, la parcelle de conscience.

18.7

Bleu et rouge qui donne un gris-vert aide à remettre dans l'espace le travail sur le trait.

Le trait veut partir, aller loin. Les forces de l'arbre ont assez de force pour le lancer un peu plus loin, pour percer la forme.

Le trait n'aime pas la forme. La forme veut l'enfermer, la ramener, la retenir. Le trait a besoin de sortir – pas loin – juste pour respirer.

Je regarde les mouvements naissants dans l'arbre. Elles ne vont pas loin. Le trait a besoin de respirer.

4.8

Le chêne se laisse toucher plus en profondeur par un mouvement ferme.

Le chêne est comme l'océan entre des rochers. Il a besoin de montrer que ces vagues viennent de loin, et que ces feuilles frémissent comme des écumes.

M'aventurer dans leurs tourbillons n'est pas sans danger. Ils m'emportent vers le large.

S'appuyer sur le fusain élimine le regard ouvert.

L'énergie visuelle vient quand elle trouve la place quelque part au milieu de mes images. Les images mangent mes mots sur ce que je vois.

Comment trouver la force de dessiner ? Avoir la preuve que j'existe, et que pour cet être peindre est nécessaire... L'inertie est grande. Le corps veut rester couché. Il aime aussi peut-être respirer : mieux respirer.

5.8

Pourquoi les bouts des traits expriment toujours un excès de force, et à ces bouts le trait se durcit et l'énergie aérienne ne passe plus.

Le trait est porté par une force complexe. Mélange d'états qui selon leur vitesse modifient l'expression du tracé.

Tous ces caractères émotionnels sont du même niveau (?), peut-être impatience, vouloir plaire à x ou y... ne pas se fatiguer, se faire plaisir... Chaque état a une relative connaissance du métier.

6.8

Le trait-regard quitte ses lieux de préférence, il balaie largement l'arbre horizontalement pour découvrir les invisibles courants de l'espace. Comme ils n'ont pas de forme, l'œil passe dessus, sans les remarquer, mais cette invisibilité se signale par une douceur, un "air fin".

Quand le courant passe, le trait est guidé par cette force. Il n'a pas le temps de regarder les détails – qui se dessinent automatiquement et plutôt bien. Rapidement ce contact utilise l'énergie visuelle quand elle ne se renouvelle plus rythmiquement, quand elle n'est plus là, une énergie lourde arrive, cherche à l'imiter.

L'énergie visuelle est très précieuse. Si je m'arrête au bon moment, elle se renouvelle assez vite – mais en trichant je deviens avide de dessiner, et gaspille toutes les forces.

8.8

Plusieurs soirs devant "La Grande Roue".

Grande cohérence et très forte explosion.

La vie du chêne impose ses directions, casse l'ordre du monde extérieur, les directions apparaissent à l'instant du tracé, quand l'impression les saisit. Elle parle d'un ordre plus grand, plus expansif, plus fier. L'arbre s'affirme, veut être. Et ce n'est pas toujours beau !

La beauté d'une grande force contenue, la beauté d'un chêne noir, vibrant, existe, préexiste en moi. D'une certaine façon je peux la créer, lui donner forme devant peut-être "La Grande Roue". Mais c'est une autre force. Elle vient de l'extérieur (?), d'un ordre vivant.

Sommeil. Dans le sommeil un mouvement automatique se répète. Respiration lointaine.



9.8

Sans le souffle le trait n'a pas de force.

("Souffle" – pas un effort pulmonaire, bien sûr, mais une attention du corps.)

Le geste. Une sensibilité de la ligne, exagérée.

10.8

Le geste veut sa liberté, et effectivement le contrôle lui enlève la vie. Parfois le geste peut rejoindre un mouvement qui n'est pas dans les branches, pas dans la masse – mais fortement lié à ces deux, comme le rythme que les éléments accomplissent pour rester ensemble. Dans ce but la continuité des gestes est très importante. Il vise à saisir comment les gestes de l'arbre peuvent se relier.

Un lien existe presque automatiquement, il cherche à répéter, avec des variations faciles, le même mouvement – et à construire un assemblage. Pour préciser des détails ce mécanisme peut être utile, mais son caractère figé, tourné vers le resserrement, vers la concentration empêche un mouvement aérien.

Le geste laisse sa trace sur le papier et arrivé au bout d'une sensation (d'un mouvement intérieur qui l'accompagne), cherche une nouvelle direction. Cette impulsion devrait venir du souffle – "mouvement aérien" – comparable à une danse pleine d'inattendus.

Cette "danse du souffle" fait partie d'une nature libre, vaste, avec des enchaînements que l'œil doit découvrir loin des combinaisons automatiques (peut-être une branche qui continue par le feuillage).

La sensation veut me convaincre que je dois lui faire confiance, que le regard est trop lent. Elle a raison, mais le résultat est rarement probant.

11.8

Entre les errances du regard pour des moments très brefs, un chemin apparaît, inimitable pour la mémoire visuelle. Où va-t-il? Probablement vers l'intérieur, vers des circuits.

Il me semble que les traits libres de frémissements aèrent. Les frémissements

correspondent à une passion. La passion a une vitesse – presque la bonne – mais quand elle domine la sensation n'a pas un rythme calme, elle est inquiète.

Laisser l'image de l'arbre se concentrer, il est le bouc émissaire de toutes les tensions. L'arbre les contient. Si ses formes extérieures – celui d'un chêne par exemple – maintiennent une tension, et permettent à ces tensions de circuler. Quand elles apparaissent au bord la gravitation de l'image de l'arbre les ramène vers l'intérieur : la forme naît. Forme passionnelle, souvent intense, vivante, venant de la terre des passions.

Que sont ces passions au fond?

Mouvements instinctifs, souvent joyeux, physiques, sexuels sans images, sans désirs. Aussi beaucoup de cris, de plaisirs de se répéter, et s'abandonner aux vagues qui se forment. – Je crois que la nature est fortement habitée par ces forces animales ou végétales. Il me semble que ces forces ensemble ont une vie que l'esprit apprécie – il s'appuie sur le mouvement qui les caractérise. Il croit les maîtriser, dominer : rester sur la surface, croyant à cette "vie intérieure".

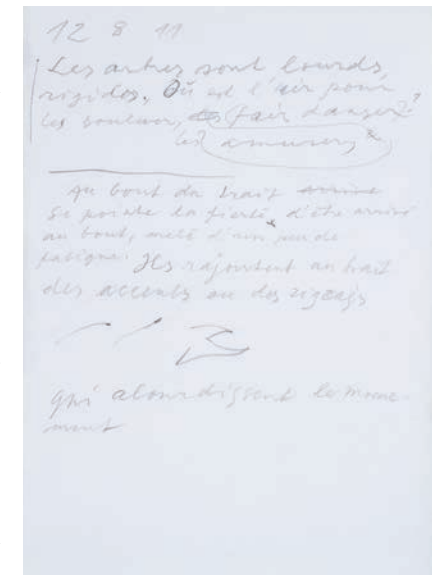
Je crois que c'est le monde d'en bas – sans l'offenser –, le monde autonome, naturel, et qui ne connaît pas l'autre (celui que peut-être une certaine pensée peut affleurer).

12.8

L'élan va vers le but. Une légèreté? Une beauté?

Les arbres sont lourds, rigides. Où est l'air pour les soulever, amuser, faire danser?

Au bout du trait se pointe la fierté d'être arrivé au bout, mêlée d'un peu de fatigue. Ils rajoutent au trait des accents ou des zigzags qui alourdissent le mouvement.





13.8

Le regard pratique dans l'espace du feuillage le vol plané (pour cette pratique j'ai trouvé ce mati, une petite brosse, pinceau assez ferme, de l'acrylique outremer, jaune et rouge, très très clair. À un angle de la brosse je garde l'orange et à l'autre l'outremer. Ça correspond à la bonne vitesse d'exécution. En se mélangeant ils forment un trait vibrant, lumineux).

15.8

La sensation matinale est une proximité. L'air vient, le regard est tranquille, se promène. Le bonheur et la tristesse sont là. Bonheur d'être et tristesse devant l'immensité des distances. (La lumière n'arrivera pas à se faire voir.)

Dans les arbres je peux mieux observer la fluidité de la vie. Un mouvement qui coule entre les feuilles et branches, avec lesquelles il peut se confondre.

Cette fluidité paraît venir d'un monde plus léger, plus aérien.

En dessinant je ne peux pas uniquement m'intéresser à cette perception hors forme, pourtant c'est ce que j'essaie souvent (avec plus ou moins de succès).

Si je me tourne vers le feuillage, je le ressens comme une révolte vibrante, violente, avec des rythmes saccadés, qui se cassent, qui s'expriment avec des traits de fusain plein de vigueur.

En effaçant, ou surtout en dessinant la fluidité, le regard quitte volontairement cette animation, renonce à la conversation, et se laisse porter par la sensation. Cet effort peut donner un tracé vaste, souple, qui englobe et ouvre les traits venant de la forme de l'arbre. Cet englobement est circulaire.

Maintenant je connais mieux le moment rythmique avec lequel le regard laisse la place à la sensation dans le tracé. Si le regard veut encore garder un contrôle, il doit changer de niveau, et observer comment la ligne instinctivement frôle le visible, le touche, sans s'arrêter. Ce moment de concentration est accompagné par une sensation très différente, sensuelle, passionnelle. Un plaisir de toucher la matière.

17.8

L'énergie visuelle n'est pas loin, mais se cache, elle est pudique. Elle n'aime pas que je la regarde.

18.8

Au bout de la ligne c'est peut-être / commence (le monde) l'inconnu.

Au bout de la branche commence le feuillage. Entre les deux un bref arrêt, changement de rythme.

Un rythme (courant ?) est là, comme la respiration, qui veut bouger, dessiner, se poser sur les mouvements de la nature, des arbres, pour vivre. Tous les moments paraissent précieux, pour rester dans ce courant.

En même temps cet enthousiasme latent ne suffit pas. Rester calme. Regarder ce qui est possible : pinceaux si assez de force, pas trop longtemps, changer de technique, d'arbre, rester.

20.8

Le courant de vie qui veut bouger est là, attend que je retourne au "Buisson ardent" ou au "Verseur". On dirait qu'il passe de gauche à droite (?), s'oriente vers le bras droit...

23.8

Corps aérien, flottant dans l'air matinal. Les intentions n'ont pas encore bougé.

Quand le trait se réveille, dans la tranquillité matinale, encore sans force il s'appuie à l'air. L'air le porte dans le feuillage. Chaque nouvelle direction l'étire, l'agrandit, comme un "tai-chi" matinal.

Quand le regard se réveille, encore sensible, sans forces, il s'appuie sur l'air, qui l'ouvre, le déplie. L'arbre se réveille aussi. Ils bougent ensemble dans l'espace. L'espace est encore libre sans ces forces. Certaines forces qui vont vers les formes. Les formes éveillent un monde brûlant, un monde qui s'appuie au monde aérien. Comment les intensités s'organisent dans le sang, dans la respiration ?

Oui, "le corps aérien" a besoin de légèreté, de souplesse – mais les "forces passionnelles", pourquoi les juger ? À un moment l'affirmation apparaît, dit



“branche”, “bout du feuillage”, et une intensité, une force vient, appuie sur le trait, griffe la souplesse, le mouvement-spirale s'accélère. “Danse derviche” : ruptures.

(Quand) je regarde les dessins aériens de ces derniers jours. Ils sont loin des formes, de leur vibration, de leur densité. Ils touchent à peine le motif, l'arbre. Mais leur légèreté vient de la vastitude, ce grand mouvement unificateur. En les faisant le regard vole, le souffle le soutient par son rythme. Ce mouvement demande une continuité de l'attention visuelle, avec les constants changements de direction. Pour maintenir l'activité de l'attention un contact avec l'esprit de l'arbre est nécessaire. (Savoir que “le chêne volant” s'oriente vers l'ouest, qu'il descend en tournant d'une certaine manière, qui m'intéresse de plus en plus...)

Une partie de la sensibilité vivante a besoin d'air, a besoin de se redresser, de respirer plus largement, elle a besoin d'espace. Elle a compris avec le temps que la légèreté peut être son allié et l'équanimité envers moi-même.

D'où vient la légèreté ? Pas de moi. Pas de cet ensemble de forces et de qualités, comme la patience, la raison, le courage, la persévérance, l'effort physique – qui travaillent comme un bon animal, lourd et fait pour la terre.

Mais cette lourdeur est ma base. En l'éprouvant c'est en elle que le mouvement vers le haut peut naître et peut être connu.

26.8

Besoin de durer. Tout change, se fait, se défait. Dans ces mouvements un besoin apparaît. Besoin de s'arrêter, besoin de comprendre.

Arrêter le temps, retenir quelque chose, le sauver de la disparition.

Ce “quelque chose” est une perception plus fine dans un monde plus lourd. Voir la vie dans “la forme”. Voir dans ce mouvement de vie plusieurs finesse, plusieurs niveaux, allant des changements rythmiques, des recommencements successifs (travail sur les signes) jusqu'à l'expérience de l'espace. La perception de ces changements (“l'arbre n'est jamais le même”) demande une attention orientée vers le motif observé. Cette attention a besoin de durer. Durer

quelques minutes pour développer une perception. Rester là, recommencer et recommencer.

La relativement rapide disparition d'une attention vivante, un manque d'intérêt, arrête cette petite durée.

Si – comme je fais cette expérience souvent – je retrouve le besoin de durer dans ce “manque d'intérêt”, je peux découvrir l'espace. L'espace est l'expérience de ce mouvement d'éloignement, l'expérience de la perte d'un contact vivant : comme une petite (expérience de la) mort. Dans ce mouvement d'éloignement, avec un peu de persévérance apparaît un mouvement de retour. Retour de la vie par la respiration, par l'inspiration du “pas moi”, de l'air.

La respiration calme repose l'attention, elle peut dormir, rester passif un certain temps.

L'alternance de ces deux périodes (activité-passivité comme éveil-sommeil) indique une autre durée. Dans cette durée maintenir la vie, rappeler ce qui disparaît, se transforme, perd sa vie, meurt, demande un effort de la pensée. C'est un fil conducteur qui doit durer derrière la pensée associative – un peu comme une pensée silencieuse, calme et secrète. Elle sait qu'elle est loin d'un contact direct, et dans sa solitude elle garde une énergie, un goût.

Toutes ces expériences de la durée personnelle font voir plusieurs vies, les unes plus fines que d'autres, et la durée personnelle est un lien entre ces vies, ces mondes, et me donnent une place.

27.8

Le trait est conducteur de la vie, de la force vitale. Même en écrivant, le mouvement qui anime le trait est vie, il change selon les états qu'il doit traverser pour manifester le contenu des mots.

Cette vie traduit d'une part l'inconnu, l'animation secrète de la perception et d'autre part les conditions qui la limitent. Ces conditions sont les miennes : ma force, mon attention, mes capacités de sentir (et ma faiblesse, inattention, mes résistances et d'autres incapacités).

Le trait naît entre deux mondes, l'inconnu et les limites subjectives.

Je suis là, devant l'arbre – “le chêne volant”. Le regard cherche à parcourir



la vie dans la forme, c'est-à-dire résiste à tout un ensemble d'idées, de mouvements qui restent "sur la surface" – qui veulent imiter de l'extérieur l'image que l'arbre propose.

Assez vite il paraît évident que cette attitude utilise trop d'attention et que le contact va disparaître : l'indifférence vient. Le regard a besoin du mouvement : bouger, s'engager même sans voir.

Quelle est la force du regard au départ, où est "l'énergie visuelle"? D'une part cette intelligence (?) de reconnaître l'automatisme visuel (tous les clichés que j'ai fabriqués dans les effets visuels) apporte un peu de calme, et d'autre part la beauté ou la force extérieure donnent un élan, une émotion.

Cette force une fois mise en mouvement cherche le contact, la sensation de ce que je vois. Cette sensation passe par le toucher, par le contact physique avec le papier. Cette vibration est accompagnée par "l'imagination visuelle". Cette imagination visuelle (je l'appelle imagination car elle a besoin de voir en image) reconnaît instantanément par sa vibration ce qui correspond au plus vivant.

(Je dirais c'est une force ascendante ?)

29.8

Le monde du regard est limité. Ses limites sont nombreuses, par exemple il est lié au temps, aux observations, cheminements, relations entre les détails. Son moyen de bouger dans ce monde est le trait, le mouvement qui bouge dans le monde visible.

Les possibilités de l'expérience visuelle sont entre voir et sentir, deux formes différentes et contradictoires.

Quand je regarde, quand j'essaie d'observer, le regard touche quelque chose du monde extérieur. Ce contact léger et superficiel permet le cheminement de l'observation. Ce processus demande précision, souplesse et mesure – pour rester en contact aussi précis que possible avec les liaisons extérieures entre forme et espace. La part de la sensation est liée à cette distance. Elle doit se contenter de cette légèreté et rester sous la surveillance du regard dans une observation active. La sensation apporte à cette observation l'espace : la sensation de l'espace.

La sensation une fois éveillée souffre à cette place. Elle sait que le regard même actif, même en mouvement, est incapable de saisir les perceptions rapides ou inattendues. Elle doit donc nourrir le regard. (La sensibilité se méfie du regard. Par nature elle aime l'émotion, et ses fantaisies.)

L'artiste voit ce conflit plus ou moins. Il est lié aux deux, au regard qui peut connaître la mesure, et à la sensation qui peut apporter la démesure.

L'artiste est toujours tenté par la démesure (pas seulement l'art contemporain). Le regard sent aussi ses limites, son incapacité de quitter une manière de voir, et ne sait pas gérer cette force, cette sensation qui lui fait sentir son aveuglement, qui lui propose de changer, de se remettre en question, de sauter dans un monde où les liens sont autres – de voir autrement. (Certains appellent ce moment "intervalle".)

30.8

Comment reconnaître dans l'ensemble de mes dessins et peintures de cet été le faible fil conducteur ? Celui qui conduit vers moi-même ?

Il est tard. Deux mois de travail sans relâche, beaucoup trop de dessins, peintures. Quand les amis viennent, je montre tout. Quelle paresse. Pourquoi encombrer les autres de mon désordre, de mon manque de rigueur, manque de compréhension.

Dans le plexus une souffrance, un "amour de soi" incompris. Être seul, écouter cette voix inaudible. Dans ce monde très extérieur, qui peut entendre ? Qui peut aider ?

Être calme, bon avec moi-même. Garder la résonance de la voix lointaine. Garder le silence intérieur.

Peut-être le regard suspendu reconnaît le courant de vie, qui le déplace. Peut-être par ce déplacement il reconnaît le mouvement de la vie. Peut-être dans ce souffle de vie il reconnaît une légèreté, un monde plus conforme avec la nostalgie dans le plexus ?

Pourquoi cette finesse perd le contact avec le calme, avec la simplicité, avec la vie ?

Pourquoi mes dessins légers se trahissent par la joliesse ?



L'inconnu vibre dans le silence. La nature le cache dans ses formes. Le regard cherche, sent l'invisible qui bouge, qui l'attire. Ce mouvement mystérieux va loin dans le visible.

31.8

L'arbre explose. Dans ses branches apparaît une énergie qui pousse son feuillage vers l'extérieur. Cet aspect est trop facile à voir, mais maîtriser et contenir ces "expansions" donne de l'énergie.

5.9

Il y a une manière de voir le monde qui commence à disparaître : la grande unité et son pouvoir englobant. Ce qui les fait venir est un état de la confiance qui se répand au-delà des frontières du connu. Ce manque de confiance de sympathie empêche les formes de s'épanouir, elles n'osent pas s'abandonner, se fondre dans l'unité. Les dessins se tendent vers des "localisations" – concentrations excessives.

6.9

S'arrêter. S'arrêter... s'arrêter...

La vie continue, je ne peux pas arrêter le fleuve, ses mouvements, ses vagues. Je ne peux pas arrêter la machine à penser, mais m'arrêter de répondre sans arrêt à ces pensées machinales est possible : ne pas bavarder avec moi-même.

"Pas répondre" produit un ralentissement que l'impatience chasse d'un endroit à un autre dans le corps.

Ralentissement et impatience... deux sensations, et entre les deux quelque chose (une pensée) qui se maintient, qui dure.

Les impressions survivent dans les dessins. Les sortir des cartons (me souvenir), les laisser vibrer, bouger, se reconnaître.

Quand deux dessins se reconnaissent, ils ont la même mouvance, une parenté sanguine. Ils me reconnaissent avec sympathie, et (me parlent) d'un arbre vivant.

L'arrêt et l'impression.

9.9

Depuis deux jours je dessine de nouveau "le grand chêne de Rieux".

Dans le motif deux impressions apparaissent et provoquent un conflit : l'une est légère, aérienne, elle perçoit des circuits qui s'adressent au regard et à l'attention calme. Elle est forte au départ, mais vite le trait quitte la direction initiale et perd sa force. Elle reste encore sensible au monde léger et aérien mais n'arrive pas à descendre vers certaines forces plus concrètes, elle n'arrive pas à la sensualité nécessaire pour donner à un dessin sa force d'authenticité. Il persiste pourtant, car ce regard est le seul par lequel je peux dépasser la démarche "naturelle" (qui se prend pour un spécialiste) qui veut mener la danse, l'attitude.

L'autre impulsion que l'arbre met en mouvement adresse à l'énergie vitale, qui cherche à toucher, à éprouver le motif, à se confondre avec lui. Ce besoin est déjà dans le sang, dans les muscles. En le refreinant, en m'interdisant par exemple de m'appuyer violemment sur le trait, il ne participe plus. (Il ou elle ? C'est une force passionnelle.)

J'essaie un dessin nouveau.

Entre les deux le dessin hésite. Il est souvent vaste, linéaire, sommaire ou confus – parfois les passions ont leur place, ou elles se déchaînent et donnent au dessin sa force émotionnelle, mais leur manière est trop différente de la calme subtilité du trait attentif.

Aujourd'hui j'ai essayé de réunir vite les deux. C'est très difficile, car entre l'élan du départ et le contact tactile un ralentissement subtil et attentif doit naître et durer, et le processus élan-ralentissement doit se faire, et durer 2-3 fois pour que la forme puisse apparaître.

11.9

Dans l'arbre ("le chêne bas") apparaissent des forces tumultueuses qui bougent. Elles mangent du noir, le noir du fusain. Le dessin s'assombrit.

Penser. S'arrêter.

Une bonne question aide l'arrêt, elle produit la concentration.

Que chercher ? Pourquoi ?...



Celui qui pose la question et celui qui répond sont-ils différents? (Oui, mais ils arrivent à parler quand je suis impartial.)

L'un cherche, bouge, et insatisfait.

L'autre sait, explique.

L'un est désir, l'autre est la raison.

Si je veux sortir d'un bavardage sans fin, je dois dépasser leurs "niveaux".

Chercher.

Probablement "ma question" est en rapport avec la peinture. Pour éviter de perdre du temps, je réponds d'avance à celui qui dit qu'il "ne faut pas répondre", que les réponses doivent venir d'ailleurs, que les questions sont des faux problèmes, que je suis fatigué... Que la question est ailleurs, pas dans la peinture...

Donc je reconnais une manière de me répondre moins passive. Elle va disparaître dans une minute, mais elle est là...

Comment aller plus loin?

En tout cas laisser le "mécanisme de questionnement" se mettre en mouvement est utile.

15.9 Nuit

Silence préparatoire : laisser venir les mouvements qui unissent, qui simplifient. Laisser venir la grandeur.

Manifester mes limites, mon naturel aveuglement, mes états esthétisants, flous, et laisser l'inévitable artiste faire son numéro.

Les deux sont liés, je ne le sais pas comment. L'opposition n'est pas dans l'ordre des choses, dans nos limites naturelles. Il existe une aspiration à se dépasser.

L'arbre veut grandir. Dans son immobilité un mouvement grand et silencieux va et vient. Les formes – les dessins – le cherchent, par leur incapacité active, leurs erreurs, leur manière de renaître, de recommencer.

22.9

Quand les démonstrations de forces sont déjà passées, il reste un peu de

vide, et une musique lointaine venant à travers les arbres. Des lignes aériennes, lentes, concentrées. Elles n'ont rien à voir avec le corps de l'arbre, et pourtant c'est l'arbre qui les chante.

Hier j'ai vu "le Tumultueux". Ses mouvements sont tordus, un animal blessé, qui exprime sa douleur sans retenue. Éprouver ces forces dramatiques, les manifester comme un acteur – c'est un rôle difficile mais gratifiant. Il demande une identification, une sincérité superficielle.

Cette impression honteuse, que j'ai profité à bon marché de la souffrance de quelqu'un, et le vague besoin de me réconcilier avec les arbres.

24.9

Comment englober ma démarche.

Comprendre la vivacité du moment, et le besoin d'une grandeur simple. Le chemin entre les deux passe par des ruptures. (Petites perceptions, mouvements – et une monumentalité du thème même.)

Oui, les contacts avec la vie de l'arbre dépendent des mouvements fugitifs – cette impression que la vie vient vers moi, et m'entraîne à l'intérieur d'un monde en perpétuel changement... Quand on a connu de l'intérieur cette vie en transformation, on veut toujours recommencer, redessiner – et effectivement ces dessins très souvent donnent de l'énergie.

En même temps elles demandent une vivacité, une adaptation qui prend toutes mes forces, toute l'attention. La grandeur, la simplicité font partie d'un autre monde, d'un autre mouvement, d'un ordre dans les détails, d'une force calme qui traverse les détails frémissants et qui ralentit les rythmes du sang et de la respiration.

Entre la vie directe et le besoin d'une autre dimension le contact est faible – et l'inadaptation des détails complique les sensations, les rend artificielles. Ce contact est insuffisant, et se perd vite – dans le flou, dans le sommaire ou le grossier.

Indiscutablement une grandeur ne peut pas prendre forme sur le chemin des changements (par exemple, en précisant l'enchaînement des détails très vite l'arbre se complique. Ma sensation des rythmes n'est pas assez juste).



Elle n'est pas capable de venir par le chemin de la simplicité non plus (par exemple par les effacements que la technique du fusain permet, elle me rapproche d'un espace plus vaste, mais le contact reste lointain, flou).

La concentration des mouvements, leur unification dans une grande forme sombre, noire, avec quelques vibrations qui survivent à cette unification volontaire reste presque toujours trop dure. Dans les dessins noirs la vie s'arrête.

27.9

En regardant mes dessins de l'été j'ai vu clairement qu'une vibration s'imposait de plus en plus. Elle devenait une présence vibrante, mouvement de la matière du papier, et immobile, qui déchire les traits, qui les fait vibrer.

La surface, quand elle vibre, crée un contact avec un autre aspect de l'arbre.

Depuis longtemps je cherche à "être dans l'arbre", ne pas me promener sur sa surface, pas seulement trouver une direction, une force traversant sa masse, et disparaissant, ou changeant.

La vibration apparaissait comme un mouvement à l'intérieur des traits, qui pouvait les "rendre vivants" – une tension – relâchement inimitable. (Je me l'expliquais en disant le trait tourne, avance en spirale, *ce que je pense encore*, comme un tire-bouchon qui pénètre une matière plus dense.)

(Mais) en regardant les traits qui circulent dans mes dessins, et dans lesquels je poursuis une force présente au moment même, je devine "la matière" d'un regard naissant, d'une sensation – et c'est cette sensation qui vibre et qui anime le papier.

Il y a des traits fins, légers, rapides, qui volent presque, sans laisser de contact. Une sensation plus lourde, plus dense, s'exprime par un trait plus affirmé, plus lent, plus visible.

Les traits ont besoin de vibrer pour rester dans l'espace du papier (pour ne pas être trop forts, trop en avant).

La vibration (est un) mouvement de la profondeur.

La vibration est matérielle. Une vieille pomme vibre, un sac tissé vibre. La lumière vibre entre les feuilles d'un arbre.

La vibration d'une peinture se concentre ou se dilate sur la surface travaillée. Les contrastes, le déséquilibre, suscitent la vie. La vibration cherche à rééquilibrer, atténuer les contrastes, en alternant les concentrations, en comblant les vides. Mais elle garde sa forme de vibration (par exemple une trame d'impression d'un journal ne peut jamais reproduire une plus grande finesse que sa propre trame).

Résonner, reproduire une vibration, la prolonger : vibrer.

Se souvenir, retrouver une vibration dans la mémoire.

Si je considère la vibration comme un mouvement, elle ne correspond pas à l'idée que je me fais du mouvement. Pour vibrer en me dépassant, pour vivre "ma propre vie" à l'intérieur d'un lieu vibratoire, je dois connaître ses dimensions, ses limites, et savoir jusqu'où je peux aller.

Le langage des vibrations est concentration vide : point vide. Ajouter un •.

28.9

La vigueur du trait vient par l'imitation de la plus évidente force visible dans l'arbre. Aveuglée par l'évidence la machine à dessiner peut marcher dangereusement bien.

Dans chaque trait elle vient, précède le regard, amène une continuité joyeuse, un rythme comme une marche militaire joyeuse.

Trompettes, tambours, sabres, baïonnettes.

29.9

Pour voir il faut du temps. La nature aime être regardée. Mes casseroles ne sont pas des casseroles, comme les arbres que je dessine ne savent même pas s'ils sont chênes ou peupliers.

Ici rien ne parle du bon vieux temps, ni de l'amour de la nature.



Alors comment passer le temps ?

Le regard a besoin de temps. Tout change trop vite. Cette pomme va me faire penser au jardin d'un ami, ce jardin aux peintures de Fra Angelico, au musée J.A. – où c'est si difficile de se garer... La pomme, etc. C'est trop fatigant.

Mais si je reste devant cette pomme...casserole... motif, le temps s'arrête, et pourtant la vie continue à vibrer. C'est un mouvement différent. La sensation le voit, le comprend. Elle comprend que tel rouge n'aime pas tel bleu, mais un autre rouge – Dieu le sait, pourquoi – résonne, l'accueille.

Ces résonances viennent d'un monde vivant, d'une présence vivante.

La vibration est liée au plan. Pour voir par exemple un arbre en plan le regard doit bouger très peu. Se calmer mais sans trop se retirer.

Un plan n'est vivant que par ses bords et par la vibration qui l'habite. La vibration ne bouge pas, elle reste sur place ; elle ne se déplace pas, elle bouge en profondeur.

30.9

Comment laisser se développer une concentration naturelle qui apparaît, et qui commence à apparaître, en fin d'été ?

Cette nostalgie du temps qui passe... et ce besoin de retrouver une forme de voir, sentir, parler parisienne ? Il faut prendre un peu de temps (déposer des urgences), sentir le ralentissement (loin dans le corps), me voir (sans

traîner), comprendre que je dois rester égoïste, et que cette partie est la première qui compte, et qui dans une certaine mesure veut se conformer. (La raison – libérer en partie de l'inquiétude.) Et qui avec le temps comprend l'intérêt d'une présence calme. Elle gère une certaine harmonie.

L'artiste a besoin d'interrompre cet état.

Pourquoi se développe un remord en pensant à l'été, à ce travail passionnel ?

En lisant un texte, en écoutant J.-C. L., je ne comprends rien. J'ai besoin de me l'expliquer, de chercher des analogies. En m'écoutant je voudrais voir pourquoi c'est bon comme ça...

Dans la nature je trouve la vie. Quelque chose vit, et elle m'appelle, m'anime quand je dessine "bien". Dans cette forme de la nature, je commence à vivre une réalité (vie) plus fine, et sans mots. Ma réponse est (insatisfaisante mais) nécessaire. C'est une résonance émotionnelle (?) que certains appellent identification. Dans une certaine mesure un bon dessin est le résultat de cette "identification".

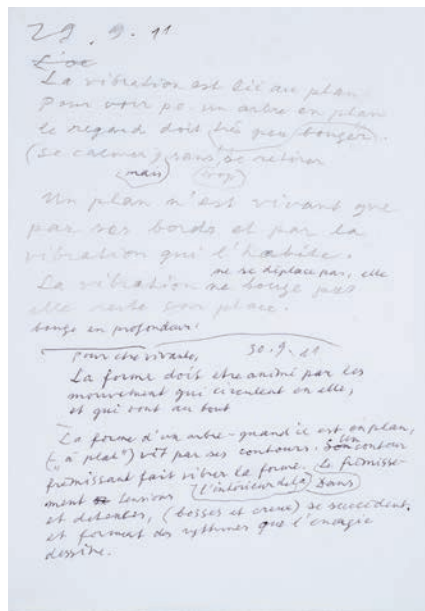
Pour être vivante, la forme doit être animée par les mouvements qui circulent en elle, et qui vont au bout.

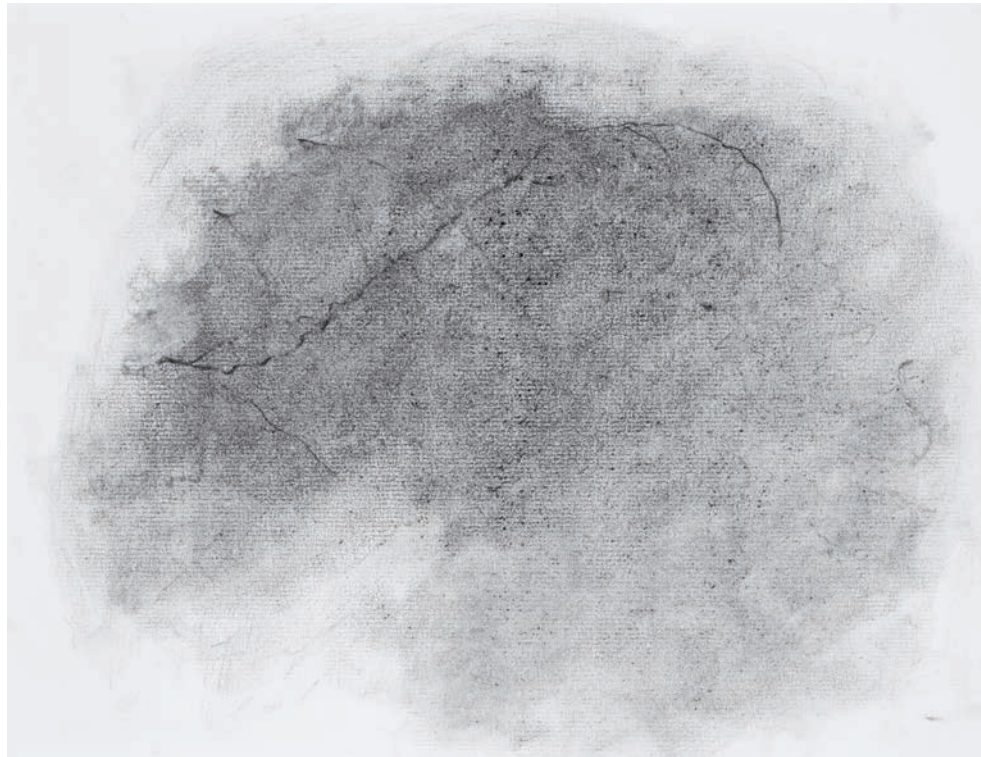
La forme d'un arbre – quand il est en plan ("à plat") vit par ses contours. Un contour frémissant fait vibrer l'intérieur de la forme. Dans le fréuissement tensions et détentes (bosses et creux) se succèdent, et forment des rythmes que l'énergie dessine.

Suite 30.9 le 1.10

Quelle est la part du regard dans ce contact ? Il n'est pas capable de participer – trop lent, trop extérieur – mais sa présence peut nuancer le contact.

(J'aime laisser les émotions dominer la 1^{re} étape, et retourner plus tard pour mettre un peu d'ordre...)





Naissance de la forme dans l'espace, 2012, fusain, 24 x 32 cm.

Ann Loubert

DANIEL PAYOT

DANIEL SCHLIER

ANN LOUBERT

GABRIEL MICHELETTI

ANN LOUBERT

ANNIE PARADIS

JACQUES MOULIN



SUBTIL

Daniel Payot

Pour Ann Loubert

JE DIS "SUBTIL" ET VIENT À MOI UN MONDE DÉLICAT, fin, un univers doux, gracieux, tendre, peut-être un peu fragile, ténu, frêle, en tout cas léger, éthéré, aérien.

Je rencontre le verbe "subtiliser" et c'est tout autre chose qui m'assaille,

des vols, des rapines, des enlèvements, des détournements, des pillages. Ces violences auraient-elles même origine que ces suaves élégances ?

Subtiliser est transitif : on enlève, on emporte, on s'approprie quelque chose.



Autoportrait, 2006, techniques mixtes sur papier, 65 x 95 cm.

ANN LOUBERT

173





Gosia, 2007, techniques mixtes sur papier, 108 x 150 cm.

Subtil serait le monde qui se suffit à lui-même, s'enveloppe dans son repos, satisfaction stable, calme flottement.

Immobile, mais vibratoire dans l'instant, comme les bougés des formes en un midi torride.

Le voleur n'a pas le temps de respirer les halos de chaleur qui sourdent de tant de présence arrêtée – il a déjà fui avec son capricieux butin.

Subtiliser : dérober. Enlever la robe ? Oui, si "la robe", comme dans quelques langues latines (la *roba* de l'italien) signifie la chose, les affaires en général dans leur concrétude, dans leur tangible apparence. Vêtement, costume, accoutrement, oripeau, mais aussi étui, fourreau, housse, carapace,

Hui Chun, 2012, encre et aquarelle sur papier, 137 x 68 cm.





Carqueiranne, 2006, aquarelle et crayon sur papier, 49 x 52 cm.

gangue, coque. Des épaisseurs d'emballages à défaire pour mettre au jour un peu de subtilité ?

Subtiliser : dévaliser. Mettre le butin dans une valise ? C'est peu vraisemblable... Plutôt libérer le subtil en l'extrayant de tous les coffres, malles, caisses, cantines dans lesquels il se trouve le plus souvent retenu ? Peut-être. Après tout, l'étymologie ne nous contraint pas, la langue aussi est un monde aérien.



Les Rosiers, 2010, techniques mixtes sur papier, 56,5 x 75,5 cm.



Paysage de Meinong, 2012, encres sur papier, 80 x 120 cm.

Dérobé, dévalisé, soustrait, ravi : le subtil, c'est lui le butin ! C'est lui qu'il faut aller chercher en dépeçant les gangues, en démontant les coffres. Il faut le subtiliser aux mondes clos, aux univers compacts, aux densités non traversables, au trop de pouvoirs, de significations, d'explicitations. Pas de subtilité sans le geste d'ouvrir, d'écarter, d'escamoter. Pas de subtil sans subtilisation.

Mais alors cet état n'est pas aussi

paisible, aussi immobile, aussi ingénu que nous l'imaginons. Il porte en lui des traces d'enlèvement, les cicatrices d'un rapt. Sans elles, son image serait idyllique, et elle mentirait ; elle ne s'intimerait rien, et elle serait mièvre.

Dans cette subtilité-là, il y a de la tension.

Le subtil n'est pas une plénitude. Il vient de la défaite du plein,



Cyclamen, 2012,
techniques mixtes sur papier, 65 x 50 cm.

du déchiqûtement du compact. Il est né d'un refus du Tout, c'est un désir d'inachevé qui a conduit à son engendrement. Les preuves du vol, les indices de l'exaction commise ne sont pas de lourdes proies, des lingots rhétoriques, des amas emphatiques. Pas d'accumulation de capital, pas de profit en plus-value ; au contraire, espaces

vacants, intervalles, ellipses, entames. Au fond du coffre, le bonheur des lacunes !

Le subtil n'est pas une impassibilité. Il vient de l'interruption du permanent, du rejet de la persistance solennelle. Un désir de vivacité l'engendra. C'est pourquoi les stigmates de son enlèvement n'ont rien à voir avec la pompe officielle, l'assise déclamatoire, la lourdeur des principes immuables. Les traces sont ici souplesse, ductilité, élasticité, agilité, virtuosité. Sous la carapace, l'aisance des passages !

Ni plein, ni impassible. Comme un voyage au loin, sens éveillés pour recevoir l'inouï, passion du discernement, accueil de ce qui dans le plus quotidien, le plus commun, le plus ordinaire, témoigne de la respiration du monde.

Monde non expliqué, non thématisé, non circonscrit. Monde départ de possibles, chance d'advenues, aubaine d'aventures. Est subtil qui se tient disponible à ses approches et qui, concentré dans l'imminence de l'hospitalité, attend de se laisser traverser, approuve d'être transi par ce qui vient. Quand on consigne cette venue, ce sera par quelques traits, quelques ombres, des





Crassula, 2012, aquarelle sur papier, 65 x 50 cm.

allures elles-mêmes trouées, des caractères excavés, des marques déjà animées, pour que passe le souffle de la surprise.

La sagesse du subtil conseille de ne prétendre raconter aucune histoire exhaustivement, du début à la fin. Ce serait s'ériger en voyant tout-puissant, en conscience absolue. Ce serait trahir

la beauté du regard qui laisse advenir les récits et qui se laisse remettre le sens des choses. La recommandation est plutôt de considérer les objets, les êtres, les déplacements, les événements, les paysages comme s'ils étaient les données les plus essentielles pour la compréhension d'une histoire dont pourtant nous ne connaissons rien d'autre que leurs brèves et discrètes arrivées. Ainsi l'image qu'on aura subtilisée au cours du monde aura-t-elle deux fonctions, et non pas une seule : elle indiquera l'objet, l'être, le déplacement, l'événement, le paysage, mais elle ne le ceinturera d'aucun cerne — ni robe, ni valise —, parce qu'aussitôt elle le renverra à l'absence actuelle du récit dont il est un essentiel acteur, et qui maintenant manque. Ainsi l'adressera-t-elle au vide d'où il provient et dont il ne s'est jamais complètement détaché.

Tout peut être subtilisé, mais pas cette absence-là. C'est pourquoi le subtil est allusion, allégation, évocation, et non circonscription, contour, frontière. L'oubli taraude le subtil ; il en est une composante, nécessaire à sa constitution. Le subtil compose avec les choses qu'il subtilise à l'oubli, mais aussi avec l'oubli qu'il ne saurait



Vol d'étourneaux, 2009, aquarelle sur papier, 62,5 x 78 cm.

subtiliser. Il consigne la venue des êtres qui se désunissent de l'absence, mais aussi l'absence à laquelle ils n'ont cessé d'être accouplés, dont ils gardent mémoire dans leur consistance même.

Le subtil est entame : il va chercher la chose là où elle émerge du vide. Là, il

la marque de l'entaille, de l'incise grâce à laquelle elle parvient à être mais qui, la traversant, l'empêche de se refermer adéquatement, totalement, parfaitement sur elle-même. Brèche demeurée brèche, désir demeuré désir, heureuse non-coïncidence à soi des choses et des êtres : le possible est encore à venir.



Vol d'étourneaux, 2009, aquarelle sur papier, 62,5 x 78 cm.

Je dis "subtil" et vient à moi un monde où l'élosion est promesse.

"Subtiliser" me parle du rapt au terme duquel chaque chose est soustraite à sa pesante appartenance au tout du réel, allégée de son adhérence

à l'ordre des choses, posée dans la liberté aérienne de sa parole d'accueil et d'adresse.

Bonne fortune que cette subtilisation, si elle voue chaque être au souffle de l'inachevé.

QUELQUES SOURIRES

Daniel Schlier

JE LES OBSERVE DU COIN DE L'ŒIL, elles ne me voient pas. Elles viennent d'apprendre qu'elles partiront en échange Erasmus. Nous sommes dans l'atelier de peinture de l'école des arts décoratifs de Strasbourg.

Ann partira aux Pays-Bas à Enschede; son amie d'atelier, finalement, se ravisera.

Je les observe, elles se réjouissent comme des gamines partant en vacances et finalement : *Alea jacta est*, elles se prennent par la main et miment de sauter par-dessus un tas d'objet qui fait office de Rubicon. Des embrassades, de la légèreté, des sourires.

Je suis ravi de la scène, et pour Ann ce sera là sa première résidence à l'étranger.

Quelque temps auparavant elle me montrait des tableaux, des figures couturées, traumatisées à l'extrême, fortement indécises dans leur statut comme souvent pour les travaux

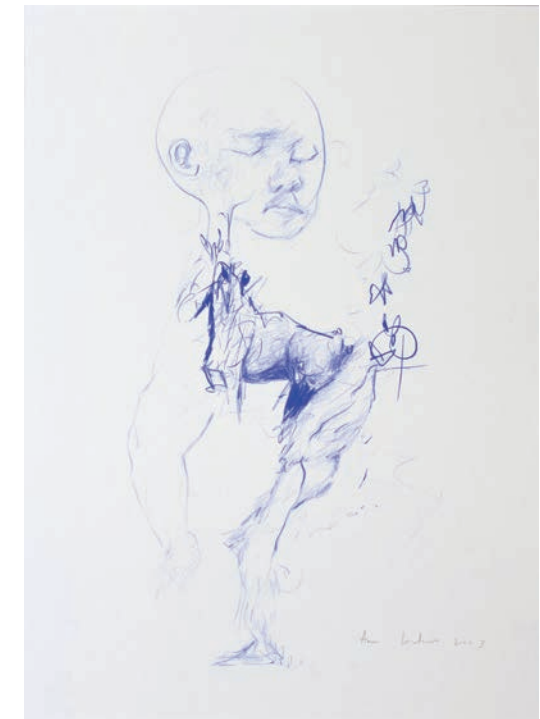
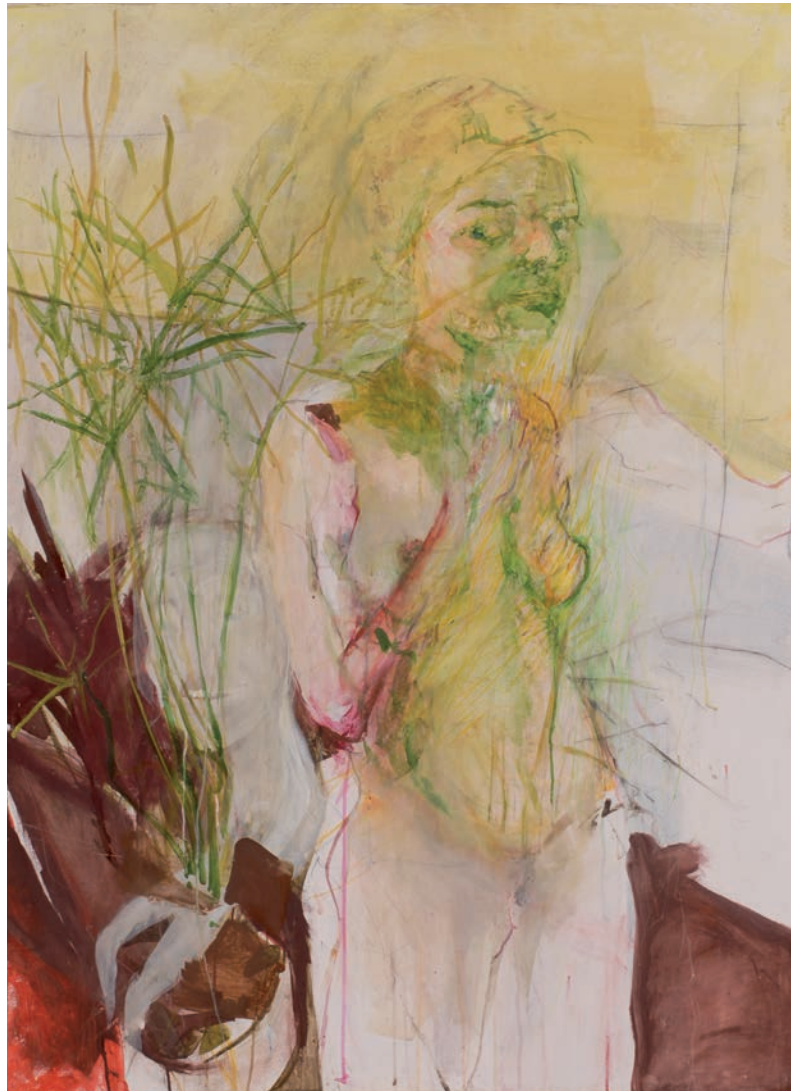
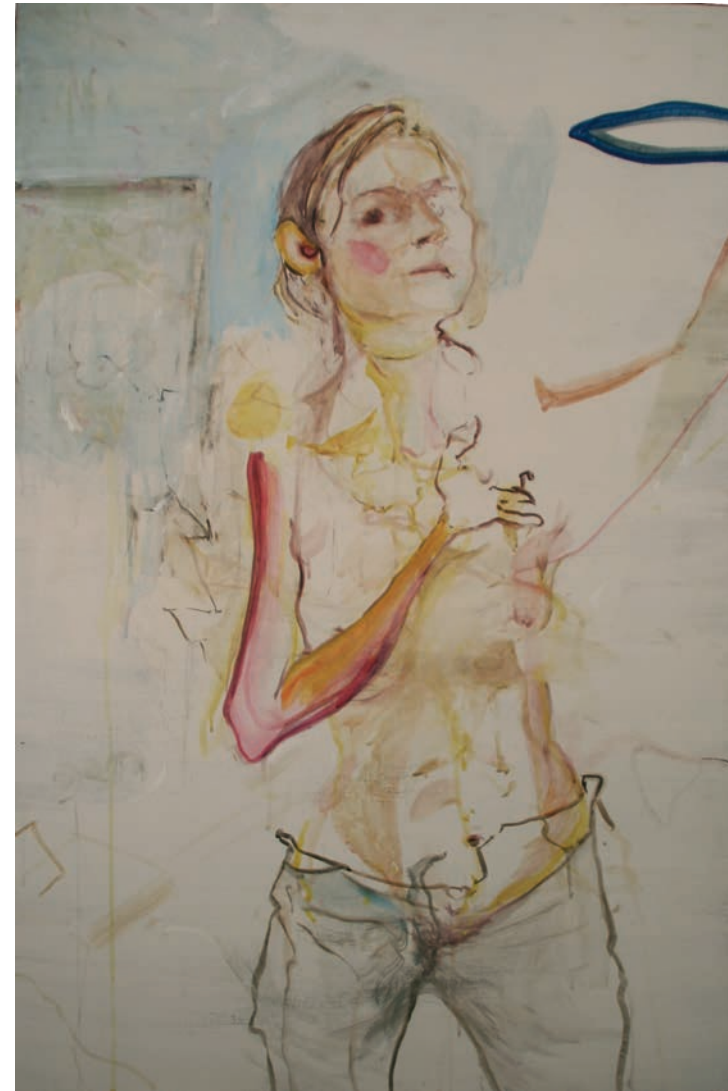


Figure bleue, 2003, crayon sur papier, 58 x 42 cm.

d'étudiants : s'agissait-il là de représentation de corps accidentés ? D'une



Autoportrait au papyrus, 2006, techniques mixtes sur papier, 150 x 100 cm.



Peindre un nuage, 2008, techniques mixtes sur toile, 120 x 80 cm.





L'Œil, 2008, techniques mixtes sur papier, 70 x 100 cm.

projection de soi au sens strict ? D'un support formel pour une recherche expressive ?

Je me souviens avoir éludé ces questions en rendant Ann attentive à la qualité de ses couleurs, trop blanches, "dentifrice" comme je le répète à l'envi, trop industrielles, insuffisamment en résonance avec le propos qui suggère la singularité. Une réponse

formelle à une question existentielle ; Ann souriait en guise de réponse.

Près de dix années plus tard en voyant les lavis faits en Chine, les figures sont toujours là, debout cette fois, la maigreur de la matière et des couleurs s'est affirmée. Une peinture sans couleurs, ou si peu qu'elle suffit à faire peinture. Souvent le papier ne résiste pas aux coups de pincesaux et les béances

ainsi créées rappellent ses recherches du début. Plus de blessures existentielles dans ces travaux récents, juste la rupture du support face à trop "d'amour", trop d'eau, un excès qui s'évapore aussitôt.



Feux d'artifice à Meinong, 2012, encre sur papier, 70 x 35 cm.

Derrière son sourire presque asiatique Ann porte un excès dans son travail.

Un excès qui ne serait pas baroque, une outrance qui n'est pas expressionniste, aucune ironie dans ses portraits malgré la "désarticulation" des modèles.

Sourire aux proches et les déformer sous le poids de l'eau et de la couleur est un meurtre innocent. Un excès comme un enfant qui vous mordrait la joue en guise de bises.



Tête de Bouddha, 2012, encre sur papier, 35 x 25 cm.





Le Bras, 2007, techniques mixtes sur papier, 70 x 100 cm.

Pourtant, Ann ne sourit pas, elle porte un sourire aux lèvres. C'est là toute sa gravité.

Ann ne peut pas sourire car elle peint des aquarelles et dessine des choses fugaces. Il n'est pas possible de sourire et peindre des riens – l'air entre les arbres, un proche, des proches, des vols d'étourneaux. Cela demande un grand dévouement et sourire serait trop lourd, presque un fardeau.

Thomas Bernhard prétendait que les artistes sont des animaux d'exagération, exagération nécessaire pour se prévoir du monde ou pour l'approcher avec un masque grimaçant.

C'est là son masque à elle que de porter un sourire sur ses lèvres, sa manière très douce d'appréhender le monde.

C'est le seul excès dont elle nous fait part : c'est elle qui sourit aux modèles et non l'inverse.

ROUTE, DE NUIT

Ann Loubert



Route, de nuit, 2011, aquarelle sur papier, 70 x 100 cm.

Route, de nuit,
S'éclipse, revient,
Noire et brume
Dans un halo
– hypnotique –
Lueurs et phares

Route
En dents
De scie devant



Et les arbres qui grêlent la nuit.

Routes éparses, en morceaux, linéaires pourtant.

Nuit enchâsse route
Route enserme arbres
Panneaux
Clôtures

Je suis sous hypnose.

Ruban du dehors au-dedans, route fermeture
En plein dans la vue,
Ouverte à peine, fermée engouffrée.

À peine quelques étoiles
Silence.

À partir de deux peintures de nuits imaginées en faisant chaque soir le trajet Hôpital Legouest-Ressaincourt après 21h (septembre 2011).



L'ESPRIT DU LIEU

Gabriel Micheletti

ANN LOUBERT REVIENT D'UN SÉJOUR D'UN AN EN CHINE. Sous le bras plusieurs cartons à dessins qu'elle offre aujourd'hui au regard.

Apparemment, ce séjour n'a pas radicalement changé sa façon de voir le monde mais l'a probablement confortée dans ses précédentes options de peintre et de dessinateur.

D'abord, par le choix du motif. C'est le spectacle du monde, dans lequel elle s'immerge, noté depuis de longues années dans ses carnets "molskine" qui l'accompagnent – comme chez d'autres le sac ou le téléphone portable – et sur lesquels elle consigne les choses de la vie, courses, couleurs, météo, notations rapides, croquis saisis au vol de gens, d'animaux, réflexions et pensées fugitives à l'instar de ces poètes ou de ces philosophes qui notent la fulgurance d'une rime ou d'une pensée nées soudain, presque à leur propre insu, de leur pensée en travail

permanent. On retrouve du Bonnard dans cette démarche, qui portait carnet en poche pour fixer la mémoire des choses qu'il restituerait ultérieurement à l'atelier. Ann aussi a besoin du monde pour vivre car pour elle, vivre c'est peindre et dessiner ; et que dessiner sinon le monde qui l'entoure ? Que cela relève tantôt de l'impulsion irréprensible à retranscrire fébrilement ce que lui révèle le détour d'un regard, tantôt d'une démarche plus posée qui conduira à une restitution différée, dans tous les cas, c'est la médiation du dessin qui lui permet d'être liée et reliée au spectacle du monde. Ce travail s'alimente de la nature, de l'humain, du concret, du quotidien. Ainsi chemine-t-on avec elle aux portes du temple, avec la foule colorée, bruyante, animée ; ainsi peut-on profiter d'un arrêt au feu rouge pour se jucher sur le siège arrière d'une motocyclette et enlacer avec elle le motocycliste qui va, anonymement, traverser le chaos



Scène de rue - Temple II, 2012, encres sur papier, 35 x 136 cm.

et la cacophonie d'un embouteillage ; ainsi rend-elle compte, dans les nus qui trahissent cette aisance à s'exposer, du plaisir du modèle à montrer son corps.

Ensuite, par sa façon d'investir le motif : la frontalité, sans détour, avec une économie de moyens, sans surcharge ni fioriture, toujours de la façon la plus simple, la plus immédiate, mobilisant ce minimalisme, ce presque rien qui parfois touchent à la grâce de l'abstraction. Ann Loubert raconte des histoires sans être peintre d'histoires ; par le truchement de la couleur, d'espaces instinctivement délimités par des réserves de blanc qui font comme des moments de pensée et de regard mis en suspens (le vide et le plein auxquels, au cœur de l'Extrême-Orient, il était impossible d'échapper), elle se raconte à travers ces rencontres jusqu'à parvenir à restituer des présences enfouies,

des moments murmurés, d'autres plus tumultueux. Elle ouvre l'imaginaire en nous proposant un lien entre le réel et l'irréel, entre le visible et l'invisible. Son dessin va au-delà de l'image qu'il restitue : il se prolonge, se développe dans l'imaginaire et s'enrichit de l'imaginaire de celui qui regarde le dessin. C'est particulièrement vrai pour les paysages dont les lointains montagneux racontent, silencieusement, ce qu'il y a derrière la montagne. Cela suppose qu'Ann sait lire le monde à l'entour et au-delà : elle en saisit la respiration, qui fait éclore ici vacarme, là silence. Foule et plein, désert et vide. Dans certaines pièces, on perçoit une sorte de condensation, de cristallisation d'un pan entier de l'univers. À ce titre certains arbres pourraient représenter à eux seuls *tous* les arbres de l'univers, comme les trois têtes de Bouddha, pourraient être symboliques de *toutes*



Scène de rue - Temple I, 2012, encres sur papier, 35 x 136 cm.

les têtes de Bouddha. Qui se risquerait à dire que, sous le crayon ou le pinceau d'Ann Loubert, les "genres" abordés ici, portrait, paysage, nature morte sont, aujourd'hui, épuisés ?

Il était, il m'était insoupçonnable que l'on puisse mettre tant du monde et parfois tant du temps – un paradoxe en peinture – dans si peu d'espace, dans un format tantôt imposant, tantôt plus modeste, mais, à l'exception des nus qui sont presque grandeur nature, toujours si dérisoire par rapport au modèle.

Cela suppose posture d'attention, état d'alerte, intériorisation du regard, appropriation du lieu dont chaque instant devient un instant de gloire, alors saisi dans une fusion instantanée et transitoire. Cela suppose d'être habitée par ce monde qui vous entoure. Je l'ai d'abord cru, soumise. Mais c'est davantage habitée que

soumise : un monde se blottit en elle, s'y dissout, traverse, égrène les émotions qui viennent irriguer la feuille, où se mêlent savoir et naïveté : savoir lié à la solide expérience du dessinateur et du peintre, naïveté de l'explorateur qui découvre choses et gens à l'état naissant.

Dans ce cartonnier qui rassemble ces feuilles accumulées au cours du voyage, certaines, relevant de l'improvisation imposée par l'inattendu, pochades rapides volées à l'intuition picturale instantanée, qui en quelques minutes, ou en quelques secondes, trace, anime de touches de couleur ou de quelques traits comme échappés du crayon ou du pinceau, témoignant de leur impérieuse nécessité, certaines feuilles, donc, atteignent parfois ce rare équilibre qui en fait, les perles noires de ce cartonnier. J'en choisirai deux exemples. Oserai-je écrire



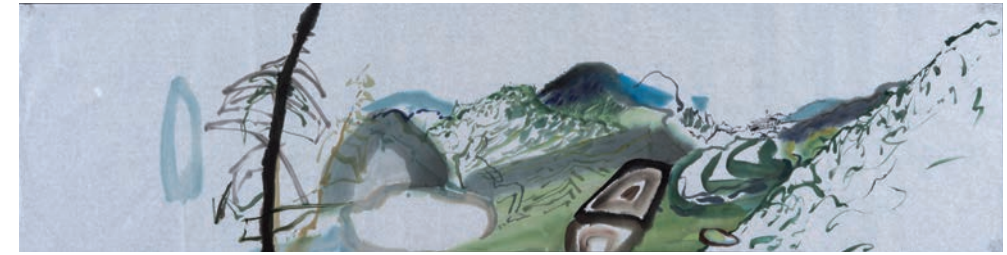
Scène de rue - Séance d'acupuncture, 2012, encres sur papier, 35 x 136 cm.

ce que j'ai ressenti en découvrant le motocycliste ? Dans une sorte de raccourci darwinien... j'ai cru, au premier regard, qu'il s'agissait d'un singe (un grand primate, disons) juché sur une motocyclette qui s'est peu à peu révélé être un homme. De même, dans les dessins de cette foule aux portes du temple, l'imprécision et l'intrication des formes traduisent l'agitation de la foule, comme le ferait le flou d'une photo à cause du mouvement.

La question que se pose, inlassablement, le peintre, et Ann Loubert n'y échappe pas, n'oubliant jamais que les arts plastiques relèvent d'une discipline expérimentale, est celle de la représentation et de la présentation. J'entends par "présentation", le fait qu'avec le mode de représentation adopté, le peintre se dévoile, signe une sorte de carte de visite, exprime ce qu'il est : *il se présente* par l'intermédiaire de ce travail. Sans doute est-ce lui prêter



Scène de rue - Les Marchands de fruits, 2012, encres sur papier, 35 x 136 cm.



Alishan - Plantation de thé, 2012, encres sur papier, 35 x 136 cm.

une arrière-pensée. Mais, même si je n'ai jamais peint en fonction d'un public, aurais-je été le seul peintre que cette arrière-pensée ait effleurée ? Quelle idée les gens vont-ils se faire de moi, si j'adopte cette option de dessin ou de peinture ? Et tenter de résoudre la question de la représentation parasitée, parfois, par le regard supposé du spectateur qui se mêle au regard du peintre, c'est inmanquablement faire

l'expérience de l'incertitude, sans cesse renouvelée.

On comprend, à la contemplation méditative de ces feuilles de formats très divers, mais spécifiques à chaque motif (paysages panoramiques ou paysages domestiques, campagnards ou urbains, arbres, nus, pèlerins aux abords d'un temple, végétaux...) avec quel sérieux ce voyage, ce projet, ces travaux ont été réalisés ; à quelle exigence à se respecter soi-même, à



Alishan - Plantation de thé, 2012, encres sur papier, 35 x 136 cm.



Pépe mobylette, 2012, encres sur papier, 137 x 68 cm.

respecter sa propre sensibilité, sa propre éthique, le peintre a contraint son œil et sa main pour conduire crayons et pinceaux vers la solution recherchée. Autant que moi, le spectateur mènera cette inévitable réflexion, muette le plus souvent, intériorisée, sur l'écart entre le sujet du tableau et le tableau lui-même. Interviendront alors émotions et sensations diverses, étonnements, interrogations aussi. Comment, par quel truchement, Ann Loubert parvient-elle à rendre compte d'un motif initial aussi complexe, par une image aussi simple et concise ? Du temps passé à méditer sur chacune de ces feuilles, s'est peu à peu dégagée la réponse, dévoilée la solution qu'apporte Ann à sa propre expérience de l'incertitude : elle a saisi *l'esprit du lieu*.

En posant et en restituant son regard apaisant sur le monde. Et pourtant né de l'intranquillité.

CARNETS D'ASIE, 2011-2012

Ann Loubert

Carnet I

Et maintenant... maintenant quoi ?

Oublier

Désapprendre

Revoir

Reprendre du souffle

Maintenant l'Ici.

(L'ici d'un ailleurs)

Partir

Rassembler

Se rassembler

Se rétrécir même, s'étrécir jusqu'à être assez

Virer le trop-plein jusqu'à se ressembler, concentrer l'espace (ou le déployer ?) pour aller de l'avant

Une page nouvelle pour une vie à cru

Accrue de quoi ?

Arrivée à Pékin sur ciel laiteux, on dirait un tableau de Turner, le soleil s'y diffuse étrangement.



Dans ma tête aujourd'hui
Cézanne
Peter Doig
Barceló

Piero Della Francesca
El Greco
Vermeer

Oui... même en Chine!

5/3/II

Aujourd'hui vendredi, premier après-midi de repos.

Je commence à ressentir les effets de l'exil.

Comme si je prenais seulement, une fois le premier enthousiasme passé, la mesure de ce qui se passe. La recherche de nouveaux contenus. De nouvelles racines.

D'ailleurs je rêve beaucoup, et j'ai rêvé de Racine, dont le souvenir, ou la projection, butait sur sa propre itération, un peu comme dans *L'Invention de Morel* de Bioy Casares.

Je repense à ce fabuleux film d'Alain Resnais *Hiroshima, mon amour* qui m'avait tant bouleversée avant mon départ. Un film sur l'oubli et le souvenir, l'amour impossible, la détresse.

L'éloignement.

Je recommence

Envie

Dans cette forêt de contraintes

PEINDRE

Les Embouteillages, 2011,
encre sur papier, 55 x 40 cm.





6/3/II

Palais d'été. Immense et décoré poissons dragons chauve-souris yin et yang.

Cixi impératrice long corridor extérieur peint chaque image est unique pour éviter l'ennui de l'œil pivoinés carpes, martin-pêcheur, insectes, scènes des Trois Royaumes.

Le bateau en marbre, roue à aube. Temple du Bouddha parfumé. Pavillon de la tranquillité et de la limpidité. Des noms qui invitent, et des couleurs, bleues, vertes, des tuiles jaune orangé. Et le rouge.

En soirée : atelier – maison de L.B. et sa compagne.

Grand entrepôt qui sert d'atelier, une sorte de grande tente aménage un espace où se protéger du froid en hiver.

Des toiles immenses représentent de jeunes femmes nues ou à demi dévêtues dans des poses outrancières, pornographiques, jambes écartées, placées dans des environnements tartes à la crème, dégoulinures et petits Mickey.

Beaucoup de matière, une influence, à mes yeux, mal digérée et mal sentie de certains peintres occidentaux. L. B. demande ce que LU Boan (moi) pense de son travail. N. fait la traduction du français en chinois. Je réponds poliment mais sincèrement (il s'agit de ne pas faire perdre la face).

D'émettre une critique sur la virtuosité technique, qui est souvent une impasse, quand elle passe par l'idée et non par le sentiment et l'émotion. Absence de toute nécessité.

Impossible d'évoquer l'abjection des sujets, dont on ne peut pourtant pas faire abstraction.

Visite d'un atelier voisin, plus grand encore mais similaire d'un jeune artiste dont je ne retiens pas le nom et qui me demande d'exprimer "ce que je pense" de sa peinture.

Même sentiment : un étalage de virtuosité même si dans le fond sa peinture n'est pas foncièrement mauvaise.

Toiles tous formats préparées au béton qu'il dégage ensuite et dont il garde un effet de matière (ah rattrapée quinze ans en arrière!) avant de peindre – encore! – des

jeunes filles dénudées en positions érotiques, des vues de W.-C., des jouets, des chaussures et autres objets du quotidien (ce que j'ai l'impression d'avoir vu déjà au moins 25 fois depuis que je suis ici : images à la Tuymans, mais en moins bien). Là encore, je n'ai dit que la moitié de ma pensée : cassons la gueule à la virtuosité!

PERCEVOIR LENTEUR ET FLUIDITÉ

DU GESTE

SA FRANCHISE

LA LIGNE QUI DÉCOULE DE CE GESTE

LIGNE

POINT

TRAIT

RESPIRATION

Carnet 2

J'ai perdu un carnet dans un taxi.

Ce carnet contenait un certain nombre de dessins, de notes, mots illustrés, noms et contacts, de l'argent, mon permis de conduire.

Carnet orphelin, par la perte de mon dernier Moleskine.

J'entame celui-ci – un faux? – avec un sentiment de perte, d'ardeur et d'impatience puisqu'il y a eu

TROU

Saluer,

Soulever la poussière

Des mots



Des mots
Des images

Des souvenirs qui bloquent

PÉKIN

Ici la poussière et le vent
Grand vent qui pétrit les arbres
Et leur sève en dedans

FIÈVRE

D'écrire,
Lire
Vivre ?

Trois mangues achetées ce soir,
Attendent avec leur odeur
Sur le rebord.

La poussière laisse des traces,
C'est déjà ça.

Aller de l'avant,
Une nécessité.
Peut-être n'est-ce pas pour rien que je
me suis défaite de ce carnet, ou bien
que ce carnet s'est défait de moi.
Trop d'affects.

De mémoire,
Puisque c'est ainsi que j'avance.

Une page inaugurale assise sur une pierre froide de mars (fin mars) où je réfléchis



Les Yeux, 2011, encres sur papier, 137 x 68 cm.

à ces changements. Ce que cela signifie de travailler de mémoire, dans l'instant reporté et traduit, dans cet effort de capter puis chercher une autre semblance. Réflexions sur le désordre.

MESSY IT HAS TO BE

Et le besoin de se rassembler. Le vide.

Quel vide suis-je venue chercher ici ?
Quelle substance de quel vide ?
Cela fait-il sens de rapporter ainsi ici cela comme ça ?

Preuve est faite que mon premier carnet est... dans ma tête.

"Se placer au ras du silence des choses" J.-C. Bailly
Là où le réel dépasse la fiction
Émission sur France Culture

Épurer
Épurer oui
Désaturer
Mais avant tout commence
"ça" par une foule, une masse, une turbulence
De détails de visages de formes et couleurs – souvenirs

Et puis CHASSER
Chasser l'évidence
Casser l'image qui naît
À peine
Entrer dans le tourbillon
Comme dans une danse
Tourner



Flotter
 Laisser poindre et se développer
 Les formes pleines ou décrochées
 Qui puisent au souvenir
 Puis élargir déployer avec douceur
 NOUVEAU
 Écarter
 De la douceur du pinceau
 Balayer
 Refuser la forme

Peindre enfin

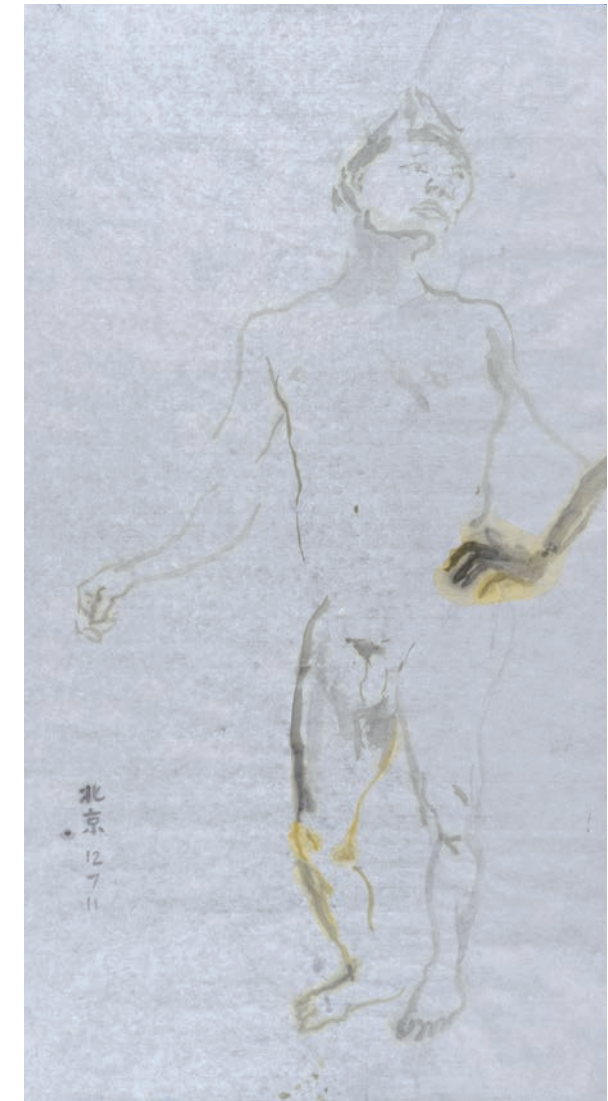
6 grands portraits de Jaewon en pied et nu
 5 de face
 1 de dos

Encre
 Dilué ou sec
 Jaune mélangé trop mouillé
 Le papier se fâche

Déchire

Fragilité
 Force de la ligne qui dit
 Le corps de Jaewon aujourd'hui

Même les genoux transpirent
 Juillet à Pékin
 Il faut bien suer là aussi



Grands nus, 2011, encre
 et aquarelle sur papier, 178 x 97 cm.



Grands formats travaillent le corps
Simplement

Ce ne sont pas des nus.
Ce sont des portraits de Jaewon nu.

Carnet 3

Peindre des orchidées

Que font dire ces fleurs à mon inconscient ?
Que fait dire mon inconscient à ces fleurs ?

Ah, cette liberté que je veux conserver, mais sans
boîte.

TROP trop
Toujours trop !
Encombrée et superficielle, pas de mouvement
interne, pas de vie.

Prendre l'espace dans son œil oui mais

Mauvais, mes essais, suffisance !

Et pour quel autre peintre est-ce que je me
prends ?

Fouillis
Brouhaha

Fleurs, 2012, encres sur papier, 136 x 35 cm.



Formes frivoles et plates alors que j'aimerais tant
que ça bouge, que ça s'anime.

Comme une naissance oui !
Que ça gigote
Au lieu de cela
Ça gesticule.

Trouver un point – espace
Où tout se concentre
Tout se rassemble.

Une articulation qui fasse mouvoir le tout.

Travailler sur un point précis ?
Un aspect des choses, une part de réalité ?
Mais comment choisir de manière consciente ?
Et puis comme toujours, tout vient en même
temps !

Entendu sur France Culture un entretien de Daniel
Mesguich parlant de l'œuvre de Gustav Mahler : le
compliqué lui paraît simple car plié, il y a des aspé-
rités auxquelles s'accrocher.
Le simple, en revanche, est d'abord compliqué car
lisse, on glisse sur la paroi.

Aboutir
Au simple – unifié ? – par une lente épuration des
choses par le dessin.



Orchidées,
Trop bruyantes la plupart
Je préfère celles d'hier, plus directes.

Attention à la qualité des noirs, jamais très profonds, ils se tirent toujours vers le gris.

Intensité
Émotion

Carnet 5

Nous n'aurons jamais qu'une vue parcellaire, un simple fragment (mais quel fragment!?) de ces réalités que nous traversons.

Comment dire la justesse d'un de ces moments, avec grâce ou avec pesanteur, c'est égal ?

Comment dire, en évitant le discours de pacotille, le fragment terne, terreux, tombé sans éclat comme une peau morte et vouée à l'oubli ?

Nous serons toujours en deçà. Qu'y faire ?

Une bonne dose d'acceptation, se laisser faire et surtout, ne pas vouloir intégrer une peau qui ne serait pas la sienne.

Depuis que je suis ici, en terre étrangère où pourtant déjà mes habitudes de vie sont posées, depuis que je suis ici, mes dessins ne sont que pâle et grésillante copie de la réalité ou de ce saisissement du réel (oui l'image du steak saisi à feu vif).

Regard trop encombré, peinture morcelée et bactérienne, c'est-à-dire mue d'une vie bactérienne, sans réelle force, sans structure, molle, et sans fondement.

Paradoxe du trop qui engendre du trois fois rien.

Mais trois fois rien, n'est-ce pas là déjà quelque chose ?

COMBINER

L'ATELIER CONTEMPORAIN
208

Envie de structures fortes
Et de franchise
Arrêter le petit mélange illustratif.

Perdre – jeter, apprendre l'humilité.
Recommencer, forger.

Ce matin, cours de calligraphie.

Peindre les bambous.

Mais avant : l'exercice des lignes, toujours à main levée cette fois avec plus d'ampleur. Geste plus long. Pour les bambous, il y a toutes sortes de style... C'est intéressant cette composition d'espace tout en finesse, avec les nuances de gris, du pâle au noir qui s'ébroue. L'entrecroisement des taches-feuilles et puis plus de tranquillité.

Ce soir je ne pensais pas peindre, et puis, j'ai envie. Comme si l'énergie de mon professeur ce matin m'avait permis de passer un cap.

Est-ce que je commence enfin à travailler ?

Serrer les évidences, les regarder droit dans les yeux puis s'en détourner prestement.

Il y a eu le soleil avant qu'il n'y ait les yeux.

Le visible avant la vue, avant la vision.

Éclatement des formes, rassembler et transformer.

Jeudi 29 décembre

Matin calligraphie où je comprends un peu mieux la franchise de l'entame, l'attaque énergique... Être capable de décision et d'une grande lucidité.

ANN LOUBERT
209



Peindre des bambous, 2012, encre et aquarelle sur papier, 137 x 68 cm.

Après-midi, séance de chinois avec Douzi, "A room", soir balade dans mon quartier, "rue des coiffeurs".

Je reprends ensuite, envie de plus de clarté.

Épurer en repoussant plus loin les visages.

Transformer

Ramener à des formes presque naïves

Trop morcelé et confus pour l'instant

Mais j'entrevois l'espace où j'aimerais travailler.

POLIR

Polir, comme un galet, chaque image, léchée par l'eau de la rivière l'encre.

PEINTURE ENCOMBRÉE PAR SON OBJET

Sortir de l'effet "pages de carnets", please!

Un peu plus de FRANCHISE

Paysages imaginaires brossés au gré du pinceau puis composés en regardant les photos de montagnes. Les montagnes vues cette semaine. Raviver le souvenir pour peindre.

Jouer avec l'imagerie orientale de paysages pierres cascades arbres montagnes, oui mais, il faudra à un moment bousculer le tout.

Ce soir peint de mémoire, 5 ou 6 petits paysages au palmier.

C'est encore trop encombré, mais quelque chose vient peut-être.

Trouver la cohérence graphique entre le paysage vu et celui imaginé, composé, l'organique et le construit, géométrique.

Très fatiguée mais c'est bon de se mettre au travail. Travaillé ce soir à une série qui se dédouble, Buddha's heads / Buddha's legs.



Il faut une grande sincérité pour s'engager dans cette voie.

Éviter le détail, la forme de trop qui ferait allusion à autre chose.

Couper l'herbe sous les pieds des yeux oreilles bouches et autres entrant de plain-pied au visage.

Aller trouver la forme première, la plus simple qui soit, mais fermement, avec sincérité.

Repousser, retrancher

Repousser la figure au bord

De l'abstraction

Verser le motif

Le couler dans un sentier abstrait

Et retrouver le geste le regard l'innocence de l'enfant.

L'ingénuité ne me fait pas peur.

La provoquer sciemment.

Notes extraites de 6 carnets, choisies par François-Marie Deyrolle.



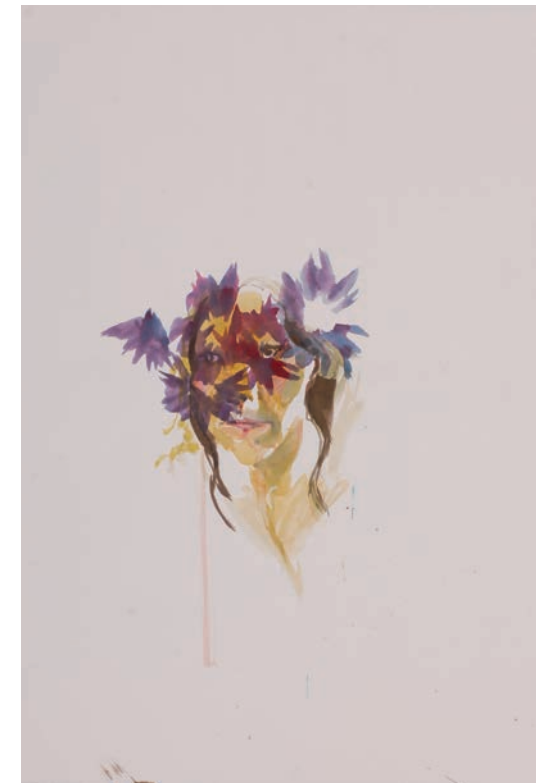
Trois Têtes de Bouddha, 2012, encre sur papier, 35 x 136 cm.

UNE POSE, UN PORTRAIT – 15 AOÛT

Annie Paradis

IL Y A CELUI QUI S'ATTEND À UNE RÉVÉLATION. Comme si la pose allait être un de ces moments d'état de grâce, détaché du temps et porteur du mystère d'une psychanalyse. Il y a c'est vrai cet état d'absence, comme dans un cabinet, le fauteuil aussi se retrouve, et l'attente. J'en connais les rites et les absences. Il y a si longtemps que je pose.

Je retrouve Ann et vient toujours ce moment où nous changeons de pièce, d'une porte à l'autre, dans l'atelier. La porte s'ouvre sur les odeurs d'huiles, l'odeur forte de térébenthine qui aplatit le nez jusqu'aux sinus. Les toiles sont tête-bêche contre les murs, les toiles blanches aux entretoises à nu contre les murs blancs. D'un atelier à l'autre, les mêmes toiles, les mêmes odeurs, je retrouve les pots de pigments, les pinceaux aux poils, aux poids, aux manches de bois différents. Des



Annie - Fleurs, 2006, aquarelle sur papier, 100 x 70 cm.



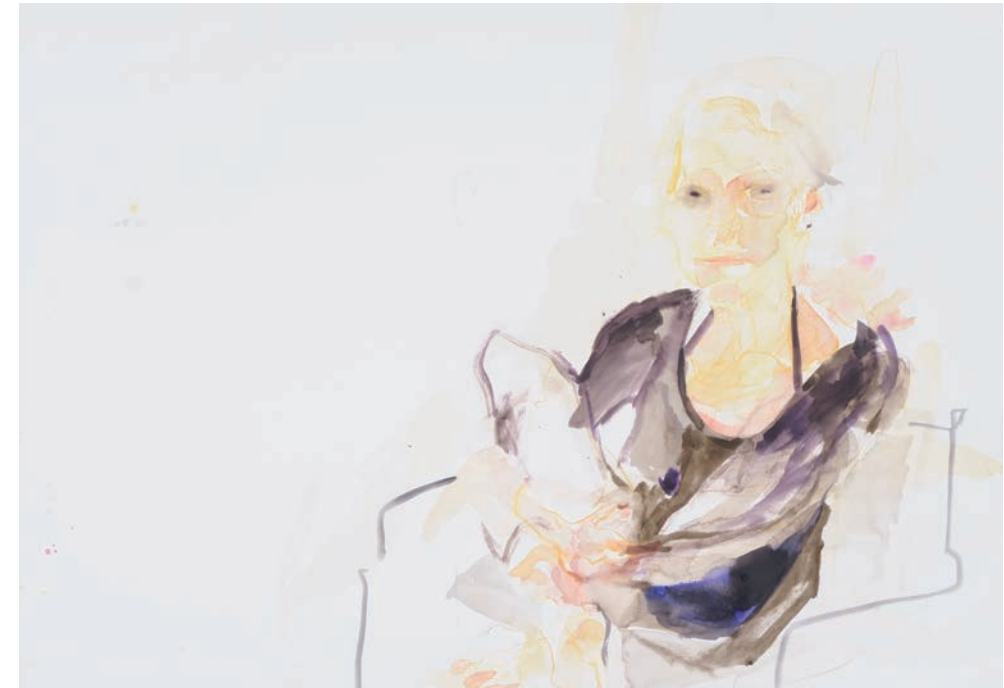
Annie, 2008, aquarelle sur papier, 70 x 100 cm.

visages de face, les portraits de ceux qui ont posé, je me vois.

Je regarde les toiles, Ann prépare la pièce, elle débarrasse le fauteuil et l'installe à contre-jour. Aujourd'hui, elle reprend une toile peinte pour travailler. De part et d'autre de la structure de bois et de métal du chevalet, je m'assieds dans le fauteuil, je

pose au sol une tasse de thé, un cendrier, le paquet de cigarettes, Ann mélange des pigments et des huiles, règle la hauteur du chevalet, je m'assois de face, les pieds au sol. La fenêtre est ouverte sur les toits de l'autre côté de la rue. C'est un jour de trop de lumière.

Nous parlons peu. Je m'abstrais.



Annie, 2008, aquarelle sur papier, 70 x 100 cm.

Les mots portent, lents. Je retrouve ce temps lent, cet oubli de soi, du corps qui ne bouge pas. Comme dans le cabinet, dans le silence, avec ce visage lisse qui attend une parole. J'aime ce temps de repos. Je retrouve cet état rare, où je ne suis plus vraiment, où le temps se suffit à lui-même, un oubli plus profond que dans une solitude.

J'oublie de présenter une expression, une lisibilité à ce regard que je ne reconnais pas.

Parfois, elle me rattrape, me demande si ça va, comme le psychanalyste de son fauteuil demande à *quoi pensez-vous ?*

Je remonte, perçois ce visage plat, le regard lisse, concentré, qui



détache une partie de mon corps tandis que le bras porte le pinceau à la toile.

Elle a son foulard bleu qui délimite la ligne droite du front et retient les cheveux, un bleu de bâtiment taché, les pieds nus, en assise bien à plat, à l'écart l'un de l'autre.

J'ai très envie de lire *Naufrages*, et *Les Souvenirs personnels* de Conrad.

J'ai l'impression de n'avoir pas lu depuis longtemps, de n'avoir rien lu qui m'empoigne, qui me raconte la beauté d'une lutte et d'un ailleurs, d'un temps frustré et dépouillé, envie de lire, justement, le cerveau d'un auteur, ce que l'œil ne peut voir.

Je vois la pointe des poils qui déplace, qui appuie sur la toile souple et résistante, qui communique un mouvement, une vibration à la toile tendue.

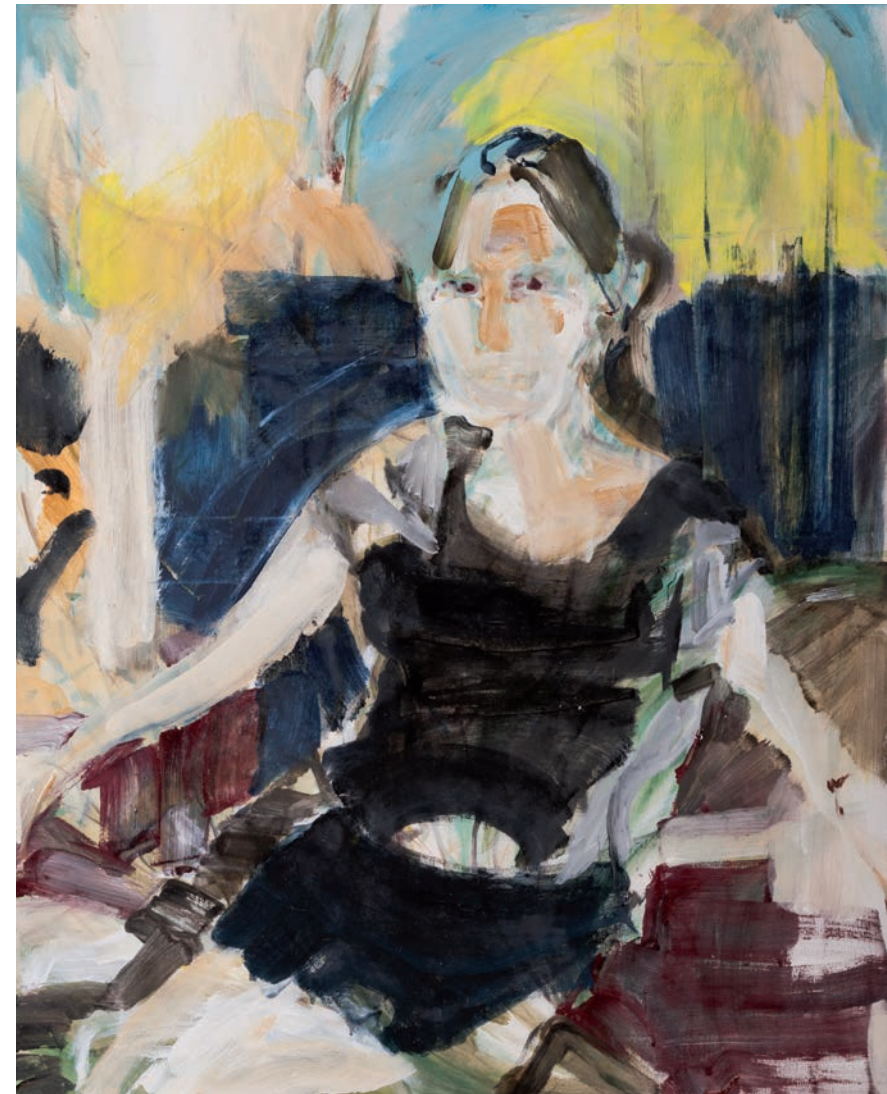
Elle me montre tous ces visages possibles, celui d'une dame aux cheveux blancs, des visages jaunes, roses, des fronts impossibles, une bouche absente, parfois un portrait est là, juste, en équilibre sur la toile, un portrait qui est et qui n'est pas un double, mais où je sens ma présence.

Il y a aussi une violence, une dépossession. Parfois, je vois une

expression saisie que je crois cachée. Un coup de poing de face. Derrière le masque, gratté, exposé, peint, ce visage qui ne devrait être qu'à moi. Ce visage qui crie. Jusqu'où a-t-elle le droit d'aller, de profiter de cette vieille amitié pour exposer sa virtuosité ?

Pourtant, j'accepte d'être là, comme dans le cabinet et comme face au psychanalyste dans son impassibilité qui arrive malgré tout et face au silence à arracher l'hameçon de la gorge tendue les mots.

Il y a eu tous ces portraits cadrés au visage sur la feuille, au crayon, à l'aquarelle, puis les deux grands portraits de Berlin, peints sur les dernières nuits de fatigue, un pas vers la peinture, vers la prise d'un corps pris dans la toile. Les premières peintures à l'huile qui se détachent du dessin, même si le trait est encore très présent. Le portrait d'aujourd'hui n'est enfin que de la peinture. De larges aplats de couleurs. Des couleurs franches, les jaunes, les rouges, les bleus comme du Greco. De la peinture en épaisseur, le portrait sur la première couche d'huiles et de pigments. Une matière où le pinceau se voit, où le geste est franc, sans plus de retenue mais juste. Une



Annie, 2012, huile sur toile, 100 x 80 cm.



énergie primaire après l'année d'épures chinoises et d'aquarelles, de couleurs diluées et presque absentes.

Dans ce portrait, elle unit ses formes géométriques, ses derniers essais de bandes de peinture larges et verticales ou horizontales. Surtout, elle n'est que dans la peinture, il n'y a plus de lignes, plus de contours nets. Il n'y a plus que des amas de couleurs vivants et malgré tout un portrait. Je suis assise contre le contre-jour dans un fauteuil à l'assise large, de face, un demi arc de cercle ouvert au ventre, un regard direct qui me regarde.

Ann grimace, elle tourne autour de la toile, s'arrête, regarde - quelques

pas en arrière - revient. Elle dit *je vais déplacer les yeux*, je sais qu'elle va tout reprendre, je retourne à mes pensées. Elle redescend le portrait dans l'espace de la toile, les pieds passent hors cadre.

On va bientôt s'arrêter, je dois m'agiter dans mes pensées, le corps trop longtemps immobile appelle le mouvement. Une pause, un thé dans la cuisine. On reprend avec la fatigue de l'heure passée, la concentration a du mal à revenir, je n'arrive plus à me retrancher.

Ily a celui qui s'attend à ce que tous les mystères soient révélés, comme si savoir l'amenait dans la grâce, à la croisée du transept, dans la lumière blanche d'une Cathédrale.

ARBRES VERTÉBRÉS

Jacques Moulin

Penchée sur le semis tu fais danser
l'encre sur la toile
Un passage par la brise des mains
Tremblement adouci

Haute brise dans le séjour des feuilles.
Feuilles déliées puis en allées comme
fait la mer pour libérer des grèves.
Une évaporation du feuillage qui lève
les yeux sur un visage en lumière.

Tu libères le ciel
l'ouvrant dans le mouvement même
[des branches
Le souffle tient sa place
Pas d'enchevêtrement

Une élévation de branches élargies
pour un itinéraire de ciel. Expé-
ri-
menter l'envol des arbres par les bran-
ches à oiseaux dans l'écoute des paroles
du tronc. Comme un langage pur à
respirer entre vide et silence. Un lan-
gage qui va se taire pour révéler.

L'Arbre aux oiseaux, 2012,
aquarelle sur papier, 69 x 69 cm.

Quelque chose qui remplit de s'être
élagué.

L'arbre d'épure en course vers la cime
toutes les cimes accrochées aux nuages
dit ce qui se transforme en soi quand
on trouve un geste de source. Le geste
de sourcier au coudrier. En décou-
dre avec l'absence pour dégager en
creux l'élan des charpentes secouer





Arbre, 2009, aquarelle sur papier, 59 x 42 cm.

la crinière. Renversée sur l'échine tu
cherches à saisir ce passage d'électri-
cité qui décharge les muscles s'accorde
à l'axe.

L'échographie majeure dira cela à
force de copeaux écornés.
Souviens-toi du sourcier
Combien sa main tremblait
juste
avant que ne sourde l'eau vive

qu'il retenait malgré lui dans ses
[poches faute d'audace

Tenir debout
Être d'ici d'enracinement face à
l'arbre
Être de lui au plus près

Tu vas à l'arbre debout désencombrée
Ramasses ton geste
Épouses la ramure
Déambules jusqu'au houppier par
[tous les pores du bois
Tu écoutes les craquements d'écorce
Tu en mesures la liquidité la
limpidité
pour t'inscrire en partition d'arbre
poser ta note à mesure d'échos

Tu entres dans sa nuit
des racines au houppier
Les arbres s'absentent dit-on le soir
[venu
La nuit les remplace

Tu pars sur la route à la recherche de
[la nuit des arbres
Tu les vois comme des trous blancs
[dans le contour des gris
Une force de manège sous l'orage
avec effet stroboscopique. Ô dormir à
ciel ouvert dans le berceau des bran-
ches évanouies. La nuit est grise. Un



Arbre, de nuit, 2012, techniques mixtes sur papier, 75 x 57 cm.



Arbre, de nuit, 2012, techniques mixtes sur papier, 75 x 57 cm.

camaïeu qui assombrit la nuit. Une dépose douce.

Arbres jamais réduits à l'état de grumes battues par des noirs profonds. Des gris d'arbre nuit. Rigueur de pierre et de vent. Bouquets d'abstraction qui s'ouvrent jusqu'au friable. Arbres comme passés au soleil aveuglés puis réduits.

Une écriture vertébrée.

La nuit est son cartouche. Peut répandre des couleurs nuit sur le jour perdu des arbres. Arbres en creux qui poussent notre essentiel à surgir.

Notre colonne d'os
Nous vivants en elle
Elle géométrie pliée dépliée
Nous organes repoussés étirés advenus

Il y a toujours quelque chose d'une énigme annonciatrice dans l'arbre

dépouillé par la nuit. L'expérience de la nuit des arbres donne à relire notre corps dans la béance d'être. Nous relie à tout ce qui nous fonde. Creuse notre nuit toujours à l'œuvre sous l'agitation des membres.

L'avènement de la colonne vertébrale est à ce prix.

Tu la cherches aux lisières bords des routes ou marges des dedans. Tu multiplies l'étendue.

Danse autour de l'arbre.

Ça tourne dans la tête
Tu prends la mesure de l'axe
Une attraction centripète
Une attention qui te hausse dans
[l'errance des feuilles
Tu affranchis notre élan des
[buissonnements opaques
Tu files une syntaxe première : vertige
[vertical et plasticité du vivre



Colonne, 2012, aquarelle sur papier, 65 x 50 cm.



François Dilasser

ANTOINETTE DILASSER



LES CHEMINS DU PEINTRE

Antoinette Dilasser

LE GESTE DE LA MAIN QUI VA
DE LA PETITE MARE DE COU-
LEUR À LA TOILE...

Quelqu'un a dit ça.

La main qui veut ce geste sur le clavier. Il y a longtemps qu'elle ne sert plus d'un stylo, la main. Le clavier projette sur l'écran des lettres, des mots, ça n'y était pas avant et ça apparaît. Bruit que fait un mot qui apparaît.

Tenir en main ce peu de papier, la feuille où l'on voit une forme courbe, noire, allongée, éclats de couleur dans le noir.

Je sais que c'est elle. La baie. Noire, agitée, piquetée d'ocre, de jaune, de bleu, de rouge. Un demi-ovale ouvert à gauche. Le ciel n'est qu'une ligne noire, en haut. La baie à mer pleine, un soir de gros temps, les vagues courtes, leur dessin sec, les éclats violents de couleur. Tu m'avais

expliqué la baie, dit pourquoi tu l'avais peinte ainsi. Tellement remplie que ça paraît déborder sur le sable à gauche, gris.

La courbe. À gauche la ligne blanche, verticale, d'où l'on regarde.

"Je me promène souvent au bord de la mer... les rochers, l'horizon qui coupe la vue, qui fait se rejoindre, ou sépare, le ciel de la mer – la similitude, ou des ressemblances fortuites entre les rochers et les nuages... ce par quoi ils se différencient aussi." Tu voyais les masses du paysage glisser l'une devant l'autre, devenir formes.

L'atelier de la baie, le dernier, celui où tu disais trouver la paix. Juste ce qu'il faut d'éloignement, la route pour y aller, te "rassembler". Tu travaillais des heures, isolé, un peu de musique en boucle autour de toi. Keith Jarrett, Bach...





En me promenant, 1972,
peinture glycérophthalique sur toile, 46 x 55,3 cm.

La feuille, premier *Journal de promenade*, 86-87. Les bleus et les verts dominant. Quelques rouges. Petites remarques, comme en passant.

Tache bleue dans du gris, c'est un bateau, on dirait une voiture d'enfant. Rochers du bord, style Yock.

La barque. Rouge, blanc. À moteur fixe. Tu dirais notre Pagan. Elle quitte le sable, ligne blanche puis sombre, en bas. Sable, varech, écume. C'est la mer qui grimpe, ou la barque. Bleue, houleuse. La barque atteindra l'horizon, on ne le voit pas. Tout en haut.

Des rangs de cultures jusqu'à l'eau, sable, mer bleue, ciel bleu.

Lignes de pluviers en rangs serrés au ras de la mer montante, ça rappelle les "horizontales sur fond gris".

Notes peintes, datées jour après jour. Distance entre le moment où tu as vu, où tu as été frappé d'une sensation (d'une émotion ?) et le moment où de retour à l'atelier, écart respecté, tu l'as transcrite.

"C'est rare que je dessine sur place. Quand je reviens de promenade, je garde un souvenir de ce que j'ai vu et il m'arrive de dessiner de mémoire à l'atelier... il ne reste que ce qui m'intéresse." "Ce sont des états que je ne peux pas rencontrer en dehors de la peinture... Un éclair, une lumière qui vous permet de passer un cap, d'aller un peu plus loin... Après avoir passé une journée à regarder le travail avec intensité, je vois le paysage qui m'entoure avec une certaine acuité... je me rends compte que ça ressort après, sans que je sache dire ni où ni quand."

Cézanne prétendait copier la nature. La nature, copier, tu parles. Quand tu as peint *Les Baigneuses*, après Cézanne, c'était un double écart. Entrer dans la métaphore. Dans cet écart-là...

93. Ces pages expédiées à Paul Louis pour *Inscapes*. C'est toi qui décris: "Baie... une mer moutonneuse, écumante, verte mêlée d'ocres, de gris, filant vers l'est - ciel noir. À l'abri du quai, six bateaux colorés, lumineux avec drapeaux et bouées de casiers, bleu rouge jaune rouge blanc, prêts à partir pour la belle saison - sauf un à demi coulé, noyé." L'encre est bien noire, chargée de violents accents circonflexes, une zone éclairée isole les sept barques, la grêle zèbre le ciel.

Île de Batz, crayon, 93. Dessin totalement rempli de gris, un type assis, on croit voir la tête, les deux bras tournés vers la gauche, une jambe appuyée sur une sorte de butte, devant un horizon hérissé de blocs ronds. C'est toi, au bord ?

Quand tu marchais sur l'île et que je te voyais, de loin (ta veste rouge sur le chemin du nord, côté galets), et que je longeais les champs de pommes de terre, cherchant un muret pour m'asseoir un petit moment, il me semblait que si peu de chose nous séparait. On allait se retrouver, on allait se dire. Dire n'est pas le mot.

Les rochers. Côte nord, côte ouest, des gisants, allongés, coiffés de sortes de capuches, bobines pas drôles. Le nez pointe, et l'œil, noir. Le



Les Veilleurs, 1991,
encre de chine et acrylique
sur papier marouflé sur toile, 130 x 120 cm.

chemin monte vers le nord de l'île : la brèche de sable entre deux masses de roches, la mer absente, un chapelet de petits nuages ronds récuse la gravité du reste. Le temps des rochers. Le temps des Veilleurs. "Un temps incalculable". Des horizons crénelés se dessinent, d'imperceptibles figures de spectateurs (la tienne ?) au ras de la ligne. Infinis ciels, infinies dunes. Dessiner les nuages...



“Quand je me promène sur la grève, sans doute parce que je regarde la mer, les rochers avec un fort sentiment d'éternité, je pense au temps, à son déroulement. J'ai le pressentiment que le passé, le présent, le futur ne se succèdent pas mais qu'ils coexistent. C'est ma conviction ou peut-être une espérance, mais si forte.”

Rapport entre ce qui naît, ainsi, du dedans, et le monde extérieur? Rapport ambigu, peut-être chez tout peintre? Entre ce qu'il reçoit et ce qu'il en fait, comment s'opère le brassage entre ce qu'il est (mais encore qu'est-ce qu'il est, qu'est-ce qui dès le début lui a été donné), et ce que son œil et quelques autres organes lui montrent chaque jour, et qu'il trie, s'approprie, etc. La peinture peut passer pour l'exercice de la vue (les “sirènes du référent”, le paysagisme ordinaire). Et celui de la vision.

Le peintre *voit*. Il ne peut être aveugle, “il est difficile de voir tout ce qui m'entoure et d'en faire fi”, dit-il. Peut-être une certaine liberté qu'il a conquise lui permet-elle de regarder à côté. Et ce qu'il voit n'est nullement étranger à son travail d'atelier, “je

pense que... peu à peu tout cela ressort après un passage en soi.”

La nature. Mot simple autant que vague. Tout ce qui t'entoure et que tu regardes et que tu trouves beau mais qu'en faire. Dans ce pays-ci où mers, côtes, ciels, champs, landes et pierres sont présents avec insistance. Au tout début de ta peinture, c'était la peinture qui t'intéressait, elle seule. Tu copiais les “anciens”. Ou déjà Picasso, Rouault. Tu n'avais pas vingt ans.

Des siècles de “peinture de paysage”, il n'y en eut pas tant que ça? Le fameux petit paysage siennois. En général ciels et lointains bleus servent de fond à la madone ou à divers premiers plans. *Chute d'Icare*: Icare réduit à rien, prétexte pour développer la somptueuse vision du monde, ce n'est pas un paysage naturel. La “nature”, un souci développé de Corot à Cézanne. Cézanne posait son chevalet devant le motif, et après? La peinture est ab-straite. Elle est *mentale*. Paul Louis Rossi: “Ce ne sont pas des personnages, des paysages, ou des objets. C'est une forme née de la pensée.”

Traces d'un journal bis, 93-94. Une sorte d'intranquillité. Déjà.

Un horizon porte des choses indistinctes, roches? Oppressant. Ce qui est là ressemble étrangement aux feuilles du dernier carnet, celui où ton angoisse apparaissait, les rochers enserrés, étranglés par cela qui les entoure. Espace ou écheveau de liens, labyrinthe, il est exclu d'en réchapper. Ici les rochers sont noir/brun/violet, un reste de rouge apparaît, trace d'un dessous ou d'un dessin premier.

Dans le travail d'atelier, l'irruption des *Veilleurs*. Effraction. Aux États-Unis, dès la fin 87, tu avais vu ce que tu voulais tellement voir, chez David Mc Kee, Philip Guston. *The Hat*. Au MOMA, *Tomb*. Chez le galeriste (pourtant nous n'étions pas acheteurs) on semblait heureux de voir un Français qui aimait cette peinture, alors qu'en France le milieu culturel n'était pas encore tout à fait dans le coup?

Second journal, 95-96. Une autre feuille de Canson.

Il y a des chemins qui ébrèchent la dune. La dune surplombe le rivage, de peu. On grimpe. La mer n'est pas visible. Ce qui t'intéressait, il me semble, c'est la brèche. Le chemin est blanc. Très haut sous l'horizon, juste la place pour laisser peser un soleil jaune. L'un des versants de la

brèche, celui de droite, est fortement rayé de noir et blanc. Le sable, lui, devient rouge. Copier la nature? Peindre, peindre. À larges touches, tumultueuses. On “voit”, littéralement, le sable rouge monter, faire l'effort, aboutir à du blanc, à une absence, la mer invisible. Le versant noir et blanc impose un ordre, celui de gauche est bleu, tourmenté, le tout s'enferme dans un cadre ovale, jaune, ce n'est pas un “paysage”, c'est une peinture, ne pas en douter.

Rupture, brèche, c'était déjà présent sur certains papiers à la glycéro des années 70. Faille étroite entre deux blocs rocheux. Celle où vont basculer plus tard les *Têtes marines*. Une rupture de ton, une échappée. Est-ce que j'en rajoute? Tu le dis: “Une porte de sortie vers autre chose... qui me tire vers ailleurs.”

Faut-il tout décrire? Est-ce que ça a un sens? Sans doute pas à travers la description l'une après l'autre de ces petites scènes... Le Rembrandt âgé, reproduit dans le livre de Jean Genet que j'ai sur ma table (*Ce qui reste d'un Rembrandt déchiré...*): à quoi ça m'avance de dire qu'on voit les poils de barbe et les rides du nez et que c'est fait avec un pinceau?



Personnage, 2001, acrylique sur toile, 210 x 150 cm.

Écrire la peinture. Dire les couleurs qu'on voit, la forme qu'on voit, dire quand, dire pourquoi (quand on le sait)... La seule manière honnête serait d'avouer à celui qui veut comprendre : regarde, c'est là, c'est devant toi, il n'y a pas autre chose à faire que mettre ça dans tes yeux et l'ad-mettre. Ce qui est là appartient à la pensée-peinture, celle du peintre, elle est inhérente à lui. On ne pense pas en peinture comme on pense en concepts, ou en musique, ou en cinéma (disait Deleuze, béni soit-il). Aider ? Il faudrait un tel souffle.

Il y a trop souvent les concepts et ceux qui les fabriquent (Deleuze encore), on en tire un bout, ça se déroule comme le ruban du papier attrape-mouches. Ici c'est "un autre langage, qui naît d'une pensée intuitive, pré-verbale", de ce "temps d'avant les mots, d'avant la parole". La peinture s'adresse à la peinture ? ne revendique qu'elle ? Pour ça que tu ne pouvais guère répondre aux questions banales habituellement posées, sinon par ce qui ressemble à des banalités. Difficile de rencontrer le peintre, la peinture, sinon par une longue patience. Au bout de laquelle les choses sont tellement évidentes qu'on se tait. "Ouvrez vos mirettes, fermez vos clapettes", c'est Braque, ou Bonnard, qui disait ça ?

La manche, dentelle, pâte brute.
La Fiancée juive.

10-98. Lourd nuage gris sombre, il coupe un chemin bleu à droite, et un nuage haut, gris ocré, jaune. On dirait un paysage au-dessus du paysage, une mer noirâtre ? Le reste du ciel, vaste, est peuplé sous la masse grise de petits nuages en bande, quasi aimables, rassurants. L'horizon, bas, ligne indistincte. Brèche de mer ouverte vers l'ouest, grise, une luisance. Découpe de la côte, gris/noir, à gauche. Tache verte à droite.

Le dernier "journal", inachevé. J'ai du mal avec les dates. Ta peinture a des constantes, qui n'ont souvent rien à faire avec la stricte chronologie.

Ces peintures d'octobre 98 sont violentes. Sombres. Celle-ci, je la soupçonne d'en recouvrir une autre, je le vois à l'épaisseur du blanc, des verts, de la mer tartinée. On dirait que le premier état (qu'est-ce que c'était ?) s'est fait vigoureusement rectifier.

Une grande roche, immergée, l'autre sur l'horizon : le paysage que tu longais le matin depuis la dune. Mer grise sur dessous ocre, une ombre bleue sous la roche. Ligne blanche au loin, des brisants ? Tu es là. Je te vois. Tu regardes

depuis le bord, à droite une annexe, blanche, le sable est roux, le ciel gris-ocre, nuages sombres. Passages d'oiseaux.

Marécage. À se perdre. Bas de dune où le pied s'embourbe. Ruisseau enfoui, iris sauvages, orchys, troènes ras, labyrinthes. Est-ce que ces "chemins" sont des culs-de-sac? Tes promenades chaque jour, avant ou après l'atelier : mais tu menais dans l'atelier une autre ligne de travail.

Où est-ce qu'ils sont passés, tes chemins de halage? Même si je ne sais plus où ils sont, je continue à les appeler chemins.

Je retrouve sur les rayonnages de la bibliothèque une carte enfouie. Elle est de Jean-Pierre. 26-12, il n'a pas indiqué l'année (il est mort en 2003). Il est en Italie chez son fils Clet, la carte représente un paysage d'Ambrogio Lorenzetti, un détail du *Mauvais Gouvernement*. Tu avais élu Ambrogio parmi tes bien-aimés, Jean-Pierre le savait. Nous sommes allés tous les deux à Sienne, tu avais pris rendez-vous avec la fresque, surpris, comme toujours, par l'évidence de la chose "en vrai". Paysage souligné de lumière ocre à chaque crête de colline, rixes,

massacres et incendies se cachent dans les replis de multiples chemins.

Les lointains figurés par la triangulation chère aux Siennois, j'ai l'impression de l'avoir déjà vue ailleurs : il y a un dessin, dans un carnet, en noir et blanc, où la colline de premier plan porte deux chemins grim pant d'un triangle à l'autre, l'un pointillé, l'autre en strates, jusqu'à un massif d'arbres peuplé de personnages inquiétants. C'est la triangulation, évidente, qui me frappe, la sensation d'un très vaste paysage. Et ces chemine-ments. Je les ai cherchés dans tes promenades. Ils sont ici et partout. Ils sont au bas des Veilleurs, obliques. Dans les Jardins, "labyrinthiques, faits non pour se perdre mais pour se ménager la circulation sinueuse, la plus longue."

À l'atelier tu attends. Tu es dans les Arbres. Ou avec Cézanne. Ou tu risques quelques Têtes.

Un soir (c'est une image documentaire, un film TV?): trois ou quatre silhouettes de dos, voilées de blanc, peu distinctes, le ciel est noir, elles marchent au ras de l'horizon sur un paysage désertique, sans mesure, du sable ou quelque chose comme ça, l'horizon est dégagé, lointain, courbe. Tu dessines, le lendemain. La courbe, dentée par les silhouettes. Sur du bleu-noir. Première planète.



Planète à plumets, 2001,
acrylique sur papier marouflé sur toile, 105 x 95 cm.



J'essaie de me rappeler le démarrage des Planètes. De celles dites "à plumets". Dans l'atelier proche de la maison, au début. Elles ont dû prendre la suite du dernier Journal de promenade ? 1998-2000. Au début c'était très minimal. Un tracé. Il en est resté une, où le tracé alterne avec des quartiers gris. C'est juste avant 2001 que ça s'est rempli.

Chemins — ça crève les yeux.

Leurs tracés sombres sont pareils aux chemins que dessinent ces jours-ci les marcheurs dans la terre gorgée d'eau. Ils s'enroulent, reviennent sur eux-mêmes, des lacis vont et viennent et se croisent. Des gris sombres, des bruns. Elles sont terriennes, ces planètes. Est-ce qu'on se heurte à des murs à la fin ? Des enclos, des points. Sans doute des croix. Pas d'intentions. C'est autre chose, peindre. La pensée-peinture. Loin des mots...

Chemins qui en recouvrent d'autres. Dans les Planètes à plumets blanches, les minces tracés noirs cachent une infinité d'autres tracés dissimulés. Visibles comme autant de tentatives, souvenirs de tentatives gardées là pour témoigner.

Une cosmogonie là-dedans. Un dessin qui dessine. Là-dedans qu'ils sont, qu'ils étaient (qui, eux?). Il y a un rond-point. Un centre, des centres, des lieux de ralliement. Autour

ça s'étoile, mais pas de façon régulière. Plumets, cris de couleurs vives, en haut, à droite ou à gauche, traces du conflit continu dans l'œuvre entre noir et couleur, trait et couleur.

"Je crois que je n'aimais pas tellement quitter la terre" dit-il. Mais il est devenu tellement peinture que tout est épiphanie. Les enclos? "La mort, à ceci près qu'on en rit", disait Jean-Marc.

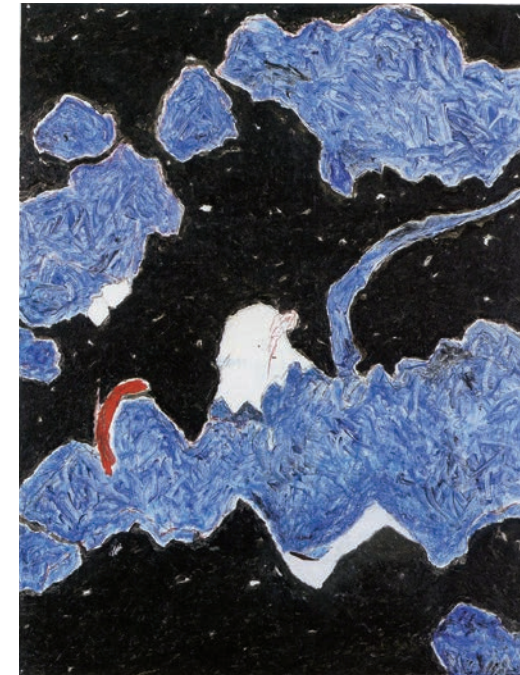
Chemins du peintre. Peut-être je me laisse emporter. Le "tremblé" cher à Dilasser, disait un critique. Le trait s'aventure, cherche. Où aller. Par où aller. "Il faut suivre le chemin qui ne sera jamais celui d'un autre, avec ses sinuosités, ses dérives même. Il nous mène vers une issue que nous ignorons." Dit-il, lui.

Cela aurait pu s'appeler chemins côtiers. Puis chemins à se perdre. Forcément à se perdre. Tes chemins côtiers, tu les suivais, ceux que tant d'autres avaient pris. Tant de pas. Bordant la mer, bordant la dune, tout ce que tu connaissais. Tout ce qui t'avait été donné. Prêté. Puis il a fallu aller. Risquer.

Dans un des derniers grands Nuages, il y a ce parcours oblique, franchement dessiné, d'un bleu à l'autre (ainsi dans les Veilleurs, à travers la plage uniforme du bas). J'ai cette toile devant moi tous les jours, une des dernières. Noir épais, enserrant des îlots bleus d'une matière étonnamment riche, nourrie, très peinte. Des glacis dans le bleu, on voit le tracé du pinceau, le chemin du pinceau, ses contradictions, ses retours sur lui-même...

On voit qu'il ne s'agit pas d'occuper une surface, mais de la visiter, d'en faire la découverte, d'aller côtoyer ses bords. Pousser jusqu'aux limites la forme.

Est-ce que c'est ça, au bout du bout, les chemins du peintre? "Le geste de la main qui va de la petite mare de couleur à la toile"? disait Jean Genet regardant Rembrandt. Y en a-t-il d'autre?



Nuages, 2006,
acrylique sur papier marouflé sur toile, 140 x 106 cm.



Arbre, 1999,
acrylique sur papier, 20,5 x 14 cm.

Apostilles



JOËL BASTARD est né en 1955. Poète, romancier et auteur dramatique, il a publié chez Gallimard : *Beule* (2001), *Se dessine déjà* (2003), *Le Sentiment du lièvre* (2005), *Casaluna* (2007) et *Manière* (2009). Il a aussi réalisé de nombreux livres d'artiste avec Patrick Devreux, Joël Leick, Evelyn Gerbaud, Tony Soulié, Ricardo Mosner, Jean-Luc Parant, Georges Badin, Éric Coisel, Jane Le Besque, Jephhan de Villiers, Koschmider, Alexandre Hollan, Patricia Erbeling, Bernard Quesniaux, Jean Anguera, Marie L., Christian Jaccard...

JEAN-LOUIS BAUDRY est né en 1930. Il publie aux éditions du Seuil son premier roman *Le Pressentiment* en 1961 et *Les Images* en 1963. C'est encore en 1963 qu'il publie dans le numéro 7 de "Tel Quel" un texte sur Louis-René des Forêts. Il entre en 1963 au comité de lecture de la revue où il reste jusqu'en 1974. Il y publie de nombreux textes dont certains figureront dans *Théorie d'ensemble*. Au cours de cette période il écrit *Personnes* (1967) et *La Création* (1971). À partir de 1974, il publie dans "Cinéthique" et dans "Communications" des textes sur la théorie du cinéma qui seront rassemblés dans *L'Effet-Cinéma*. Il collabore à de nombreuses revues dont "La Nouvelle Revue de Psychanalyse",

"L'Écrit du temps", "Art Press", "L'Inactuel", "Art absolument", etc. Il publie plusieurs livres d'art en collaboration avec les artistes. Entre autres : *Épreuves*, avec Albert Bitran (Éditions de la Balance, 1966), *Liriopé*, avec Christian Jaccard (Génération Plus, 1975), *Les Affinités du corps*, avec Nadja Mehadji (Le Limitrope, 1983). Dans la collection "Fiction & Cie" (Le Seuil) à partir de 1991 : *Personnages dans un rideau*, *Clémence et l'hypothèse de la Beauté* (1996) et *À celle qui n'a pas de nom* (2000), et chez Gallimard en 2000 : *L'Âge de la lecture. Les corps vulnérables*, son dernier roman, est actuellement inédit. Le numéro 22/23 de la revue "La Polygraphe" lui a été consacré.

PIERRE BERGOUNIOUX, né en 1949 à Brive, a travaillé avec des photographes, comme Jean-Michel Fauquet, Thierry Girard, Marc Gourmelon, des dessinateurs et des peintres, comme Cueco, Ernest Pignon-Ernest, Philippe Cognée, Joël Leick, Philippe Ségéral, le récupérateur de cageots Jean-Yves Pennec. Il dispense depuis peu des cours d'Histoire de la création littéraire à l'École nationale supérieure des Beaux-arts. Il est aussi sculpteur, et Jean-Paul Michel a consacré un livre à ses créations : *La Deuxième Fois, Pierre Bergounioux sculpteur* (éditions William Blake, 1997).



LIONEL BOURG, né en 1949, vit à Saint-Étienne. Auteur de récits souvent autobiographiques, de poèmes et d'essais tentant de mieux situer son rapport au monde, il s'est depuis longtemps intéressé à l'art en général et, particulièrement, aux arts dits "premiers" comme à ceux relevant d'expressions demeurées marginales (*Tombeau de J.-F. Cheval, facteur à Hauterives*, paru chez Cadex, *Jardin de poupées*, aux éditions Fata Morgana). Ayant contribué à l'important catalogue de l'exposition *Les Figures de la marche* (Réunion des musées nationaux), il a depuis publié *L'Œuvre de chair* (URDLA), livre né de sa fréquentation des toiles de Paul Rebeyrolle et, récemment, des pages préfaçant la reproduction d'un livre peint d'Alain Boggero (*La Navale vivra*, Le Factotum).

MARCEL COHEN, né en 1937, est, notamment, l'auteur, aux éditions Gallimard, de quatre suites de textes brefs (*Miroirs ; Je ne sais pas le nom ; Le Grand paon-de-nuit ; Assassinat d'un garde*) auxquelles s'ajoute une trilogie qui, comme les titres l'indiquent, veut échapper au genre romanesque autant qu'à toute autre forme de fiction : *Faits, Lecture courante à l'usage des Grands débutants* (2002), *Faits, II* (2007), *Faits III, Suite et fin* (2010). Marcel Cohen a aussi beaucoup écrit sur l'art contemporain pour des revues, des galeries, des musées, des centres d'art. Ses textes sur Antonio Saura ont été réunis sous le titre *Quelques faces visibles du silence* aux éditions L'Échoppe (2000). Dans toute la mesure du possible, il s'évertue, dans ces textes, à mettre en lumière ce qu'il croit comprendre de la personnalité des artistes beaucoup plus qu'à explorer leurs œuvres proprement dites.

LUDOVIC DEGROOTE, né en 1958, vit à Lille. Poète, il a récemment publié : *monologue* (Champ Vallon, 2012) ; *les marronniers* (Contre-allées, 2012) ; *eugène leroy : autoportrait noir* (Invenit, 2011) ; *le début des pieds* (La Feugraie, 2010) ; *un petit viol* (Champ Vallon, 2009) ; de nombreux livres d'artistes dont les derniers ont été réalisés en 2012 dans la compagnie de Magali Latil (*coulée*, éd. de), Thierry Le Saëc (*sans nous*, La Canopée), Gérard Titus-Carmel (*palmes, feuillées et jungles imaginaires*, Le Salon d'Art), Gérard Duchêne (*dans la partie basse*, chez l'artiste). "L'Atelier contemporain" a également publié en 2012 une troisième édition des *14 morceaux de la descente de croix*, avec trois lithographies de Marc Desgrandchamps (les deux précédentes, chez le même éditeur, étaient accompagnées de gravures de Monique Tello, en 2008, et de Philippe Favier, en 2009).

ANTOINETTE DILASSER, née en 1929 à Landerneau. Études à l'École des Chartes. Bibliothèque nationale, Cabinet des Estampes, CNRS (recherche pour l'édition du *Quart Livre* de Rabelais), auteur d'un ouvrage sur Nadar (Armand Colin, 1966). Retour au pays en 1958. Divers métiers (dont l'imprimerie en sérigraphie). Publie des récits : *Le Passage* (Julliard, 1993), *Histoires de Louis* (2005), *Les Vraies Images* (2007), *Les Maisons* (2010) au Temps qu'il fait. Récits dont le sujet est la mémoire : quand un de nous disparaît, c'est tout le contenu de sa mémoire de "vivant" qui est effacé. Des écrits sur la peinture, en compagnonnage avec François Dilasser : *D.* (2003), *Journal hors temps* (2004), *La Passe* (2012), également au Temps qu'il fait.

FRANÇOIS DILASSER est né en 1926 à Lesneven, et y a toujours vécu et travaillé. Il a commencé à peindre à l'adolescence, en autodidacte (rencontre avec *Le Cheval blanc* de Gauguin, qui fut une sorte d'illumination pour lui – dessin, couleur, mais aussi vie/mort, ce que pouvait être la peinture). Pour des raisons "alimentaires" il n'a pu se donner à son art qu'à l'approche des quarante ans. Et pour des raisons de santé il abandonne quarante ans plus tard... Il s'est éteint le 16 septembre 2012. Il laisse une œuvre considérable, largement montrée en France (galeries à Paris, Brest, Rennes, Bordeaux, musées de Rennes, Quimper, Caen, Brest, Les Sables d'Olonne), et à l'étranger (Allemagne, Norvège, Suède, Luxembourg, États-Unis). Des monographies : *Dilasser* par Jean-Marc Huitorel (*La Différence*, 1990), *François Dilasser* par René Le Bihan (Palantines, 1999), et les catalogues des expositions de Valenciennes, Saint-Lô, Caen, Les Sables d'Olonne (1996), et Brest, Bordeaux (2008-2009).

"La peinture, c'est tout qu'elle peut dire." "Un langage avant les mots, avant la parole."

CLAUDE DOURGUIN est née en 1946. Pour l'essentiel : *La Lumière des Villes* (Champ Vallon, 1990), *Écarts* (Champ Vallon, 1994), *Escapes* (Champ Vallon, 2002), *Les Nuits vagabondes* (Isolato, 2008), *Laponia* (Isolato, 2008), *Chemins et Routes* (Isolato, 2010) –, proses, fragments, rêveries-promenades, le parcours explore les lieux, leurs moments, ici et ailleurs, sous toutes leurs formes ; dit l'attachement au paysage. Regards, intérêts ne se séparent guère de la peinture (dont la

proximité, la fréquentation précoce sans doute a formé un œil, nourri un imaginaire). Ainsi de l'un à l'autre le va-et-vient, échos et renvois, s'installe vite (*Un royaume près de la mer*, Champ Vallon, 1998). Ce qui préoccupe, c'est la présence, l'interrogation du visible, la question du sens (*Recours, Patinir, Lorrain, Segers*, Champ Vallon, 1991, *Ciels de traîne*, José Corti, 2011, d'une note l'autre). Enfin le souci persistant qui porte vers eux a amené à tenter, interrogeant quelques peintres familiers, d'en préciser les rapports – *La Peinture et le Lieu*, Isolato, 2012.

ANTOINE ÉMAZ, né en 1955, vit à Angers. Deux anthologies recueillent l'essentiel de son travail poétique jusqu'en 2001 : *Caisse claire* (1990-1997, Points, 2007) et *Sauf* (1986-2001, Tarabuste, 2011). Il a écrit sur les artistes Gérard Titus-Carmel, Monique Tello, Arezki Aoun, Joël Frémot, Sachiko Morita, Claude Pauquet... Comme poète, il a participé à des livres d'artiste avec Marie Alloy, Anik Vinay, Jean-Gilles Badaire, Aaron Clarke, Lawand, Scanreigh, Pierre Emtaz, Anne Slacik, Jacky Essirard, Joël Leick, Daniel Lacomme, Matthew Tyson, Youl, Mikyung Jung, Jean-Noël Bachès, Jean-Michel Marchetti...

JEAN FRÉMON, né en 1946, est président de la galerie Lelong. Il est l'auteur, en plus des ouvrages cités dans sa contribution, de *Le Miroir, les Alouettes* (Seuil, 1969), *L'Origine des légendes* (Seuil, 1972), *Ce qui n'a pas de visage* (Flammarion, 1976), *Échéance* (Flammarion, 1983), *Le Singe mendiant* (POL, 1991), *La Vraie Nature des ombres* (POL, 2000), *La Vie posthume de RW* (Fata Morgana, 2012).



CHRISTIAN GARCIN. Né en 1959, auteur de romans, récits, nouvelles et essais, parmi lesquels une approche monographique de Piero della Francesca (*Piero ou L'Équilibre*, L'Escampette, 2004), des fictions biographiques mettant en scène des peintres italiens et chinois (*Vidas* suivi de *Vies volées*, Folio, 2007; *L'Encre et la Couleur*, Gallimard, collection "L'un et l'autre", 1997), une nouvelle à partir de peintures chinoises classiques (*Une odeur de jasmin et de sexe mêlés*, Flohic, 2000), ou un essai sur la création artistique à partir d'un tableau de Courbet (*L'Autre Monde*, Verdier, 2007). Il a par ailleurs collaboré à quelques catalogues ou monographies d'artistes (Serge Plagnol, Philippe Favier, Henry Le Chénier). Écrivain et photographe, il a publié en 2011 un livre de photos aux éditions Le Bec en l'air, *Le Minimum visible*, avec des textes de Stéphane Audeguy, Arno Bertina, Éric Faye, Thierry Girard et Gilles Ortlieb. Derniers titres parus : *Borges, de loin* (essai, Gallimard, collection "L'un et l'autre", 2012), *En descendant les fleuves / Carnets de l'Extrême-Orient russe* (carnet de voyage, en collaboration avec Éric Faye, Stock, 2011), *Les Nuits de Vladivostok* (roman, Stock, 2013).

ALEXANDRE HOLLAN, né en 1933 en Hongrie, vit actuellement à Paris, et les mois d'été dans un mazet isolé à quelques kilomètres de Gignac où il dessine les arbres. Il est régulièrement exposé par la galerie Vieille-du-Temple à Paris. Les éditions Le temps qu'il fait publient ses notes sous le titre *Je suis ce que je vois* (mais, à la différence de notre présente édition, dans un classement thématique). Sur son œuvre on pourra

notamment lire les essais d'Yves Bonnefoy (*La Journée d'Alexandre Hollan*, Le temps qu'il fait, 2005; catalogue du musée Jenisch à Vevey, 2001; catalogue galerie Vieille-du-Temple & éditions Pagine d'arte, 2010), ou le *Cahier Alexandre Hollan* dirigé par Jean-Yves Pouilloux (éditions William Blake, 2008).

BRUNO KREBS est né en 1953, entre Pont-Aven et Port-Manech, sur les rives de l'Aven. En 1971, il entreprend la rédaction du *Voyage en Barque*. Une partie de ces deux ou trois mille récits brefs a été régulièrement publiée, soit en revue – essentiellement par "Théodore Balmoral", mais aussi par "Clivages", "La Liberté de l'Esprit", "N4728" ou "La Revue Littéraire" – soit sous forme de recueils : d'abord chez Deyrolle éditeur (*Raison perdue*, 1996), puis L'Arpenteur/Gallimard (*Dans la nuit des cheveux*, 2003; *La Mer du Japon*, 2004; *Chute libre*, 2005; *La Traversée nue*, 2008; *Sans rive*, 2010). Leur forme a évolué, mais sans rupture ni s'éloigner vraiment du thème fondateur. En marge, L'Arpenteur/Gallimard a publié un portrait poétique, *Bill Evans live* (2006), la revue "L'Atelier contemporain" (première série, 2000-2002) un recueil de poèmes, *Dans les prairies d'asphodèles* (2002), et les défuntes éditions Climats deux romans, *Tom-Fly, le pirate* (1996), et *L'Émissaire* (1997).

ANN LOUBERT, née en décembre 1978 dans les Vosges, vit actuellement dans la région de Zurich. Après avoir obtenu une maîtrise de Lettres modernes en 2000 à Nancy, elle poursuit des études de peinture à l'école supérieure des arts décoratifs de Strasbourg (avec comme professeur

de peinture Daniel Schlier) dont elle est diplômée en 2005. Elle effectue plusieurs résidences : à Enschede (Pays-bas) en 2004, à Poznan (Pologne) en 2006, à Berlin en 2008, à Pékin et Tainan en 2011 et 2012. Lauréate du CEAAC en 2007, elle a exposé en 2008 et 2012 dans ce centre d'art, ainsi qu'à la galerie Chantal Bamberger, à Strasbourg, en 2009, 2011 et 2012. En 2013 elle éditera des gravures chez Rémy Bucciali, et paraîtra *À vol d'oiseaux*, recueil de poèmes de Jacques Moulin, illustré d'une dizaine de ses dessins.

CLAUDE LOUIS-COMBET, né en 1932 à Lyon, a fait toute sa carrière de professeur de philosophie à Besançon. Romancier, essayiste, poète, il a consacré plusieurs ouvrages à l'art et à l'esthétique, abordés à travers les œuvres d'amis artistes. Ainsi, récemment : *La Chambre aux gloses secrètes de Bérénice Constans* (Virgile, 2010), *Des artistes* (Presses universitaires du Septentrion, 2010), *À l'escarcelle de rêves*, Pierre Bassard (Ænrages & Co, 2011), *Des transes et transis*, Felix de Recondo (Fata Morgana, 2011), *Dado* (Virgile, 2012), *Via crucis*, Gabriel Saury (L'Atelier du Grand tétaras, 2012). Il a été le traducteur de *L'Art et l'Artiste* d'Otto Rank (Payot, 1976).

ALBERTO MANGUEL est citoyen canadien né à Buenos Aires en 1948. Il a vécu en Israël, Argentine, Italie, Angleterre, Tahiti et Canada. Il vit en France depuis 2000. Il est l'auteur de trois romans : *Dernières Nouvelles d'une terre abandonnée* (Le Seuil, 1993), *Stevenson sous les palmiers* (Actes Sud, 2001) et *Un amant très vétillieux* (Actes Sud, 2005), et de plusieurs essais, parmi lesquels *Le Dictionnaire*

des lieux imaginaires (avec Gianni Guadalupi, Actes Sud, 1998), *Une histoire de la lecture* (Prix Médicis essai, Actes Sud, 1998), *Dans la forêt du miroir* (Prix France Culture, Actes Sud, 2000), *Chez Borges* (Prix Poitou-Charentes, Actes Sud, 2003) et *Pinocchio et Robinson* (L'Escampette, 2005). Parmi ses écrits sur l'art, on peut mentionner *Le Livre d'images* (Actes Sud, 2001) et des préfaces à des catalogues sur l'œuvre de nombreux artistes, notamment Miquel Barceló, le groupe Atlas, Glen Baxter, Érik Demazières, Mariana Gartner, Koichi Kurita, Jaume Plensa, Antonio Seguí, Philip Taafe et Éric Winarto. Alberto Manguel a reçu le Premio Germán Sánchez Ruipérez en Espagne pour l'ensemble de son œuvre critique. En France, il a obtenu le Prix Roger Caillois et il a été élu au grade d'Officier des Arts et des Lettres. Il est docteur honoris causa de l'Université de Liège et de celle de Anglia Ruskin, Cambridge.

GABRIEL MICHELETTI, né en 1942, peint et dessine depuis plus de 50 ans, par nécessité. Par besoin d'une incertitude que rien ne vient jamais lever. Entremêlant figuratif et non figuratif, peinture et dessin, tous genres de formats, du timbre poste à des formats plus imposants. Travaille par séries et par périodes. Régulièrement une série ou le travail développé au cours d'une période donnée sera à l'origine d'une série ou d'un travail en réaction, souvent contradictoire, lors d'une période suivante. À bien y réfléchir, il est probablement lui-même le sujet de son travail, ne cherchant jamais qu'une solution instantanée, à travers l'image qu'il exécute – simple trait au

bord d'une feuille ou tryptique de montagne –, pour rendre compte de l'émotion, de la nécessité qui, dans l'instant l'habite. Il cherche en somme à se présenter et à se traduire par le dessin ou la peinture. Jamais cette image ne parvient à résoudre totalement son projet, d'où la nécessité de poursuivre, sans fin, ce travail. Il fait ainsi, jour après jour, semaine après semaine, année après année, du dessin et de la peinture. À la recherche d'un néant que rien, jamais, ne permet d'atteindre. Et heureusement : il n'y a pas d'urgence et le temps ainsi passé est précieux. En somme, cette quête-là le fait vivre : tant qu'il vit, il mène cette quête. Et tant qu'il mène cette quête, il vit. Tant qu'il vit, il dessine et peint et tant qu'il dessine et peint, il vit.

DENIS MONTEBELLO est né en 1951 à Épinal. S'il habite à La Rochelle, il n'a pas oublié la grande forêt d'enfance. Il éprouve toujours autant de plaisir à cueillir. Il cueille les traces, procède en archéologue. Ce sont vestiges où mettre ses pas, ses mots.

Il a récemment publié : *Archéologue d'autoroute* (Fayard, 2002), *Fouaces et autres viandes célestes* (photos de Marc Deneyer ; Le temps qu'il fait, 2004), *Couteau suisse* (Le temps qu'il fait, 2005), *Le Diable l'assaisonnement* (photos de Marc Deneyer ; Le temps qu'il fait, 2007), *"Mon secret" de Pétrarque, lu par Denis Montebello* (Le Cerf, collection L'abeille, 2011), *Tous les deux comme trois frères* (Le temps qu'il fait, 2012).

JACQUES MOULIN, né en Haute-Normandie en 1949, vit à Besançon. Il a publié plusieurs livres de poèmes, notamment :

Valleuse (Cadex, 1999), *Arènes 42* (Cadex, 2000), *La Mer est en nuit blanche* (Empreintes, 2001), *Escorter la mer* (Empreintes, 2005), *Archives d'îles* (L'Arbre à Paroles, 2010), *Entre les arbres* (Empreintes, 2012). Des textes pour livres d'artiste accompagnent des gravures de François Ravel, notamment : *Façades* (1997), *Marques* (2000), *Mélèzes* (2004), *Sonorités* (2007). D'autres textes entrent en écho avec différentes pratiques d'artistes (dessins, peintures, photographies) : *Une échappée de poireaux*, avec Evelyne-Winocq Debeire (Tarabuste, 2006), *Penche-toi*, avec Charles Belle et François Royet (Joca Seria, 2006), *Arbres d'hiver*, avec Charles Belle (La Maison Chauffante, 2008), *Reconnaissance de la rivière*, avec Jean-Louis Elzéard (Analogues, 2009), *Oublie*, avec Véronique Dietrich (La Maison Chauffante, 2009).

Images écrites, tracés d'écrits : ni illusion, ni redondance altérant l'aventure du lien, l'un se cachant derrière l'autre, mais un passage, une passerelle, d'un lieu l'autre, une transaction secrète. Des gestes se croisent, s'observent, s'adoptent, tentant de garder distance juste, comme on atteint l'amitié à force de présence.

ANNIE PARADIS est née en 1978 à Belfort. Après avoir posé pour Ann Loubert pendant près de vingt ans, j'avais le projet d'écrire une séance de pose en direct, en miroir, comme une pose inversée. De prendre notes de ce que je voyais, sentais, ressentais sur l'instant, parce que la pose devient toujours un temps d'oubli où l'esprit flotte et dérive. L'envie aussi d'écrire non sur la peinture mais sur les gestes, les odeurs, surtout écrire le faire qui pourtant reste indicible.

Et décrire l'alchimie, derrière l'œil, derrière l'amitié. Au-delà du pinceau.

DANIEL PAYOT, né en 1952, enseigne la philosophie de l'art à l'université de Strasbourg. Membre de l'équipe de recherche "Approches contemporaines de la création et de la réflexion artistiques", il a publié plusieurs articles et livres sur les arts et les théories des arts, particulièrement au XX^e siècle, parmi lesquels *Des Villes-refuges. Témoignage et Espacement* (éditions de l'Aube, 1992), *Effigies. La Notion d'art et les Fins de la ressemblance* (Galilée, 1997), *L'Objet-fibule. Les Petites Attaches de l'art contemporain* (L'Harmattan, 1997) et *Après l'harmonie. Benjamin, Adorno et quelques autres* (Circé, 2000). Derniers titres parus : *L'Art africain entre silence et promesse* (Circé, 2009) et *Lignes de jours* (avec Sylvie Villaume, L'Harmattan, 2010).

ÉRIC PESSAN, né en 1970, écrit des romans, des pièces de théâtre, des poèmes et des textes en compagnie d'artistes. Il a, entre autres, écrit des fictions en écho à des œuvres de Gisèle Bonin, Patricia Cartreau, Christine Crozat, Marc Desgrandchamps, André Jolivet, Dominique Lacoudre, Lorient & Mélià, Mikaël Lafontan, Pierrick Naud, Françoise Pérovitch. Il a été rédacteur en chef de la revue d'art et littérature "Éponyme", publiée par les éditions Joca Seria (quatre numéros parus, 2005-2007).

JAMES SACRÉ est né en 1939. Il y a eu beaucoup de livres depuis 1965. Et dès les débuts la rencontre d'un ami peintre : Yvon Vey ; puis de nombreux autres avec les revues

"Promesse", "Mensuel 25", "Exit", avec les éditions "Collectif Génération" et Gervais Jassaud, avec André Dimanche et Djamel Meskache. De *Comme un poème encore* (Atelier de l'Agneau, 1975) à *Le poème n'y a vu que des mots* (Le Dé bleu, 2007) tous ces peintres m'ont appris qu'un poème est aussi fait de matières qu'on découvre et qu'on arrange. Ils m'ont également aidé à me saisir de paysages divers : la Vendée, e.g. *Affaires d'écriture (ancres divers)* (Tarabuste, 2012), le Maroc, e.g. *Viens, dit quelqu'un* (André Dimanche, 1996), ou *Le Paysage est sans légende* (El Manar, 2012), ou encore les États-Unis, e.g. *America solitudes* (André Dimanche, 2010). J'ai bien peur de leur avoir apporté peu de chose en retour. *Cœur élégie rouge* (Le Seuil, 1972), *Figures qui bougent un peu* (Gallimard, 1978) ou *Une fin d'après-midi à Marrakech* (André Dimanche, 1988) leur doivent aussi tout un remue-mélangé de formes et de dispositions de mots pris sur des motifs plus pensés et rêvés que réellement saisis, comme on voit que les peintres font dans leur confrontation au monde.

DANIEL SCHLIER, né en 1960, enseigne la peinture à l'école supérieure des arts décoratifs de Strasbourg. Il est représenté par les galeries Jean Brolly à Paris, Charlotte Moser à Genève, Born à Berlin et Riff Art Projects à Istanbul. Sur son œuvre, nous pouvons lire, entre autres, la monographie parue chez Monografik en 2008 (textes d'Éric de Chasse et Alain Coulangue) ou le catalogue de son exposition au musée d'Art moderne et contemporain de Strasbourg en 2003 (textes de Marie de Brugerolle, Emmanuel Guignot et Fabrice Hergott).

JEAN-CLAUDE SCHNEIDER, né en 1936, germaniste, a été secrétaire de rédaction de la revue "Argile". Il a publié des recueils de poèmes, des traductions de l'allemand et du russe, des essais sur la poésie et sur la peinture. Ses livres sur la peinture sont : *Habiter la lumière – Regards sur la peinture de Jean Bazaine* (Deyrolle éditeur, 1994), *Les Chemins de la vue* (sur Alberto Giacometti, Josef Sima, Raoul Ubac, Bram Van Velde, Nicolas de Staël) (Deyrolle éditeur, 1996). En revues il a publié des textes sur André Du Bouchet et la peinture, Colette Brunschwig, Jean-Pierre Corne, Gilles Du Bouchet, Pierre Tal-Coat.

PIERRE-ALAIN TÂCHE est né en 1940 à Lausanne, où il a toujours vécu. Juriste de formation, il consacre l'essentiel de son temps à l'écriture, depuis une dizaine d'années. Sa bibliographie est forte d'une trentaine de recueils de poésie parus, pour l'essentiel, aux éditions Empreintes et à La Dogana, où est sorti, l'automne dernier, son dernier recueil, *Fresque avec ange*. Aux éditions Zoé, il est également l'auteur de deux proses, dont l'une (*L'Idée contre l'image*, à paraître au printemps 2013, dont est publié ici un extrait) aborde la question du verbe dans l'art d'aujourd'hui. Son œuvre a été consacrée par de nombreux prix tant en Suisse (le prix Schiller lui a été décerné à deux reprises) qu'à l'étranger. *La Voie verte* lui a valu, en 2010, le Prix Roger Kowalski (Grand prix de poésie de la Ville de Lyon). Pierre-Alain Tâche a collaboré, pendant près de vingt ans, à la rédaction de "La Revue de Belles-Lettres", où il a publié d'importants textes critiques. On a aussi pu le lire dans de très nombreuses autres revues (notamment dans "La N.R.F."

de Jacques Réda). Il est l'auteur d'études consacrées, entre autres, à Claude Garache, Alexandre Hollan et Miklos Bokor.

MONIQUE TELLO est née en 1958 à Oran ; elle vit à Poitiers. Elle a notamment exposé au musée Sainte-Croix de Poitiers, au centre d'art "Le Confort moderne" à Poitiers, au musée de Vendôme, au musée Faure à Chambéry, à la galerie Univer à Paris, à la galerie Lucette Herzog à Paris, etc. Un livre lui a été consacré aux éditions Le temps qu'il fait en 2005 : *Monique Tello, obstinément peindre* par Antoine Émaz. Un important article sur ses gravures (imprimées et éditées par l'atelier Pasic) a été publié par "Les Nouvelles de l'estampe" (n° 193, mars 2004, texte de Ludovic Chevallet). Elle a illustré de ses gravures plusieurs ouvrages de Ludovic Degroote, François-Marie Deyrolle, Georges Guillain, Dominique Truco, Bernard Vargaftig.

JEAN-LUC TERRADILLOS, né en 1957, journaliste, dirige "L'Actualité Poitou-Charentes, revue de la recherche, du patrimoine et de la création", dans laquelle il invite des écrivains (Alberto Manguel, Denis Montebello...), des artistes (Glen Baxter, Marc Deneyer, Thierry Fontaine, Claude Margat, Jean-Luc Moulène, Claude Pauquet, Jacques Villeglé...), des dessinateurs de B.D. (Juhyun Choi, Xavier Mussat, Fabrice Neaud, Marie Tijou...). Il a publié *Poitiers romane et romanesque*, avec des photographies de Marc Deneyer (Geste éditions, 2005). Il a déjà réalisé deux entretiens avec Monique Tello, l'un publié dans le catalogue de son exposition au centre d'art "Le

Confort moderne" (Poitiers, 1997), l'autre dans l'ouvrage d'Antoine Émaz, *Obstinément peindre*, paru au Temps qu'il fait en 2005.

JÉRÔME THÉLOT, née en 1956, est professeur à l'université Jean Moulin de Lyon 3, où il dirige le Centre d'Étude des Dynamiques et des Frontières Littéraires. Ses travaux portent sur la poétique et la poésie (*Poétique d'Yves Bonnefoy*, Droz, 1983 ; *Baudelaire. Violence et Poésie*, Gallimard, 1993 ; *La Poésie précaire*, PUF, 1997 ; *L'Immémorial. Études sur la poésie moderne*, Les Belles Lettres, 2011), sur la philosophie de l'affectivité (*Au commencement était la faim*, Encre marine, 2005 ; *"L'Idiot" de Dostoïevski*, Gallimard, 2008), et sur les conditions de l'image photographique (*Les Inventions littéraires de la photographie*, PUF, 2003 ; *Critique de la raion photographique*, Les Belles Lettres, 2009). Il a traduit *Le Voyageur chérubinique* d'Angelus Silesius (Encre marine, 2008), et il publiera en 2013 deux essais : *Le Travail vivant de la poésie*, aux Belles Lettres, et *"Le Radeau de la Méduse" de Géricault. Le sublime et son double*, aux éditions Manucius.

FRÉDÉRIC VALABRÈGUE est né à Marseille en 1952, où il vit. Écrivain et enseignant d'histoire de l'art à l'École des Beaux-arts de Marseille-Luminy. Derniers romans parus (aux éditions POL) : *Le Candidat* (2010), *Les Mauvestis* (2005), *Asthme* (2002). Travaux actuels en Histoire de l'art : une conférence sur les assemblages photographiques de l'artiste Richard Baquie, une conférence sur l'histoire du cabaret (*Le Chat noir* de Paris, *Cabaret Voltaire* de Zurich, *Le Chien errant* de Saint-Petersbourg), un article à propos des artistes et de l'usage des psychotropes

intitulé *Retour d'acide* pour une exposition à "La Maison Rouge". Projet pour le cinéma : un scénario tiré du *Mont analogue* de René Daumal.

FRANCK VENAILLE, né à Paris en 1936, est l'auteur d'une œuvre qui compte une quarantaine de titres dont *Chaos, Ça, C'est à dire* (Mercure de France) *C'est nous les Modernes* (Flammarion) et *La Descente de l'Escalt* (Gallimard). Un important travail critique issu de tous les horizons culturels a été entrepris sur ces textes qui ont trouvé leur place dans ce que la poésie contemporaine compte de plus moderne, sans renier pour autant une mélancolie, et une angoisse, elles sans âge. Un film de long métrage est en cours de réalisation (Martin Verdet) dans lequel Franck Venaille joue son propre rôle. Ce n'est pas la première fois qu'il semble s'éloigner de la poésie pour aborder l'image et la fiction. Dès 1970 il collabore avec Jacques Monory à un roman-photo, *Deux*. C'est alors le règne d'une figuration narrative qui ose dire son nom alors qu'il semble bien que l'écriture de Venaille, dépassant les apparences visuelles, prend de plus en plus appui, sans la nommer, sur l'intériorité. Les rapports entre écriture et corps peints ont également été identifiés dès les premiers livres parus, et les toiles de Monory et Klasen, exposées. Plus tard (1990) *K.L.A.S.E.N, opéra en trois actes et quinze scènes* témoigne de la fidélité du poète à un univers qu'il aime. Aujourd'hui, Ostende, la Flandre et quelques-uns de ses artistes (Constant Permeke, Léon Spilliaert), le tragique de la mer du Nord, perpétuent ce que Venaille souhaite laisser deviner : sa passion pour une peinture du sens, un décryptage du réel.



GRAVURES (TIRAGES DE TÊTE)



Monique Tello

Carburundum, 19,5 x 15,5 cm,
imprimé par l'atelier Pasnic (Paris).



Ann Loubert

Aquatinte et pointe sèche, 19,5 x 15,5 cm,
imprimée par Rémy Bucciali (Colmar).

25 exemplaires, numérotés et signés par l'artiste.

Vente uniquement chez l'éditeur (envoi franco de port) :

*95€ l'une
180€ les deux*

Règlement à l'ordre de *L'Atelier contemporain*
4, boulevard de Nancy – 67000 Strasbourg





L'ATELIER CONTEMPORAIN

Association de droit local, régie par la loi de 1901 / Siret 790 625 461 00013
4, boulevard de Nancy – 67000 Strasbourg
francois-marie.deyrolle@orange.fr / 03 88 25 75 41

Abonnement

(une année, deux livraisons) : 40 € (envois franco de port)

Direction

François-Marie Deyrolle

Conception graphique

Juliette Roussel
juliette-roussel@orange.fr / 06 71 90 30 30

Corrections

Mireille Gerschwiler

Impression

Ott imprimeurs
Parc d'activités "Les Pins" – 67319 Wasselonne
ottimp@ott-imprimeurs.fr
03 88 59 11 22 / www.ott-imprimeur.fr

Diffusion en librairies

R-Diffusion
16, rue Eugène Delacroix – 67200 Strasbourg
info@r-diffusion.org
09 65 29 35 98 / www.r-diffusion.org

Photographies des œuvres

François Dilasser : Didier Olivré, François Talairach
Alexandre Hollan : Illés Sarkantyu
Ann Loubert : Jules Gyömöre, Klaus Stöber
Monique Tello : Christian Vignaud

Revue publiée avec le concours de la **Ville de Strasbourg**,
et de la **Fondation Jan Michalski**.

ISSN : en cours / ISBN : 979-10-92444-00-1





