



Patrice Giorda

## CONVERSATION SACRÉE

---

*Préface de Gérard Mordillat*

L'Atelier contemporain  
FRANÇOIS-MARIE DEYROLLE ÉDITEUR



## SOMMAIRE

---

Gérard Mordillat: <i>On verra bien</i>	9
<b>I.</b>	
À Daniel Arasse	19
Giotto ou l'Art du scénario	21
Gênes	23
Simone Martini à Assise	24
<i>L'Annonciation Strauss</i>	25
L'Ombre de Masaccio	27
<i>L'Annonciation</i> de Piero della Francesca	30
La Conversation sacrée	33
<i>Le Retable d'Issenheim</i>	35
<i>La Joconde</i>	37
<i>La Vierge des douleurs</i> de Germain Pilon	40
<i>La Pietà Rondanini</i>	41
Le Choix de Laura Bagarotto	43
Venise	48
Caravage, le paradoxe	55
Une vision du Caravage	58
Hopper et Caravage	60
Voyage en Bretagne	68
<i>La Fuite en Égypte</i>	70
<i>Le Massacre des innocents</i>	73
Stella	74
<i>Les Ménines</i> , une histoire de famille	75
<i>Les Ménines</i> , fragments inachevés	80
Sentiment pour Vélasquez	87



Le Chantier Vélasquez	90
<i>La Fiancée juive</i>	95
Goya	96
<i>Bonjour Monsieur Courbet</i>	98
<i>Le Fauteuil de Gauguin</i>	101
Cézanne	103
Être Braque	105
Rouault	108
Picasso et les maîtres	109
L'Enfance retrouvée	112
Francisco au pays des merveilles	113
<b>II.</b>	
À propos d'une commande	119
Le Purgatoire	121
La Couleur incarnée	123
Mais comment font-ils la lumière?	131
Le Jaune de Naples	133
L'Intelligence des gris	135
Le Noir ou l'absence incarnée	137
À propos du portrait	149
Sur le dessin et la peinture	152
Propos sur la peinture	155
Conversation avec Pascal	157
Réponse à Michel Onfray	159
La grande institution	161
Dresde	162
Azulejos pour La Fontaine	163
Mais priez Dieu que tous nous veuillent absoudre!	168

## ON VERRA BIEN

---

Daniel Arasse, disparu en 2003, nous manque. Son *On n'y voit rien* a ouvert les yeux à un très grand nombre de lecteurs et de spectateurs. Personne ne peut avoir oublié son magistral exorde sur la *Marie-Madeleine* du Caravage: «Ça ne sert à rien de dire que Marie-Madeleine était une fausse blonde». Le peintre Patrice Giorda et le critique d'art Daniel Arasse se sont rencontrés en 1984, à L'Institut français de Florence. Daniel Arasse avait offert à Patrice Giorda l'usage d'une salle de classe vide au dernier étage pour qu'il puisse en faire son atelier et y travailler. Daniel Arasse dont Patrice Giorda écrit: «sa pensée est si vive que je continue le dialogue avec lui». Mais peut-on dialoguer avec un mort? Ou plutôt: comment dialoguer avec un mort? Peut-être en remettant ses pas dans les siens, en interrogeant le miroir voilé de la toile, en reprenant la confrontation avec l'histoire de l'art aux frontières où il l'avait laissée. Et, au-delà de lui, peut-on dialoguer avec les morts, avec les peintres avec qui Daniel Arasse dialoguait, avec la peinture elle-même? Je me souviens du jour où Patrice Giorda mesurant les difficultés d'un tel dialogue, le défi qu'il induisait, l'incertitude même d'aboutir, soupira à l'instant même de s'y lancer: «On verra bien...».

Le point commun entre Daniel Arasse et Patrice Giorda est – sans contester – cette question du «voir»; entre le *rien* de l'un et le *bien* de l'autre, il n'y a de différence qu'une consonne. C'est-à-dire l'épaisseur d'un papier de cigarette... Par jeu, on pourrait d'ailleurs les intervertir, d'un côté on y verrait *bien* et de l'autre on verrait *rien*. Mais quoi qu'on fasse, de quelque manière qu'on torde les mots et les phrases, le voir demeure le point brûlant de la discussion. Et aussi étrange que cela paraisse à propos de l'art de peindre, il faut aujourd'hui insister sur ce verbe comme dans le titre français de l'essai de John Berger *Voir le voir*. Une formule



tautologique, sans signification explicite, qui sonne comme un slogan. Curieusement, pourtant, cette bizarrerie lexicale touche le centre de l'œil, ce voir et, partant, ce voyant que doit être non seulement l'artiste, le poète mais aussi le spectateur.

Nous nous trouvons dès lors devant une étoile à trois branches. La branche « on n'y voit rien » : devant la découverte d'une œuvre la première sensation est si puissante qu'elle nous aveugle sur ce qui la constitue, les détails, les secrets même de la toile que nous devons patiemment apprendre à voir. La branche « on verra bien » : c'est en ne négligeant rien de la matière même qui fait l'œuvre, sa lumière, sa couleur, son dessin, ses raffinements d'exécution qu'on la verra bien ; en tout cas, qu'on la verra mieux. La branche « voir le voir » : cette acuité de la vision que le spectateur affine œuvre après œuvre conduit nécessairement à une interprétation critique et politique des images au-delà de la critique artistique que l'on peut et doit exercer devant elles.

Devant telle ou telle œuvre d'une stupéfiante beauté, qui n'a songé ou entendu dire : « il faut le voir pour le croire ». Or, aujourd'hui, les tenants de ce que l'on nomme « l'art contemporain » ont renversé la proposition, il faut désormais croire avant de voir. Fondant leur credo sur la réplique du Ressuscité dans l'évangile selon Jean – « Heureux ceux qui n'ont pas vu et qui ont cru » (Jn 20-28) –, les hérauts de l'art « contemporain » proclament qu'il ne s'agit plus pour le spectateur d'éprouver la puissance émotionnelle d'une œuvre, d'en comprendre l'intelligence, d'exercer son esprit critique face à la toile mais réclament au nom de leur autorité financière, institutionnelle ou artistique que, préalablement, chacun de nous abdique tout savoir, toute culture et croie que c'est de l'art parce qu'ils l'affirment. Le croire a remplacé le voir sous les auspices de la sainte Trinité de l'artiste, du commissaire d'exposition et du critique. Les méchantes langues diraient : le Père, le Fils et le simple d'esprit...

« L'art contemporain » – plus exactement le vide-grenier élevé à la dignité artistique – ressemble au retable des Merveilles que deux

charlatans exhibaient dans une nouvelle de Cervantès. Les deux aigrefins allaient de village en village montrer et faire adorer le fameux retable. Chacun était sommé de verser son obole avant d'admirer l'image sacrée que seuls pouvaient voir les Espagnols de pure souche, ceux qui n'étaient ni Juifs, ni convertis, ni bâtards. Bien entendu, il n'y avait rien à voir mais tout le monde le voyait de peur d'être désigné de manière infâmante. Il suffisait d'une parole trompeuse pour que ce qui n'était pas soit vu ! Dans « l'art contemporain » comme pour le retable des Merveilles, s'il n'y a rien à voir, c'est encore de l'art puisque la foi chevillée aux yeux, son catéchisme bien en tête, nous acceptons de payer le prix de notre soumission à la règle imposée.

*Conversation sacrée* de Patrice Giorda se lit comme un livre de combat. Il n'a pas été écrit comme ça, il n'a pas été pensé comme ça, il ne parle jamais de « l'art contemporain » mais, de fait, c'est un livre dont l'esprit, la profondeur et le sérieux combattent toutes les vanités et les supercheries tant louées par ailleurs au nom du moderne (post ou néo), du modernisme, de la modernité, de la mode dans toutes ses déclinaisons. Ce combat – car il y a bel et bien guerre, stratégie, jeux d'alliances, collusion d'intérêts – se déroule aujourd'hui à fronts renversés : les tenants de « l'art contemporain » se revendiquent comme inventeurs, transgresseurs, provocateurs alors qu'ils sont les commis de l'art officiel, entièrement financé par l'État ou la spéculation tandis que les peintres qui, quotidiennement, affrontent sur la toile les défis de la couleur et de la lumière sont ostracisés à la manière de Cervantès comme « passésistes », « académiques », « réactionnaires », c'est-à-dire Juifs et bâtards de l'art. La novlangue orwelienne encore et toujours fait merveille !

Il faut du talent et du courage pour peindre, il faut de la morgue et de la cupidité pour vendre du rien serti d'ordures ou de diamants. Il faut aussi une imbécillité foncière à un Damien Hirst fanfaronnant que n'importe qui peut peindre comme Rembrandt, qu'il suffit « de s'entraîner ».



Patrice Giorda n'est pas un historien de l'art, ni un critique, ni un touriste égaré dans une exposition, c'est un peintre qui parle d'égal à égal avec ceux dont il approche les œuvres : Piero della Francesca, Courbet, Picasso, Gauguin, Ernest Pignon-Ernest, Hopper, Caravage, Léonard de Vinci, Goya, Vélasquez, Giotto, Simone Martini, Rouault, Champaigne... *Conversation sacrée* offre à voir la peinture par les yeux d'un artiste qui fait siennes toutes les œuvres de ceux qui l'ont précédé ; qui les fait nôtres. Patrice Giorda nous fait entrer dans l'atelier d'un peintre, pas dans un musée. Pas dans un atelier imaginaire, dans le sien ; et ceux qu'il convoque ne sont ni des spectres ni des fantômes mais des collègues, des amis, des frères avec qui on peut parler métier. C'est-à-dire revenir aux questions qui hantent les textes de Giorgio Vasari : « Comment c'est fait ? » et « À quoi ça sert ? » et non s'égarer dans les marais des significations où chacun est menacé de proférer des énormités et de sombrer dans le ridicule – ce que font sans hésiter nombre de commentateurs « contemporains ». Dans *Conversation sacrée* un peintre dialogue avec d'autres peintres et nous invite à partager leurs réflexions ; un peintre qui, justement, nous apprend à voir en savante compagnie. Un exemple : dans sa lumineuse (sic) étude sur *Adam et Ève chassés du Paradis* de Massacio visible dans la chapelle Brancacci à Florence, Giorda relève que l'ombre est derrière eux. Derrière, c'est-à-dire qu'ils vont vers la lumière alors que la logique voudrait qu'ils aillent vers l'ombre, vers l'obscurité, vers les ténèbres qui sont l'ordinaire de la condition humaine. La vérité de la peinture prime ici sur la raison théologique, ce qu'un peintre peut voir mieux que quiconque : « Le rapport que le peintre entretient avec la réalité est tel, que la réalité qu'il figure sur la fresque n'est que la métaphore d'une autre réalité, intérieure, transfigurée en réalité picturale ». Autre exemple : Giorda écrit à propos de *la Joconde* : « dire que c'est un portrait est un malentendu. C'est l'émergence d'un être idéalisé, rêvé, qui a croisé le destin de Vinci. C'est un être qui se lève en lui, qui n'appartient plus à la réalité, pas même au souvenir comme un défunt, mais à l'imaginaire ». Comparant *la Joconde*

aux portraits peints par Léonard de Vinci, il met en évidence que lorsqu'il peint *Ginevra de Benci*, *la Belle Ferronnière* ou *la Dame à l'hermine*, il n'y a pas de confusion possible : ce sont leurs traits au plus près de la réalité, leurs habits, leurs parures alors que *la Joconde* ressemble aussi bien à la Vierge, à Sainte-Anne, voire à Jean-le-Baptiste ou à Bacchus. Bref qu'elle ne ressemble à personne et à tout le monde. En tant que portraitiste lui-même, Giorda sait d'expérience la relation unique que le peintre entretient avec son modèle au moment de la pose ; comment cette relation qui s'exprime sur la toile la distingue sans conteste des figures inventées. *La Joconde* n'est pas le portrait de Mona Lisa Giocondo, c'est plus certainement un autoportrait de Vinci « à ressemblance évitée » comme dirait Jean Dubuffet, en tout cas un être créé de toutes pièces par le peintre, parce qu'il est profondément, ce qui le constitue, un rêve de femme, un désir de femme, voire un désir d'être femme. Un dernier exemple à propos du Caravage dont Giorda écrit qu'il « veut donner à voir et non à penser ». On pourrait ajouter qu'il ne veut pas donner à croire ! Il n'y a pas d'œuvre plus athée que celle du Caravage. Athée, agnostique et peut-être anticléricale. Ses figures appartiennent au récit biblique parce que ses commanditaires tiennent à donner de la publicité à leur foi mais le Caravage n'en a cure. Il veut peindre des hommes et des femmes de son temps, dans leur condition, tels qu'ils sont au plus près de leurs souffrances, de leurs blessures, de leurs désirs. Et qu'importe s'il faut pour cela les costumer en apôtres, en soldats, en Jésus ou en Vierge. Il fera avec dans ce théâtre qu'il organise où il n'y a pour décor qu'un noir absolu renvoyant à la nuit d'avant la naissance et à celle après la mort. Caravage éclaire et ne veut éclairer que l'éblouissante brièveté de la vie, son incandescence. Et Giorda a raison de noter que, contrairement au lieu commun en circulation, Caravage n'est pas l'inventeur du clair-obscur « tel qu'il était envisagé depuis la Renaissance » mais, au contraire, qu'il en ferme les portes.

Les toiles de Lippi, de Poussin, de Grünewald et des autres s'adressent à nous au présent, réfléchissent (dans tous les sens du terme), « pensent »



comme le disait Daniel Arasse et surtout « pensent picturalement » comme l'ajoute Patrice Giorda. Revient alors la question du voir – d'y voir bien ou de n'y voir rien – car cette pensée picturale n'est pas faite de mots mais de couleurs, d'ombres et de lumières dont nous devons touche par touche découvrir la grammaire. Il y a quelque chose de profondément physique dans la vision d'une toile, l'émotion n'est pas nécessairement intellectuelle, ce peut être un embrasement de tous les méridiens du corps, une secousse qui noue les muscles et excite les nerfs. Il faut y mettre du sien, mettre la main à la pâte, comme Titien qui finissait ses toiles « plus souvent avec ses doigts qu'avec un pinceau »<sup>(1)</sup>

*Conversation sacrée* est un livre foncièrement politique dans les trois directions du rien, du bien et du voir. C'est là son paradoxe : dans ce dialogue avec Daniel Arasse, Patrice Giorda tourné vers l'histoire de la peinture nous en dit plus sur le monde où nous sommes que cent revendications à être « contemporain ». Il nous apprend à voir où d'autres nous leurrent s'ils ne se leurrent eux-mêmes. En redonnant au voir sa force subversive contre le croire cléricale et marchand, le travail de Patrice Giorda rend à l'acte de peindre sa dignité, son mystère, sa puissance à transformer le monde d'un seul regard.

GÉRARD MORDILLAT

<sup>(1)</sup> Jacopo Palma cité par Boschini dans *La Riche Minere della Pittura Veneziana* (1674).

*Les œuvres d'art résistent. Elles livrent pourtant assez facilement leur part mondaine à l'analyse. Intelligence et méthode suffisent à en cerner les contours, mais ne permettent pas de méditer sur leur mystère. Leur part privée ne se livre que dans une espèce de « conversation sacrée » où, s'il a lieu, l'éblouissement fracasse l'opacité qui nous sépare de leur silence. Le langage lui aussi résiste à exprimer cet éblouissement et ce silence dévoilé : c'est comme si les mots souvent ne rencontreraient rien de ce qui fut vécu ! L'œuvre résiste, le langage résiste. Pourtant le désir de dire cette rencontre intime avec une œuvre est là, et ne se laisse pas dissuader facilement ; c'est comme pour Van Gogh le dessin : « Il faut percer un mur... » dit-il ! Alors quand il arrive que l'intuition perce par miracle, que le désir d'écrire soit là – car la plupart du temps les œuvres que j'aime me laissent sans voix et je n'ai rien à dire – alors commence un travail qui peut durer des mois pour n'écrire qu'une demie page ou une page.*

*Il m'est arrivé de ne vouloir écrire que sur le style : je pensais que c'était possible d'aborder la peinture par ce qu'elle a d'essentiel. Mais c'est impossible, les émotions naissent devant les sujets transformés en formes picturales. Tout se tient, les émotions, le style et le sujet, ça ne fait qu'un. Au début le sujet semble tout puisqu'il fait éprouver les émotions et met la peinture en marche, et pourtant, à la fin, il semble n'avoir été qu'un prétexte puisque c'est par le travail de la peinture qu'on est ému.*

*Le premier texte que j'ai gardé date de 1979, il parle de Nicolas Poussin ; je sortais des Beaux-Arts. Depuis lors, ces textes ont été écrits sans aucune régularité, au gré des rencontres avec une œuvre, parfois à la demande d'une revue. D'autres certainement suivront, écrits dans le même esprit de liberté.*

PATRICE GIORDA



## L'ANNONCIATION DE PIERO DELLA FRANCESCA



La première impression est celle d'une clarté fraîche, sans aucun conflit: ordre, lumière, bonté. L'impression de recevoir une lumière qui ne fait aucune ombre dans le cœur, sur le tableau, ou sur le sol alentour. Puis on prend conscience de l'importance des lignes et des masses abstraites dans la composition, de leurs rôles. Tout est architecturé en profondeur, mis en perspective magnifiquement, et pourtant tout semble avoir été pensé à la surface, quitte à détruire certains effets de la perspective. Il y a là une première violence.

Ainsi les bandes horizontales et verticales noires, trop fortes pour que leurs valeurs les situent dans l'espace, sont avant tout pensées comme éléments structurants de la composition. Ainsi le blanc immaculé tout en haut du tableau, comme un plan vertical abstrait sur le ciel bleu; il est bien sûr une façade en pleine lumière et sans fenêtres, mais c'est d'abord le moyen pictural d'injecter au tableau toute la lumière nécessaire pour incarner cette *Annonciation*. Quant à la masse noire de la chambre de la Vierge, elle est certainement tout à la fois un espace théologique, symbolique et pictural, car la beauté ici c'est la visibilité du sens. Cela prouve que cette *Annonciation* est d'abord une histoire de peinture et que c'est dans les ressorts de la peinture elle-même, qu'il faut chercher l'expression de ce mystère chrétien.

Daniel Arasse lorsqu'il commente cette œuvre dans *Histoires de Peintures*, voit le mystère de l'incarnation placé au centre de cette *Annonciation* par le jeu troublant d'une volée de colonnes qui, bien qu'au premier plan et

situées au-devant de la Vierge, paraissent derrière elle; elles sont le corps du Christ au-dedans.

Ce superbe trompe-l'œil, s'il a une portée théologique certainement incontestable, est avant tout là pour ne pas gêner le face-à-face de l'ange et de la Vierge, pour les mettre dans le même espace de la parole, sans les séparer. Mais il y a quelque chose de beaucoup plus inquiétant, que ce jeu de perspective: c'est la manière dont la Vierge se découpe sur la masse noire de sa chambre.

Marie est représentée debout, légèrement tournée vers nous, ses deux épaules bien visibles. Elle est vêtue d'une robe rouge et porte un long manteau bleu jusqu'à ses pieds. Seulement voilà, sur son épaule droite, celle qui est en contact avec la masse noire, semble jetée comme un long sac à patates informe, une étoffe brune qui cache la partie du manteau bleu que l'on devrait voir. Cette étoffe qui la fait ressembler à une Madeleine repentante ou à un saint Jean Baptiste au désert, est-elle là en signe d'humilité? Autant les plis du manteau et de la robe, sont de beaux vrais plis, autant ceux de cette étoffe sont déstructurés; il s'y cache même comme l'anamorphose d'un crâne. C'est un lieu de peinture inquiétant; et c'est le seul dans cette œuvre dépourvue d'ombre, de nuit et d'obscurité. Est-il l'expression de la virginité perdue? Une fois qu'on l'a vue, il y a comme un malaise grandissant à soutenir la proximité de cette étoffe habitée de cauchemars, d'avec ce noir silencieux de la chambre. C'est comme si quelque chose passait de l'un à l'autre. Comme si la lumière de l'incarnation étant à l'œuvre, ouvrait l'espace du noir à la nuit; alors le manteau de la Vierge en serait contaminé! Si le jeu des colonnes, est bien la manifestation de l'Incarnation dans cette *Annonciation*, alors l'étoffe que porte Marie en est la part d'ombre, le non-dit, le non-nommé, la mort. N'est-ce pas elle qui entre avec la vie? N'est-ce pas cela le sens de l'Incarnation, que la finitude est le soubassement de toute vie spirituelle?

Quoiqu'il en soit, ce morceau de peinture est dérangeant, et Piero aurait pu faire de beaux plis dans cette étoffe. Pourquoi ne l'a-t-il pas fait?



Pourquoi ce quelque chose qui ressemble à un « mal peint » ? J'imagine qu'il voulait régler un problème, que quelque chose n'allait pas avec le manteau bleu couvrant les deux épaules. Parce que le bleu se découpant sur le noir, faisait venir Marie beaucoup trop en avant. Alors il a recouvert le bleu de brun et d'ocre, et il a commencé à abîmer la Vierge, à porter atteinte à sa pureté, pour régler ce problème entre le noir et elle. Et en faisant cela, à sa manière de peintre, il touchait au mystère de l'Incarnation, à l'inviolabilité de la Vierge. Il mettait en relation le ventre avec la nuit.

C'est souvent comme ça que ça se passe dans la peinture ; à un endroit de la toile il y a quelque chose qui ne va pas, un non-dit. C'est bien sûr une difficulté picturale à résoudre, mais dont l'origine est au-delà des formes et des couleurs, dans le psychisme, jusqu'où ses racines s'enfoncent. Mais peut-être qu'en peintre savant, Piero della Francesca avait tout prévu et que sa vision était claire. En tout cas, dans ce manteau, il y a quelque chose qui ne va pas.

## LA CONVERSATION SACRÉE

à Chantal



C'est un superbe trompe-l'œil qui fait venir en avant et dans la lumière, ce qui est situé en arrière et dans l'ombre. L'œuf et le haut de la coquille sont ainsi propulsés au premier plan, à l'aplomb de Marie, alors qu'ils sont situés au fond de la chapelle, loin derrière elle. Cette indétermination spatiale de l'œuf, tantôt en avant et creusant l'espace quand on regarde le haut du tableau, tantôt retrouvant sa place réelle quand on regarde le groupe des personnages, est sans aucun doute chez ce maître de la perspective, l'élément clef du tableau.

On entre dans le tableau par l'œuf. Puis il conduit sur la Vierge et l'enfant par un mouvement vertical. L'enfant couché en oblique sur les genoux de sa mère prolonge la diagonale qui passe d'abord par les avant-bras du duc de Montefeltro, puis vient croiser à la perpendiculaire, le bâton de Jean-Baptiste qui nous indique le haut de la coquille semblable à une colombe, tenant en son bec l'œuf au-dessus de Marie.

Il y a ainsi dans le silence de cette architecture en lumière, où treize personnages sont abîmés en contemplation intérieure, trois grands gestes à la surface du tableau, comme ceux d'une bénédiction, qui viennent battre la mesure d'une musique que l'on n'entend pas.

D'eux, les personnages, ils ne faut attendre aucune parole. Ils sont clos sur eux-mêmes. Ils mènent cette conversation sacrée qui nous les rend inaccessibles. C'est sur eux que Piero della Francesca a posé la couleur parce qu'elle est la chair de l'humanité, et ici, la chair de la peinture ; mais bien que traités en volume et éclairés, ils ne semblent pas baignés de la même lumière qui tournoie dans la partie supérieure de l'œuvre. Il y a le bas et le haut, le monde de la couleur et celui de la lumière ; et c'est par ce triple



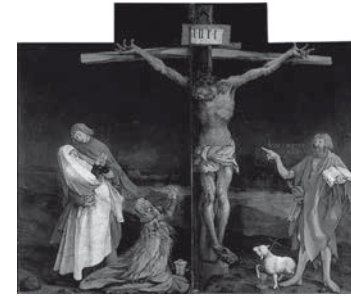


geste d'une verticale et de deux diagonales ascendantes que s'accomplit l'incessant va-et-vient qui va de l'esprit à la chair et de la chair à l'esprit.

La lumière est cachée en eux; la partie haute nous la révèle. Dans cette architecture de lignes et de grâce, la lumière est partout et le regard s'émerveille et s'attarde; l'œuf même ne projette aucune ombre, comme s'il était source de lumière plus qu'objet éclairé. Puis une fois émerveillé par la lumière pure de ces cimes l'oiseau fond sur la Vierge, et pour un instant contemplant les énergies de couleurs qui les façonnent et la beauté de leurs visages, il s'élève à nouveau dans les blancheurs du marbre. Il a traversé la chair, s'est rempli de son sang et de ses songes, il remonte sur les cimes.

Peut-être faut-il voir dans cette colombe qui suspend l'œuf au-dessus de Marie, la représentation du mystère de l'Incarnation. Tout dans la partie haute n'est que creux et rondeur de ventre, accueil de la parole; métaphore du ventre virginal de Marie. Il y aurait donc dans la partie haute de l'œuvre bien plus que la lumière que la partie basse nous cache, mais aussi ce que fut Marie au moment même de la conception, au moment de l'Annonciation, bien avant qu'elle ne devienne la mère qui nous est montrée. Méditation sur le temps, cette conversation sacrée que le peintre mène sur les formes, les espaces et la lumière est alors équivalente à celle que le croyant mène sur le mystère chrétien de l'Incarnation.

## LE RETABLE D'ISSENHEIM



Le coup de génie de Grünewald est d'avoir vrillé le corps de son Christ. Il nous le montre immense et frontal mais il y introduit deux mouvements contradictoires qui le tordent comme une serpillière. Tout le haut du corps semble se tourner vers la gauche: tête baissée sur la gauche, bras de gauche plus court que le droit, donnent un mouvement de rotation qui ouvre à tout l'espace gauche du tableau là où se tiennent Marie et Jean. Et si les

jambes sont frontales les immenses pieds tournés sur la droite à 45° désignent l'agneau et Jean-Baptiste, ouvrant ainsi à tout l'espace de droite. La croix elle-même subit cette torsion cosmique; il suffit d'évaluer l'angle entre le cartel INRI et le support sur lequel reposent les pieds pour voir que croix et Christ sont tordus ensemble dans ce supplice.

Cela fait que ce corps, qui devrait «normalement» nous laisser pétrifiés d'horreur, nous transporte et à droite et à gauche, vers le baptiste, puis vers Jean et Marie, devenant ainsi un lieu de passage au lieu d'être une icône fixe qui accapare le regard. La vue de ce Christ qui fait peur devient ainsi supportable car c'est lui qui organise la circulation des masses et des lumières, qui organise le récit évangélique: «il était écrit qu'il recevrait l'esprit saint par le baptiste, qu'il subirait la passion, serait immolé comme l'agneau, que l'apôtre préféré prendrait soin de Marie, sa mère, avant d'aller enseigner les nations.»

Si ce Christ immense avait été frontal de la tête aux pieds il aurait bloqué le regard sur lui, cloisonné les parties de droite et de gauche; et son corps gris-vert-jaune qui malgré sa taille s'enfonce dans la nuit du tableau n'aurait pas suffi à mettre en relation le prophète et l'apôtre, l'avant et le devenir.



## HOPPER ET CARAVAGE



J'ai écrit le premier brouillon de ce texte il y deux ans. Il ne s'agissait pas de comparer le génie de Caravage et l'originalité de Hopper, mais de comprendre pourquoi, lors de la visite de la collection Thyssen à Madrid, ces deux chefs-d'œuvre que sont la *Sainte Catherine* de Caravage et la *Femme à la lettre* de Hopper, se sont levés en moi au point d'effacer le souvenir de toutes les autres peintures; pourquoi est-ce que depuis ce jour elles gravitent sur la même orbite en se regardant, au delà des siècles, porteuses de la même inquiétude? La *Sainte Catherine*, 1598, la *Femme à la lettre*, 1931. L'intuition est une expérience que l'on éprouve mais qu'il est difficile de mettre en forme.



Les deux tableaux ont un point commun: deux femmes en souffrance ou qui ont souffert. Sainte Catherine a subi le martyr et la femme à la lettre semble transpercée par ce qu'elle lit. Mais au-delà de ces deux histoires, j'éprouvais le sentiment que dans ces deux tableaux, où tout est en ordre, où rien ne dépasse, pas même un coup

de pinceau, que c'est véritablement le pinceau qui a tout balayé, non par souci d'ordre ou de propreté, mais par souci du vide. Un sentiment de vide semblait lier ces deux œuvres. Mais la difficulté à rédiger ce que je ressentais m'avait détourné de ce projet pour écrire ce court texte sur Caravage. Rétrospectivement je pense que c'était une voie détournée pour m'approcher de mon sujet.

« Caravage veut faire mieux que les autres, il veut faire vrai. Il veut donner à voir et non à penser. Il va faire ce que les autres peintres n'ont jamais fait avant lui, il va photographier la réalité. Son génie le lui permet. La simplification

qu'il opère va l'y aider: pas de nature, mais seulement des figurants qu'il fait poser dans l'obscurité sous la lumière crue des spots, comme sur une scène de théâtre. Les figurants composent les scènes d'un théâtre vivant qu'il copie, comme cela n'a jamais été fait avant lui. Il ne peint pas une « flagellation », il fait assister au spectacle de la flagellation. C'est photographique. C'est le surgissement de la réalité qui le hante, entraînant par là même la disparition de la peinture, en tant que moyen de penser la peinture. Personne avant lui n'avait fait ça; car pour ceux qui l'ont précédé, la peinture n'est pas de l'illusionnisme. Titien ou Tintoret savent qu'ils font de la peinture quand ils peignent. Ils font des tableaux. La matière pour l'un et le geste pour l'autre, sont les lieux de leurs expressions. Pour Caravage, la peinture doit faire surgir la réalité du néant de la toile. Tout ce qui peut altérer la vision photographique doit disparaître. La matière est un corps à cacher et les coups de pinceaux à bannir. La peinture doit faire silence sur elle-même, elle n'est qu'un outil au service de l'apparition. Caravage cherche à faire voir. À faire voir l'Homme. D'où l'importance de l'aspect photographique comme preuve: plus l'Homme sera vu tel qu'il est, plus le mystère de la révélation sera déplacé de Dieu vers l'Homme. Caravage prouve l'Homme. »

Caravage prouve l'Homme. Combien de fois me suis-je répété cette phrase? Il peint ses figurants sur la scène vide d'un théâtre; et c'est justement cette scène vide qui est sa conception du monde. Le rien, le vide, ni dieu, ni transcendance, seulement le constat que l'Homme est seul au monde avec sa barbarie. Il y a bien sûr la chair et le sexe dans cette absence de paradis, et tout l'espace qu'ouvre la sexualité. Mais chez Caravage la jouissance est glaciale, et la sensualité a peu de place. Demeure le vide. Prouver l'Homme revient à prouver le vide vertigineux dans lequel l'humanité est lancée. Éliminer, désencombrer, supprimer tout ce qui peut altérer la pureté du vide. Caravage est une entreprise de nettoyage métaphysique. Sa Sainte Catherine est belle et désirable. Comme une amazone un brin boudeuse, elle dénude son épaule droite pour le photographe qui la photographie. Tout l'attirail religieux est présent pour le magazine: la roue brisée,



la palme de la sainte, l'épée rougie... mais dès que la pose sera finie, elle se lèvera et partira. Et l'attirail restera sur la scène vide. Il n'y a rien à chercher ailleurs, tout est fini. Tout se joue ici-bas.

Les siècles ont passé, les gens croient moins, ou ne croient plus, ou croient en d'autres choses, mais Hopper lui, semble sans illusion. Dans sa peinture il est humble et descriptif. Il n'y a ni théologie, ni dieu, ni romantisme, ni expressionnisme d'un moi fiévreux, ni expérimentation plastique. Pas de geste, pas de matière. C'est même sec et peu sensuel. Si ce n'est l'inquiétude constante c'est une peinture cérébrale. Et s'il n'y avait pas cette lumière qui le sauve de l'illustration, on dirait de lui qu'il n'est qu'un peintre du sujet. Peintre du sujet il l'est pourtant: chacun de ses tableaux témoigne d'un drame humain ou de la solitude au monde; même la dernière croyance au progrès, les personnages de Hopper semblent ne pas y croire. Bien sûr il y a chez lui l'espace de la psychologie, comme chez Caravage il y avait celui de la sexualité, mais là aussi, les gens qu'il peint semblent souvent absents de leur propre souffrance. Comme si c'était trop tard. Comme si l'épreuve de la souffrance ne valait pas la peine d'espérer. Et s'il y a un grand sentiment d'intériorité et de silence, c'est que les êtres tout occupés à leur solitude n'attendent plus rien. Ils ne croient en rien.

Mais voilà, il y a la lumière dans son œuvre. Une lumière rédemptrice qui ouvre à l'espace de la méditation. Lumière et espace sont comme les deux faces d'une même pièce. La lumière crée l'espace et l'espace est parcouru par la lumière. Je parle d'espace tridimensionnel, de cet espace mental de la profondeur que les peintres de Giotto à Cézanne n'ont cessé d'expérimenter en le réinventant, jusqu'à ce que la modernité en clôt les portes. Hopper n'est pas un moderne qui peint à deux dimensions, ignorant la lumière, c'est un classique pour qui l'espace est avant tout le creusement d'un espace intérieur, avant d'être l'imitation de la réalité. Et l'espace mental de sa peinture, la profondeur, ouvre en nous un espace de contemplation, hors du temps, hors des modes, sur la condition humaine. Si la lumière de Caravage prouve l'Homme sur le vide d'une scène de théâtre, en brûlant

les mythes chrétiens, celle de Hopper s'attache à faire exister un espace où l'Homme a cessé d'être un conquérant. Entre l'œuvre cynique et violente de Caravage et celle, humble et intérieure de Hopper, il y a pourtant un point commun: le refus de peindre des contes de fées; qu'ils soient théologiques ou picturaux. Leur volonté à tous deux est de faire un constat de la réalité.

Bien sûr s'ils ont en commun la lumière et le clair-obscur, et une grande pureté, là s'arrête leur ressemblance. Hopper nous fait méditer sur des espaces où les figures se dérobent, là où Caravage nous impose des figures mais où l'espace nous est interdit. Le drame que subit Sainte Catherine, Hopper me permet d'y accéder, et ce que fut ou sera la femme à la lettre, Caravage me le montre. L'un subjugué, l'autre fait méditer.

Je suis sûr que la *Femme à la lettre* de Hopper est un chef-d'œuvre à la hauteur de la *Sainte Catherine* de Caravage. Peut être même est-ce son chef-d'œuvre. Ces deux œuvres possèdent une radicalité picturale et une puissance d'interrogation qui les situent au-delà de la peinture, là où il n'y a que des tableaux.

#### LA CONVERSATION

Une femme assise presque nue sur un lit est dévorée d'ombre et de lumière. Sa tête est noire, son buste, son ventre et ses bras sont noirs d'ombre, seuls ses cuisses et ses avant-bras et la lettre qu'elle lit sont éclairés par une lumière qui tombe en douche du plafond. Sa tête inclinée qui lit la lettre se détache comme une boule noire sur le blanc du mur derrière elle.

Face à elle se tient l'absent. Celui qui n'est pas mais qui est: un chapeau noir sur une bande verticale rousse, qui figure une commode. Ce n'est qu'un chapeau mais c'est quelqu'un. On le voit immédiatement. Et ce quelqu'un, comme tête baissée, dialogue, protège ou accuse... on ne sait pas. C'est peut être la conscience de cette femme ou bien la présence symbolisée de celui qui a écrit la lettre, on ne sait pas. Mais ce qu'on voit, c'est que les deux sont en relation. On ne pourrait pas faire mieux si c'était une annonce. À moins qu'il ne s'agisse d'une exécution! Le rectangle jaune



m'évoque la lanterne que Goya pose au sol dans son tableau *Le 3 mai*. À sa lumière les soldats fusillent les villageois. La tête noire de la femme qui lit, est liée à cette autre tête noire qui se découpe sur ce fond jaune d'une grande puissance. Entre ces deux têtes il y a le silence et tout l'espace de la chambre. Ce rectangle jaune, en haut à droite, sur lequel se découpe le chapeau, c'est une vraie gifle, c'est accessoirement le store d'une fenêtre américaine entrouverte sur un carré de nuit noire. L'expression du visage de la femme n'est guère visible, la raideur de son corps parle pour elle. Elle vient de recevoir un coup. Et nous avec elle.

#### ENTRE FIGURATION ET ABSTRACTION

Immédiatement ce que je vois c'est une femme prise dans un carcan de lignes verticales et horizontales. Une femme prise au piège d'une géométrie tout aussi redoutable que la roue cloutée qui déchira le corps de Sainte Catherine. Ce corps de femme, presque nu, assis sur un lit ne peut échapper à l'étau qui le serre. Les jambes serrées, les pieds posés au sol, elle tient sur ses genoux une lettre qu'elle lit. Comment mieux exprimer l'angoisse ressentie à la lecture de cette lettre que par cette machinerie géométrique qui la tourmente? Tout n'est que lignes et angles. Il n'y a que les courbes du chapeau et du fauteuil pour venir adoucir cet univers de couteaux tirés. La géométrisation de l'œuvre évoque Mondrian. Mais ce qui au premier regard n'est qu'une abstraction, un ensemble de surfaces peintes à la surface du tableau, une juxtaposition de surfaces colorées géométriques, s'avère être un travail sur l'espace. L'étau des lignes et des surfaces se desserre autour de la femme, dès que chacune de ces surfaces colorées trouve son plan dans l'espace du tableau. Dès que la profondeur s'organise, la femme respire un peu plus.

La figuration c'est l'espace et l'abstraction c'est la surface. Ce qui est en jeu n'est plus alors le problème de la représentation ou de la non représentation, mais celui de l'espace avec ses trois dimensions ou celui de la surface à deux dimensions. La modernité et la tradition luttent, ou se cherchent dans un désir de continuité.

Dans ce tableau particulièrement, Hopper crée une tension entre espace et surface. Comme si les plans installés dans l'espace semblaient vouloir revenir à la surface: revendiquer la surface comme un signe de modernité. Disons que les plans chahutent. Est-ce une maladresse de sa part ou une intention délibérée, une tentation? Tandis que le rectangle jaune, intense et magnétique, attire à lui comme s'il était un point de fuite, la diagonale du lit et tous les verts du sol, en creusant l'espace de la chambre, la bande verticale bleue à gauche semble, elle, hésiter entre un premier plan qu'elle est censée décrire, et un plan qui serait en-dehors de l'espace du tableau. Un peu comme la marge d'un cahier sur laquelle l'écriture vient s'appuyer, tout en restant extérieur au récit. Et de même le montant vertical brun de la fenêtre entre le rideau et le mur blanc, qui saute littéralement au premier plan comme la commode ou la tête de lit, en faisant éclater la profondeur que la lumière et l'éclairage ont bâtie! Cette respiration qui va de la surface à l'espace, de l'étreinte abstraite des surfaces à l'ouverture figurative de l'espace, c'est peut-être aussi le halètement intérieur de cette femme.

#### APPROCHE DE LA LUMIÈRE

Certainement la lumière est la chose la plus difficile à commenter. Parce que la lumière échappe à la représentation. Elle est une mise en espace de la représentation, une mise en espace de la couleur. Si elle est si difficile à commenter, c'est parce qu'on la confond avec l'éclairage. Ce sont deux notions qui n'ont rien à voir l'une avec l'autre. L'éclairage c'est la logique d'une source de lumière qui projette des parties sombres et des parties claires sur l'objet éclairé. Avec l'éclairage on est dans le dessin, dans le monde des valeurs sombres et claires. On peut assimiler l'éclairage à la perspective linéaire ou atmosphérique: c'est un code de représentation de la réalité. La lumière elle, appartient au monde de la peinture qui n'a rien à voir avec celui du dessin. Hopper utilise l'éclairage comme une narration, mais c'est la lumière qu'il cherche comme présence.



La lumière arrive, quand la couleur est mise en espace. C'est le juste mélange des couleurs qui fait qu'un plan apparaît en avant, ou en arrière d'un autre. Ce sont les rapports entre les mélanges de couleurs qui crée la profondeur, et donc une circulation de lumière. Une couleur qui n'est pas mise en espace ne porte en elle aucune lumière. Elle sera éclatante, lumineuse, brillante, contrastée, tout ce qu'on veut ! mais cette couleur n'aura aucune lumière, si elle ne permet pas à l'espace d'exister.

Ce jaune qui claque comme un coup de fusil est certainement un élément essentiel de la composition, tout autant que la femme qui lit. Peut être même que Hopper a construit son tableau sur cette dualité : un jaune, une femme qui souffre. En tout cas ce jaune semble la réponse picturale à l'inquiétude psychologique qu'il prend pour sujet.

Comment l'a-t-il fait ce jaune, à quoi l'a-t-il mélangé pour obtenir cette qualité d'espace-lumière, qui le situe, et nous situe dans un espace ? Peu importe de quel espace il s'agit, je suis quelque part, je cesse de regarder une image, je suis comme bousculé dans un lieu dont j'ignore tout. Je fais effraction dans un monde de solitude, où je suis seul et ne pense pas. Cet espace qui est un espace de méditation, est un pur espace pictural. Si ce jaune fonctionne c'est parce qu'il est en rapport avec d'autres couleurs, d'autres mélanges. Seul il ne pourrait rien.

Les blancs du lit ont cette même qualité d'espace-lumière. Le regard s'y pose comme si la mise au point était nette. C'est sur eux que Hopper installe son sujet, cette femme à la lettre. Eux aussi me positionnent quelque part. Mais surtout ils créent avec le jaune une circulation qui est le véritable espace figuratif du tableau. C'est cet espace, ce creux au cœur de la représentation, qui repousse la charge d'abstraction qui tend à rabattre les plans à la surface du tableau.

L'unité d'un tableau, quand on se met à bien le regarder, n'est qu'apparente. La lumière ne circule pas de partout, car le peintre va privilégier, pour des raisons conscientes ou inconscientes, des trajets de lumière qui sont beaucoup plus liés à « l'expérience de vie » qu'il vit en peignant, qu'à

la fabrication raisonnée de son œuvre. La lumière est une prise de risques, un travail sur l'inconnu. Il y a ainsi dans le même tableau des surfaces de peintures, sombres ou claires, qui sont des lumières, parce qu'elles ont cette qualité d'espace. Puis d'autres surfaces qui sont des indéterminations spatiales, des relais pour que les couleurs et la lumière circulent. Et puis il y a d'autres espaces qui sont davantage des abstractions, comme peints à la surface du tableau, dont le rôle est graphique, chromatique.

En comparaison avec les blancs des draps et le jaune, les blancs du mur sont un espace de peinture sans lumière. Ils sont lumineux comme un aura autour des tons sombres de la tête de la femme. Mais l'œil ne peut s'y poser, ils n'indiquent aucun plan dans l'espace. Il sont un non-lieu. De même la bande verticale bleu-mauve, à gauche du tableau, qui hésite entre être un premier plan ou une surface abstraite ! son rôle est avant tout chromatique : la complémentarité mauve-jaune, tend le regard d'une extrémité à l'autre du tableau, avec pour conséquence de recentrer l'attention sur la femme. Cette abstraction bleu-mauve soulage le climat oppressant qu'aurait dégagé l'œuvre, si ce mur avait été vraiment mis au premier plan, et permet d'illuminer par la couleur toute la partie gauche du tableau. Ainsi couleur et lumière travaillent ensemble à structurer un espace, parfois à le déconstruire ; parfois la lumière s'échoue sur des surfaces abstraites, puis par le jeu chromatique retrouve d'autres surfaces qu'elle illumine, d'autres espaces qu'elle creuse. Derrière l'unité apparente, les mouvements intérieurs sont nombreux, la complexité est grande. Mais Hopper semble avoir dépassé ces conflits internes, et l'œuvre qu'il livre est harmonieuse, même si son sujet n'est pas vraiment apaisé.

Si je n'avais pas vu dans le même lieu, et à une heure d'intervalle, la *Sainte Catherine* de Caravage et *La femme à la lettre* de Hopper, jamais je n'aurais fait le rapprochement entre ces deux œuvres. Jamais je n'aurais essayé de comprendre ce qui les rapproche. Mais là, dans ce monde de l'irrationnel où réside la magie des rencontres, il faut accepter qu'on ne maîtrise pas grand chose.



## LE CHANTIER VELASQUEZ



Tout ce travail a commencé par une visite au Prado à Madrid en 2010. Je suis resté longtemps devant le portrait équestre du prince Baltazar; c'est un tableau sur l'enfance. Je pense qu'il a dû me rappeler les tableaux de mon fils sur son cheval de bois. Il y a quelque chose de très enfantin dans la posture de ce cheval cabré comme un cheval de manège, et le sérieux de l'enfant... Et puis les tonalités d'émeraudes et d'argents forment une harmonie très froide pleine d'élégance; c'est magnifique! Donc quand je suis rentré à Lyon, j'ai eu envie de faire la même chose, c'est à dire de réinterpréter librement le tableau que j'avais vu. Je n'étais engagé dans aucune série, je me sentais libre, donc j'ai commandé un grand tableau et je me suis mis à peindre. Et là, tout de suite, j'ai compris qu'il y avait une complexité que je n'étais pas capable de maîtriser. J'ai peint une heure et les pinceaux me sont tombés des mains; c'était un échec. Je ne le savais peut-être pas encore mais c'était la dimension du portrait qui m'intéressait chez Vélasquez, et là, dans ce tableau le portrait n'est pas assez affirmé pour prendre appui sur le visage du petit prince; c'est davantage un tableau sur l'espace, la lumière, la couleur. Donc j'ai retourné le tableau, mais n'ai pas voulu en rester là: «Qu'est ce qui me fascinait chez Vélasquez», et la réponse est venue immédiatement: le portrait. À partir de là j'ai développé toute ma série, et cela a duré sur un an et demi. Ce n'est qu'à la fin de la série, qu'à nouveau, j'ai regardé le petit Prince ébauché et m'y suis confronté.

Une fois que j'ai compris que c'était le portrait qui me fascinait chez Vélasquez, je me suis tourné vers les figures qui m'attiraient le plus: les nains; et particulièrement le nain Sébastien Morra. Cet homme humilié dont on sent dans les mains la mutilation et l'impuissance; et ce regard,

tout autant fait de lucidité sur sa condition que de révolte, m'a fait prendre conscience que c'était un autoportrait que je faisais en le peignant.

Après le nain Morra, j'ai voulu rester dans ces figures d'humiliation que sont les peintures de nains. Le nain au livre est une figure apaisée, bienveillante, paternelle presque; ce n'est absolument pas un portrait de mon père, mais il y a une bonté dans son visage qui me l'évoque! Et puis ces mains qui tiennent ce grand livre ouvert sur lequel on ne sait pas ce qu'il y a d'écrit, tout cela ajouté à la palette classique de ces noirs, des bruns et des blancs, m'ont donné envie de peindre. Ce sont les deux aspects qui m'ont plu, la bienveillance, et le côté graphique et raffiné des couleurs.

Dans toute la série la manière de travailler a toujours été la même. J'avais besoin de prendre de la distance par rapport aux œuvres de Vélasquez, donc je commençais par de petits croquis au crayon, à l'encre ou à l'aquarelle, mais cela n'avait pas d'incidence sur la suite du tableau. Pour moi c'était important d'intérioriser mes sujets par ces dessins, et ensuite de ne plus regarder les reproductions pour peindre, mais de me servir exclusivement de mes esquisses. C'était l'étape première. Une fois que le dessin était fait, j'avais besoin de passer par l'intermédiaire de petits tableaux, que j'appelle des préparations bien qu'ils soient achevés. Là, dans ces préparations je cherchais les couleurs qui allaient entrer en scène: il y avait donc d'abord une recherche de couleur locale, à savoir si j'allais dans le sens des couleurs de Vélasquez ou si je m'en éloignais, et ensuite, une fois les grands masses posées, je recherchais comment travailler chacune de ces couleurs pour que naissent l'espace et la lumière qui sont mon principal sujet. Et ce n'est qu'une fois que j'avais trouvé ma lumière, que je pouvais commencer à peindre les grands tableaux.

Après les peintures de nains j'ai compris que je devais toucher quelque chose de profond en moi, et que j'entrais dans une série; ce que je ne pensais pas au départ. Pour moi c'était juste quelques tableaux qui allaient m'emmener ailleurs, mais je ne pensais pas rester sur Vélasquez pendant



un an et demi. Là, j'ai senti qu'il fallait que je continue. Suite à ces figures de l'humiliation, j'ai eu envie de m'intéresser aux figures de la duplicité, du pouvoir, et de travailler sur les papes. D'autres l'avaient fait bien avant moi et génialement ! Et petit à petit, en travaillant ces papes, donc en maintenant l'aspect psychologique à la fois du pouvoir et de la crainte qui transparaitent dans ces visages, j'ai senti que montait du fond de moi une figure beaucoup plus intime, au-delà de la dimension sociale, une figure maternelle, quelque chose que je ne maîtrisais pas.

Au début de cette série des papes je suis parti de l'harmonie colorée de Vélasquez, des magentas. Et puis petit à petit les reflets bleutés, verts émeraude qui sont sur son surplis ont pris le dessus et la deuxième version a donné un tableau à la dominante verte.

La dernière version du pape a abouti à quelque chose d'intime. Je suis revenu aux magentas et aux ocres rouges, et quelque chose d'ambigu est apparu, comme un homme qui serait habillé avec des sous-vêtements féminins. L'ambiguïté qui au départ était sociale est devenue une ambiguïté sexuelle.

Il y a deux versions du prince Prospère. L'enfant est très important dans cette série autobiographique. Une des versions est tout en grâce, en pureté, innocence et timidité, alors que l'autre version montre un enfant qui sait, qui a vécu, qui est presque déformé dans la peinture. Qui est lucide, mais marqué déjà par le temps.

La figure féminine chez Vélasquez est essentielle, beaucoup de reines, de princesses, d'infantes ; et cette petite fille qui est l'infante Marguerite quand elle est toute jeune, cette petite fille qui semble porter toute la misère du monde, c'est un peu ma mère que j'ai vu surgir. J'ai peint sa souffrance d'enfance déposée en moi. C'est un tableau qui est peint dans la matière, qui m'a demandé beaucoup de travail. Et dans ce jeu, entre le bouquet de fleurs à la Manet et le chagrin de cette petite fille, j'ai senti qu'il se jouait beaucoup pour moi.

Tous ces portraits n'ont pas été aussi intimes que les nains, les enfants



ou les papes, certains comme les portraits du roi étaient simplement une joie de travailler la couleur. D'ailleurs le roi n'offre qu'une image de masque ; il n'y a rien à chercher au-delà de l'image qui nous est proposée. Il n'y a pas de psychologie, je ne suis pas allé au-delà. Ici c'était la joie de travailler ces rouges et cette lumière.

Le tableau du sculpteur est un hommage au roi Philippe IV, puisque le sculpteur est en train de sculpter le buste de Philippe laissé ébauché. Moi j'ai remplacé la tête de Philippe IV par la tête d'un chien. C'est un hommage à la chienne que j'ai eue... et puis on trouve fréquemment cet animal dans les tableaux de chasse peints par Vélasquez. La palette me plaisait beaucoup, les terres de Sienna, les noirs et des blancs ; je trouvais cela très beau.

Même si ma série était avant tout sur le portrait, il était évident qu'il me fallait peindre d'après son Christ. Il y a 30 ans j'avais déjà peint un Christ avec la masse noire des cheveux qui lui couvrait la moitié du visage, et c'était déjà une référence à Vélasquez. Là j'ai gardé le visage couvert, le pagne aussi, sinon de moi-même je l'aurais peint nu, et quand au reste, c'est ma poésie personnelle qui s'est exprimée : le fond abstrait noir de Vélasquez est devenu ici une nuit noire profonde... et puis il y a cette terre qui conduit jusqu'au gouffre de la nuit, ça devient un autre tableau.

Vélasquez a peint deux petits paysages de la Villa Médicis à Rome, d'ailleurs je crois que ce sont les deux seuls paysages qu'il ait peints, et moi qui suis naturellement paysagiste, cela me paraissait normal de m'attaquer à ce sujet. Ces paysages sont très beaux, et l'on sent sourdre une angoisse, notamment dans l'un d'entre eux. Cette angoisse me posait la question : « pourquoi étais-je resté si longtemps sur Vélasquez ? Dans quoi m'étais-je englouti, était-ce en Vélasquez ou en moi ? » Je pense que la dimension d'introspection est primordiale dans cette série ; et plus qu'en Vélasquez c'est en moi-même que je suis descendu. Il m'a servi de guide. L'humanité de ses



personnages m'a permis de toucher en moi des êtres qui y étaient déposés. Plus qu'une confrontation à l'œuvre de Vélasquez, c'est une confrontation avec moi-même que j'ai pu mener. Je suis sûr que c'est cela qui m'a donné la force de continuer jusqu'au bout cette entreprise. Car mon espace est un espace classique à trois dimensions, et non un espace moderne à deux dimensions, c'est un espace où la lumière est recherchée et assumée, ce n'est donc pas dans cet espace pictural que je pouvais me distinguer de Vélasquez. Je crois qu'il n'y a que cette dimension d'introspection qui m'a permis d'éviter les écueils du pastiche ou de l'imitation, car il s'agissait de dégager les fantômes qui étaient déposés en moi, donc de prendre le risque d'échouer.

## LA FIANCÉE JUIVE

---



*La Fiancée juive* de Rembrandt, est comme un soleil trop vif qui m'oblige à baisser les yeux. Trois ou quatre fois j'ai vu ce tableau à Amsterdam, je le regarde une dizaine de minutes, je me dis que jamais je ne parviendrai à vivre une telle union, ça me donne des sanglots à l'intérieur et je me détourne. Qui a dit que la peinture ce sont des couleurs assemblées... L'homme et la femme ne

se regardent pas, chacun est à son intériorité, et pourtant chacun est tout à l'autre dans une confiance absolue. La peinture qui rend visible le mystère de l'amour, est bien sûr faite de couleurs mélangées en un certain ordre assemblées ! Il y a au départ une ébauche, un dessin, quelques grandes masses de couleurs posées à la surface de la toile, pour donner un climat, un clair-obscur, puis lentement la peinture va se déposer, les lumières s'orienter et le sujet se chercher. Mais le sujet est bien au-delà de la représentation d'un homme et d'une femme qui s'aiment à l'abri des regards, dans un respect et une pudeur qui forcent l'admiration, c'est ici la manifestation rendue visible de cet amour. Non pas deux silex, mais l'étincelle qui jaillit de leur collision. Dans le silence le plus total, leur amour devenu peinture brûle d'une lumière intérieure qui ne se consume pas.

Il faut avoir aimé, il faut avoir souffert, il faut avoir pardonné et s'être réconcilié avec le monde entier pour offrir à l'humanité un tel chef-d'œuvre. Ce tableau c'est le pardon transformé en peinture, par le génie d'un homme bien sûr. Il n'y a plus aucune trace de révolte.





marées. Sans les gris il n'y a pas d'espace, mais seulement le martèlement des noirs et des blancs à la surface du papier. C'est pour cela que je lie le gris à l'intelligence plastique, parce qu'il montre que l'artiste a su retenir la brutalité de son geste pour mettre en espace la violence de son sujet.

## LE NOIR OU L'ABSENCE INCARNÉE

---

*Ce texte est le plus complexe que j'aie écrit. Sa forme fragmentaire m'a été suggérée par la lecture des Pensées de Pascal; ça me convenait bien pour avancer au travers de mon intuition, chaînon par chaînon. Le relisant je me dis que parfois je me suis laissé entraîner par les mots et leur logique; pourtant l'idée centrale m'est toujours aussi familière: les couleurs sont faites pour éclairer l'espace du noir. C'est ainsi qu'elles révèlent la part d'humanité qui y est cachée. Là se tient toute l'aventure du clair-obscur.*

1. La couleur la plus claire, c'est le blanc, la couleur la plus sombre, c'est le noir; parler de clair-obscur, c'est donc parler du blanc et du noir, et dire comment les couleurs s'y situent.

2. Le ciel est bleu. La couleur qui sort du tube est bleue. D'un côté il y a la couleur-lumière et de l'autre la matière colorée. Je ne parlerai que de la seconde. (Pour cela, n'être ni scientifique – ne pas « théoriser » – ni métaphorique: « mécanique » seulement. Difficile de s'y tenir.)

De quoi parle-t-on quand on parle de couleur? Si je dis: «le noir est absence de rayonnement coloré», je sais que je dis vrai. Mais puis-je dire que se confronter au noir, c'est se confronter à l'absence?

Les Impressionnistes, qui ont tant chassé le noir de leur palette sous prétexte qu'il n'existait pas dans la nature (à leurs yeux, tout était rapports colorés), auraient dû avec lui en chasser le blanc: car le blanc lui aussi est absence de rayonnement coloré. Mais sans doute confondaient-ils la lumière blanche – la lumière du jour – qui optiquement est la somme de toutes les lumières colorées et la peinture blanche, qui réfléchit cette lumière blanche.



Derrière ce malentendu il y a le fait que la nature des couleurs s'enracine dans notre psychisme et que, si le blanc et le noir sont tous deux absence de chromatisme, ils renvoient en nous à des états-au-monde de nature différente : certains joyeux, d'autres ténébreux. Les impressionnistes ont dû toucher quelque chose du bonheur sans prendre bien conscience que la fragmentation de leur touche correspondait à l'émiettement de l'être intérieur.

Repousser le noir, c'est repousser une absence; accepter le noir, c'est regarder l'absence : vivre l'attente.

**3.** Un corps est dit parfaitement blanc s'il réfléchit la lumière qu'il reçoit sans en rien absorber ; tel est le fonctionnement de la pigmentation des corps blancs. Un corps est dit parfaitement noir s'il absorbe toute la lumière qu'il reçoit sans en rien réfléchir ; c'est le fonctionnement de la pigmentation des corps noirs. Dans les deux cas, il y a absence de pigmentation colorée, et deux attitudes différentes de la matière face à la lumière.

#### 4. LA LUMIÈRE D'UN TABLEAU

Dans une pièce noire, un tableau ne se voit pas. C'est éclairé qu'il révèle sa lumière. Mais un tableau n'est pas une source lumineuse : la lumière qu'il renvoie n'est qu'un travail complexe sur la lumière qu'il reçoit, la lumière qui l'éclaire.

Les pigments rouges renvoient la perception d'une couleur rouge. Les pigments verts, celle d'une couleur verte. Mais si dans le rouge il y a une pointe de pigment jaune, de pigment violet et de pigment vert, la lumière diffusée par ce rouge aura une complexité dont l'œil ne percevra pas la richesse. Je ne pourrai pas dire que dans ce rouge il y a du vert, du violet et du jaune, car mon œil ne saura distinguer ces couleurs. Mais tous ces pigments non dissous dans le mélange continuent d'exister et de travailler la lumière qu'ils reçoivent. Ils me renverront, sans que j'en aie conscience, la lumière colorée que leurs pigments diffusent.

Il est faux de penser qu'un tableau puisse se réduire à ce qu'on en voit, ou bien c'est que son efficacité est de l'ordre du dessin, ou encore que sa couleur ne cherche pas la lumière.

**5.** Un noir parfait est celui qui absorbe toute la lumière qu'il reçoit sans en rien réfléchir. Si cela est, sa surface n'est pas localisable dans l'espace, car ce qui permet d'identifier une surface, c'est le rayonnement coloré de sa matière et la réflexion de la lumière sur sa matière : texture, brillance, matité...

Dans le cas d'un noir parfait il n'y a ni rayonnement coloré de la matière, ni réflexion de la lumière sur la surface. Le noir parfait est sans surface perceptible dans l'espace. Il est comme un trou. Il est espace imaginaire à trois dimensions, car il possède la profondeur. Il y a quelque vertige à penser qu'une chose puisse être et que dans le même temps elle puisse se nier.

Le noir a la place. Le noir a toute la place, car il a la profondeur.

**6.** L'originalité du noir est d'être espace parce qu'il possède la troisième dimension imaginaire de la profondeur. Aucune des autres couleurs ne possède cette dimension de la profondeur. Elles bâtissent l'espace et créent la profondeur dans leurs rapports colorés, mais chacune prise séparément n'a pas cette qualité d'espace du noir.

C'est dans cette qualité à n'être jamais comblé par sa propre matière que réside l'originalité du noir.

**7.** C'est parce qu'il est absence de rayonnement coloré, parce qu'il absorbe toutes les longueurs d'ondes de la lumière sans en diffuser aucune, que le noir possède cette qualité d'espace. L'absence de rayonnement coloré et la faculté d'absorption de sa matière ouvrent une béance infinie à l'œil et à l'esprit.



**8.** Dire du noir qu'il est absence de couleur est vrai, car le noir exclut toute modification chromatique s'il se mélange à une couleur. Si l'on mélange deux couleurs entre elles, elles se modifient chromatiquement.

Bleu + jaune = vert, et ainsi de suite pour toutes les couleurs. Les couleurs entre elles ne cessent de se métamorphoser chromatiquement. Au contraire, si une couleur se mélange au noir, elle garde son identité chromatique, même si à l'œil son apparence a changé. C'est seulement son éclat qui a baissé. Le noir ne modifie pas les couleurs, ce sont les couleurs qui modifient le noir.

Par analogie avec les ondes radios : mélanger deux couleurs entre elles, cela revient à changer de fréquence ; mélanger au noir, cela revient à baisser le son.

**9.** La possibilité que le noir possède d'assombrir les couleurs n'est qu'une conséquence de son identité ; elle ne fonde pas son identité. Car cette identité réside dans le fait que le noir est absence de rayonnement coloré et absorption de la lumière.

S'il est vrai que le noir puisse assombrir, pour autant il n'est pas fait pour assombrir : mais pour rendre nécessaire la confrontation à sa plus profonde originalité, à son absence de couleur ou de rayonnement coloré, à son vide.

**10.** Assombrir est la force du noir ; mais c'est peut-être aussi la faiblesse du peintre.

**11.** Se confronter au noir dans la peinture, c'est se confronter au noir avec les autres couleurs, c'est faire exister les lueurs spécifiques au rayonnement de chacune d'elles dans l'espace du noir, c'est éclairer le noir pour en parcourir l'espace.

**12.** Le noir peut assombrir mais il n'est pas fait pour assombrir. Le noir est fait pour être éclairé et en ce paradoxe se tient toute l'aventure du clair-obscur.

**13.** Si le noir veut assombrir, c'est qu'il cherche à imprimer son ombre sur le monde des couleurs. S'il désire être éclairé par elles, c'est qu'il appelle leurs lumières pour être parcouru. Eteindre est un acte volontaire qui cherche à établir le néant, alors que le désir d'être éclairé est attente.

**14.** Peut-être y a-t-il deux formes d'énergie : l'une, soucieuse et volontaire, que l'on expérimente quotidiennement, et l'autre, passive mais non indifférente, capable d'absorber la somme de toutes les volontés, et qui n'est pas volonté...

Peut être tous nos actes pensés comme volontaires sont-ils soumis à cette énergie qu'est l'attente comme les corps le sont à la gravitation. L'attente : énergie suprême, insondable, nourricière.

**15.** Le noir, c'est l'attente de la matière.

**16.** Le blanc tout comme le noir est l'absence de rayonnement coloré. Tout comme le noir, il ne modifie pas chromatiquement les couleurs auxquelles il se mélange ; mais si le noir est absorption totale, le blanc est réflexion totale de la lumière qu'il reçoit. Là où le noir est sans surface, le blanc est la Surface. Il est l'opacité totale, puisque la lumière s'y réfléchissant ne la traverse pas.

Le blanc, en ce qu'il est réflexion totale de la lumière qu'il reçoit, est la couleur qui possède le plus de luminosité ; en ce qu'il est absence de chromatisme, il est avec le noir la couleur qui travaille le moins la lumière qu'il reçoit. La lumière d'un tableau étant le travail opéré par les différentes pigmentations sur la lumière extérieure, le blanc comme le noir sont inopérants pour le travail de la lumière s'ils ne sont pas colorés.



Non coloré, le blanc n'est qu'une figure de la lumière. Coloré, il devient lumière qui injecte toute la vivacité de son éclat au tableau sur lequel il est posé.

Le blanc a besoin de la couleur pour pouvoir donner sa lumière au tableau, sinon il demeure surface, surface extérieure à la poésie du tableau.

Le noir a besoin de couleurs pour explorer son espace, sinon son obscurité reste close.

**17.** L'utilisation du blanc pour «ramener des lumières» n'a rien à voir avec la lumière du tableau, qui ne doit son existence qu'à la juxtaposition des mélanges. La lumière ne vient ni du noir ni du blanc (cela concerne l'éclairage, qui n'est qu'une des figures de la lumière), mais elle naît de la mécanique interne des mélanges de couleurs et leur effet sur la lumière extérieure.

Soit, dans tel rouge, posé à côté de tel bleu, du jaune citron, du jaune de Naples, du violet; soit, dans le bleu, du jaune de Naples, du violet, de l'ocre jaune: si au rouge j'enlève la pointe de citron et au bleu son Naples, la lumière qui creusait l'espace entre ce bleu et ce rouge disparaîtra, et il n'y aura plus sur la toile que la juxtaposition d'un bleu et d'un rouge, si beaux soient-ils.

**18.** La lumière naît quand la couleur cesse d'exister pour devenir espace. Cela ne signifie pas que la couleur doive disparaître, mais qu'elle doit trouver son plan à l'intérieur de l'espace poétique du tableau sans cesser pour autant d'exister à la surface de la toile. Ce creusement du tableau n'a rien d'une entreprise de trompe-l'œil, qui n'est qu'une fantaisie du dessin. Creuser l'espace ce n'est pas nier la surface de la toile, c'est mettre en tension surface et espace.

**19.** Ni le noir, ni le blanc n'apportent la lumière. Ils apportent le contraste.

Le contraste renforce l'effet de la lumière mais ne la crée pas.

Le noir est espace. Le blanc est surface. Là est leur réel contraste.

**20.** Le blanc donne la surface à la couleur. La couleur donne la lumière au blanc. La couleur montre l'espace du noir. Le noir donne l'être à la couleur. La couleur endosse la faiblesse du noir.

**21.** Les noirs que l'on fabrique par mélange de couleurs mais sans utiliser le noir n'ont pas le rôle du noir:

- rouge carmin + vert émeraude donne l'impression d'un noir d'encre

- bleu outremer + brun d'Orient et c'est la nuit qui tombe

- violet + vert de vessie: champs qui s'enfoncent dans la nuit...

Ces noirs que l'on fabrique avec des couleurs et sans l'intervention du noir sont des espaces colorés très sombres qui répondent aux espaces de lumière; mais le noir coloré par les couleurs, lui, est confrontation à l'absence. Eclairer le noir, ce n'est pas «faire des ombres aux lumières».

Les noirs fabriqués sans noir sont de l'ordre de la discontinuité et du conscient, car ils reposent sur le savoir-faire et le principe de la discontinuité des couleurs, du bleu, du rouge, du vert... mais les noirs éclairés par les couleurs sont de l'ordre de la continuité et de l'inconscient, parce que le noir, en ce qu'il est sans surface et sans fond, est continuité, et que le creusement de la nuit par la couleur est creusement de l'être.

Pour que le noir soit éclairé et que son espace soit révélé, il faut que le travail chromatique des couleurs à l'intérieur du noir soit de la même nature qu'en son absence. Si l'on emploie le noir, ce n'est pas pour assombrir tel espace du tableau: mais, sachant qu'en cet espace le noir doit être utilisé, on emploie la couleur pour en éclairer l'espace. On peut faire de très beaux noirs sans employer le noir, et je suis sûr que les peintres l'ont toujours su. Mais s'ils l'employaient tant, c'est que le noir leur était un chemin.



*Conception graphique* : Juliette Roussel  
(juliette-roussel@orange.fr)

*Photographies* : Gilles Framinet  
(gilles.framinet@sfr.fr)

*Imprimeur* : Ott  
(ottimp@ott-impromeurs.fr)

*Éditeur* : © L'Atelier contemporain  
(francois-marie.deyrolle@orange.fr)

ISBN 979-10-92444-20-9

Achevé d'imprimer en avril 2015.

Ouvrage publié avec le concours  
du Centre National du Livre.

24 exemplaires sont accompagnés  
d'un dessin original  
(encre de Chine et pastel sur sérigraphie)  
de Patrice Giorda.