

LES CARNETS D'HERMÈS

Claude-Henri Rocquet

DIRE LA PEINTURE II

(4, 5, 6, 7)

JANVIER 2018

_____N° 12_____

Ce douzième¹ numéro des *Carnets d'Hermès*
a été imprimé en janvier 2018, à Paris,
pour les Compagnons d'Hermès
et quelques-uns de leurs amis.
Il fait suite au numéro H10, mai 2017,
Dire la peinture I.

Président des Compagnons d'Hermès
et à ce titre directeur de la publication : Francis Damman.

Comité de rédaction :
Marie-France Bonay,
Francis Damman,
Anne Fougère,
Yves Roullière.

Conception de la couverture initiale :
Jean Bourdeaux.
Mise en page : Anne Fougère.

© Claude-Henri Rocquet

ISBN : 978-2-9561067-2-2

¹ Ce Carnet H 12 a été composé mais non relu par l'auteur.

4. MIROIR DES SONGES

J'HABITE DANS CET IMMENSE RÊVE...
HUGO – LE PEINTRE.

Place des Vosges, la maison qu'habita Hugo seize ans, et d'où l'on voit, par la fenêtre, que le haut des arbres du square, au milieu des façades roses, est taillé à l'horizontale... Hugo dessinateur ? Peintre. La couleur est rare chez lui, quelque bleu pour un fond, un rehaut blanc, mais le trait lui importe moins que la tache, l'étendue, la masse, le contraste, l'émergence de la figure, l'apparition fuligineuse. On le dirait aquarelliste s'il ne s'agissait presque toujours de lavis, d'encre.

Toute sa vie, «entre deux strophes», il aura peint, dessiné, souvent sur le premier papier venu. Pour saisir un paysage ou une grimace, un naufrage, un spectre, inventer une carte de visite, esquisser un meuble, rêver les yeux ouverts un rêve d'encre et de suie, de nuit. Et ce sont les mille châteaux de l'araignée, les burgs et la tour en ruines, les pendus solitaires, la falaise ou le brise-lames qu'on dirait fait de stèles funèbres, le roulement sépia de planètes, le porche ouvert sur le noir infini, le nom de Hugo dans la trame des nuées ou les écailles de la terre, un soleil de cire sur un sous-bois de nervures : impression de dentelles. Et l'océan, l'océan... Pour son exil, et cette solitude de patriarche et de voyant, il a choisi un lieu à son image et à sa ressemblance. «Rendez-vous compte, écrit-il, de l'état de mon esprit dans la solitude splendide où je vis, comme perché à la pointe d'une roche, ayant toutes les grandes écumes des vagues et toutes les grandes nuées du ciel sous ma fenêtre. J'habite dans cet immense rêve de l'océan, je deviens peu à peu un somnambule de la mer, et, devant tous ces prodigieux spectacles et toute cette énorme pensée vivante où je m'abîme, je finis par ne plus être qu'une espèce de témoin de Dieu. »

Les spectres sont fantasques et naissent d'une éclaboussure. D'autres esprits se manifestent par les tables et leur dictée : parfois quatre mille mots en une soirée de dialogue avec les ombres.

Hasard et dessein, choses vues et choses imaginaires, « mixtures bizarres », liberté de l'autodidacte... On s'étonne de la « modernité » de Hugo, peintre : il annonce le surréalisme, les frottages, les grattages, les collages, les coulures, les papiers découpés, le *dripping*, – l'art abstrait, les installations. C'est une modernité rétrospective et qui ne touche pas à l'essentiel. Le rêve est-il « moderne » ? Intemporel, plutôt.

LE RÊVE SINGULIER DE RODOLPHE BRES DIN

On connaît peu Rodolphe Bresdin. On l'aurait connu moins encore sans une nouvelle de Champfleury, *Chien-Caillou*, qui s'inspirait de son personnage, sous l'étrange pseudonyme de Chien-Caillou dont Bresdin signa parfois ses gravures et qui était le nom déformé d'un Indien de Fenimore Cooper : Chingachgook. Est-ce *Le Dernier des Mohicans* qui lui fit concevoir d'être colon en Amérique ? En 1873, il s'embarque pour le Canada. Il en revient trois ans plus tard, avec sa femme et leurs six enfants, sans un sou. Hugo, par la vente d'un poème, et grâce à Catulle Mendès, avait payé en partie leur retour.

Bosch, Altdorfer, Dürer, Rembrandt, Callot, Doré : Bresdin est de cette famille, sans être l'égal des plus grands. Il est à la gravure et au dessin ce qu'est à la littérature l'auteur de *Gaspard de la Nuit*, Louis Bertrand, qui signait Aloysius Bertrand, et dont les « fantaisies à la manière de Callot et Rembrandt », poèmes en prose, furent pour Baudelaire le point de départ du *Spleen de Paris*. – Baudelaire, qui recommanda Bresdin à Théophile Gautier, comme un « vieil ami ». La rencontre de Bertrand et de Bresdin, par l'illustration, eût fait merveille.

Rodolphe Bresdin aimait les feuilles et les feuillages, les halliers inextricables, les forêts hantées d'animaux et d'oiseaux presque indiscernables, les ciels et les nuages, les villas fantastiques et les castels, les villes crénelées et les pignons à l'infini, les cortèges barbares, le Moyen-Âge et l'Orient, le squelette guettant la baigneuse ou le chasseur, l'ermite en Robinson dans sa caverne parmi des ossements, la Fuite en Égypte. Jamais il n'y eut tant de rameaux et de ramilles autour du Bon Samaritain penché sur l'homme blessé et si la monture du voyageur secourable est un dromadaire, c'est que le Samaritain est ici Abd el-Kader : un musulman sauve un chrétien.

Ce qui fascine dans cette œuvre est l'alliance singulière du rêve et du réalisme. Ces paysages de songe semblent des choses vues. C'était la pente de l'esprit de Bresdin mais c'est aussi le fait de la gravure. Un lavis donnerait-il cette impression de réel ? À la chose fugitive, vague, rêvée, la gravure prête la précision de l'entaille et de la morsure, la permanence du trait.

À Paris, dans un vaste et long grenier qu'il habita – atelier et logis, on dit qu'il répandit de la terre et planta salades et carottes où couraient des lapins et des poules, des merles. Dans ce potager sous les tuiles, il se fit même une cabane. Toute sa vie fut une vie de pauvre, de brave homme, un peu naïf. Il eut pour élève unique Odilon Redon qui fit de lui un portrait de Socrate rêveur. L'exposition s'intitule « Robinson graveur ». À certaines heures, la galerie est déserte. On prête au visiteur une loupe. Parfois la rêverie se prend à voir le revers des feuilles.

GASPARD DAVID FRIEDRICH de Werner Hoffmann,
traduit de l'allemand par Marianne Dautrey, Hazan.
Nous connaissons mal, en France, Caspar David
Friedrich peintre allemand, mais dont la ville natale était
alors suédoise – Greifswald, en 1774 ; romantique, mais

dont le romantisme n'est pas celui de Géricault ou Delacroix. Lorsqu'on évoque son nom, nous voyons des paysages de lune et de nuit, la mer lointaine au crépuscule, des cimetières sous la neige et la ronce, des forêts de sapins obscures et profondes, de blanches falaises vertigineuses ouvertes sur l'horizon bleu, deux voyageurs qui nous tournent le dos et contemplent, sous leur cape et leur toque, une mer de glace, un chaos de rochers, une cathédrale en ruine ou un calvaire au sein d'une forêt gothique. Ce sont là, dirait-on, de pures visions d'un cœur mélancolique et secret, les méditations d'une âme religieuse, les rêveries d'un peintre visionnaire, d'un promeneur solitaire en quelque pays du Nord à demi rêvé, – Baltique, Germanie. Et ces images de songe sont si fortes, elles rayonnent d'un tel silence, qu'elles semblent se passer de tout commentaire à moins d'imaginer les pages qu'écrirait un Gracq.

Werner Hofmann, ancien directeur du musée de Hambourg, n'a pas choisi la voie de l'équivalence poétique mais celle du savoir et de l'analyse soutenue par une illustration judicieuse, nombreuse, et belle. De cette œuvre que tel contemporain dit « hiéroglyphique », il propose un déchiffrement qui en respecte la polysémie délibérée. Il le fait en montrant ses liens ou ses affinités avec l'esprit du temps – Kant, Goethe, mais plus encore Novalis ; et même la tradition luthérienne. Il la situe en regard des dissertations d'alors sur le Beau et le Sublime, parmi les débats sur l'art du Paysage. Chez Friedrich, le spectacle de la nature n'est pas dissociable de la vie intérieure, de l'âme, et de l'infini ; « allégorie réelle », le monde conduit à reconnaître la présence de Dieu en nous : « le divin, disait-il, est partout, également dans un grain de sable ». Non seulement le paysage, image du monde, est symbole de la vie surnaturelle, mais, au sein du tableau, chaque élément – architecture, rocher, personnage – est symbolique. C'est ainsi que la peinture se donne à entendre : parabole et résonance.

Mais quand il s'agit de peinture, la recherche du sens, l'analyse iconologique, ne saurait se priver de l'analyse des formes, de la composition : Hofmann joint l'une à l'autre ; sans exclure, pour certaines toiles, la signification politique, patriotique : la moins évidente pour nous, aujourd'hui.

Les contemporains de Friedrich voyaient en lui un Ossian en peinture. Hofmann montre sa parenté avec Chateaubriand, en particulier *Le Génie du christianisme*. On penserait aussi au Baudelaire de *Correspondances* : « La Nature est un temple... L'homme y passe à travers des forêts de symboles... »

L E DIALOGUE DE HUGO ET DE RODIN

D'ombre et de marbre, le titre de l'exposition est si beau, et si subtile l'allitération pour dire l'entrelacs de l'image et le mélange de poids et d'impalpable, de clair et d'obscur, qu'il ne saurait venir que de Hugo : « Je suis fait d'ombre et de marbre, / Comme les pieds noirs de l'arbre, / Je m'enfonce dans la nuit. »... L'arbre est ici le vieil Hugo, et l'on pense aux « chênes qu'on abat pour le bûcher d'Hercule » ; le marbre, – ou le bronze : Rodin. Quel fut le face-à-face de ces génies, le dialogue des visionnaires ?

Hugo a quatre-vingt-un ans. Il lui reste à vivre deux années. Rodin a quarante-quatre ans. Camille Claudel est son élève. Il travaille à *La Porte de l'Enfer*. On l'accuse, pour *L'Age d'airain*, d'avoir moulé le modèle, au lieu de sculpter. Pour couper court à la calomnie, un ami lui conseille de faire le portrait d'hommes célèbres et favorise sa rencontre avec Hugo, que Rodin admire. Autant qu'à Dante, sans doute, il pensait à lui en concevant le Penseur. Rodin ne verra pas souvent Hugo, ils se parleront peu, mais le travail qu'il lui consacre, notamment pour le monument dont il a reçu commande après la mort du poète, et dont un premier projet fut refusé, ne prendra fin qu'en 1916.

En 1883, Hugo est fatigué, endeuillé. Il sort d'une expérience ingrate avec un sculpteur. Juliette Drouet vit ses derniers jours. Il se refuse à poser mais accueille Rodin chez lui, à sa table : « Vous prendrez des croquis, comme on prend des notes. Et vous verrez, cela vous suffira. »

Rodin observe Hugo à la dérobée, et peut-être quand le poète s'assoupit, la tête penchant. Pas de carnet, des feuilles de papier à cigarette Job, glissées dans l'ombre de l'assiette, pour des croquis furtifs. Le patriarche oublie qu'on le scrute. Le poète ne *pose* pas. Il est tel qu'il est, au jour le jour, triste, ou s'amusant d'un mot drôle, abandonné à sa rêverie, à son chagrin. Rodin s'est aménagé un petit atelier sous la véranda, passant de la plume à la glaise, doutant de sa mémoire, retournant vérifier. Jamais il n'a travaillé ainsi. Heureuse difficulté ! Elle nous vaut ces *instantanés*, parfois un gribouillis mais inspiré, ces vues du crâne à vol d'oiseau, tel croquis presque japonais, et ce rappel du prodigieux dessinateur qu'est Rodin. Précieux, aussi, l'écart entre le portrait cursif et l'œuvre achevée, plâtre, marbre, bronze – même si Rodin, en héritier de Michel-Ange, y joue de l'inachevé, figurant la matière dont émane et surgit l'esprit, la conscience. Au bronze, au marbre, – l'éternité, l'intemporel. Au papier, le fugace, la ride et la calvitie, le regard. Ici, le visage, et là, le masque, le mythe.

L'exposition montre un autre débat, intérieur à l'artiste. Rodin eut à passer de la composition monumentale, et de l'allégorie, au buste, qui à lui seul est monument. Passer des Muses ou de la Voix intérieure, du poète enveloppé de souffles et de draperies spirituelles, au nu, à la présence solitaire d'un homme. Atteindre, au-delà d'une mythologie académique, la puissance du mythe. Inventer, au-delà de toute théâtralité, ce monologue muet, ce front pensif et penché – sur quelles ténèbres intimes, humaines ? En même temps qu'il cherchait à représenter dans leur vérité, et dans une forme inaltérable, ce visage, cette personne présente, Rodin dialoguait avec l'œuvre de Hugo. Sculpteur, il voyait devant lui Jupiter, Hercule, Pan. Il dialoguait avec la

Sculpture. Dans son ombre, le jeune Rilke regardait l'œuvre naître. Cette exposition est le centre d'une spirale dans laquelle, autre génie, par quelques pages sur Hugo et Rodin, pages injustes et magnifiques, partiales, le frère de Camille Claudel a pris place.

AU BORD DU FLEUVE HUGO.
On se souvient d'Harald Szeemann, par exemple, pour sa belle exposition d'Etienne-Martin, de ses *Demeures*, à la Chapelle de la Salpêtrière, en 1988, ou celle de Joseph Beuys, six ans plus tard, au Musée d'Art moderne. La Maison de Victor Hugo lui a donné carte blanche pour rêver Hugo et mettre ses dessins, sa peinture, en correspondance avec des œuvres contemporaines ou modernes, « champ magnétique », dit-il. Les rapprochements naissent du thème, – le combat de Hugo contre la peine de mort, une photographie de la Chaise électrique par Lucinda Devlin, la machine suppliciante décrite par Kafka dans La colonie pénitentiaire ; ils naissent d'une rencontre de formes, – comme celle d'une espèce de coq vulvaire de Bellmer et d'un oiseau fantasque de Hugo ; ils naissent d'un climat. Et Szeemann a mis en résonance telle pièce de la maison elle-même, qui est une œuvre, avec telle œuvre qui trouve à s'y loger, s'y fondre, provisoirement. Dans un miroir au cadre décoré par Hugo se reflète un désert marin de Tanguy. Une lune de Magritte perche dans un arbre, faucille pour quel gui ? Soutter compose une bacchanale d'ombres chinoises.

Mais la modernité conviée à mettre en évidence celle de Hugo est ici plutôt une modernité grinçante, vieillotte, puéride. Hugo n'en paraît que plus proche de nous. Seul « tient » devant lui, à même hauteur de gouffre, un *Autoportrait* d'Antonin Artaud.

Szeemann s'est assis au bord de Hugo comme d'un fleuve et son choix est la pente d'une rêverie, le reflet du

rêveur. D'autres partis seraient possibles, fût-ce pour une exposition imaginaire, rêvée. On songe à Turner, à Michaux, Cocteau, De Staël, Eisenstein, Picasso, Chagall, Pollock, Zao-Wou-ki, Max Jacob, au *Miserere* de Rouault, mille et une nuits différentes, mille et une aubes. Une autre « modernité », une autre postérité pour Hugo, l'intemporel. L'immense.

LOUIS SOUTTER, SUR LES PAROIS DE L'INSOMNIE
Dans sa jeunesse, en 1892, Louis Soutter est violoniste, élève d'Ysaye, à Bruxelles. Il gagnera sa vie, plus tard, jouant dans un orchestre et puis dans les hôtels, les cinémas. Premier violon, il s'arrêtait parfois de jouer, l'archet suspendu, tout à l'extase d'écouter sourdre la musique.

L'exposition s'ouvre par un portrait de Beethoven dédié à Ysaye, maître vénéré. Est-ce pendant ses études d'architecture à Genève que Soutter avait appris à dessiner de cette manière, académique ? À Bruxelles, c'est le temps du Groupe des XX, de l'avant-garde, du symbolisme. Il peut voir les peintures d'Ensor, de Rops... Il dessine, sagement. Pour accéder à son génie, il faudra que sa vie se brise.

En 1897, il est en Amérique et dirige à Colorado Springs une école d'art, où il enseigne, trois ans. Il revient en Europe. Il dessine, peint, joue du violon. Deuils. Divorce. Sa vie se délabre et se disloque. À cinquante-six ans, mis sous tutelle, il se trouve placé, pour toujours, dans un asile pour vieillards pauvres, à Ballaigues, dans le Jura vaudois. Excentrique, étrange, il n'est pas assez fou pour qu'on l'interne. Il vivra dix-neuf ans dans cet asile. On méprise ses peintures et ses dessins. Combien d'œuvres pareilles à celles qui aujourd'hui sont exposées furent jetées par ceux à qui Soutter les offrait ? On allumait le feu avec ses dessins, parfois. Et tout aurait disparu sans l'attention de quelques-uns : le peintre Auberjonois, Giono, Ramuz, qui

demande à Soutter d'illustrer son roman « Si le soleil ne revenait pas », – d'où cette peinture, exposée pour la première fois : « Si le soleil me revenait. » Et sans Le Corbusier, son cousin germain, qui l'aimera et l'aidera jusqu'à sa mort, achetant ses dessins, les exposant, lui envoyant de l'argent et des lettres affectueuses, admiratives, venant de Paris lui rendre visite.

L'exposition divise l'œuvre de Soutter en trois époques : « Le secret imaginaire », « Les Sans-Dieu, » « Période de la main sismographique ». D'abord, les dessins, plume ou crayon, encre qui semblent des gravures à cause du tissu inépuisable des hachures et des traits. Dessins au bord du fantastique, ville babélique, visages de filles perdues, cruelles... Tout cela sur des cahiers, des papiers d'emballage, de mauvaises feuilles, par pauvreté, avec l'encre d'un bureau de poste.

La part la plus extraordinaire de l'œuvre de Soutter est celle de la fin : elle commence lorsque Soutter a soixante-six ans, il mourra six ans plus tard, d'épuisement, en 1942. Le dessin devient peinture, une peinture faite avec les doigts, lignes et ponctuation d'empreintes. La main rêve à haute voix et la force plastique, graphique, est évidente, éclatante. De la couleur, parfois, des bleus de nuit, un rouge infernal, le rouge et le sang d'un crucifié, du Christ, abandonné comme un épouvantail. Mais presque toujours, mais le plus souvent, l'encre noire, le noir de l'encre noire sur les pâleurs et les blancheurs subtiles du papier, des figures qui sont des ombres, – sur quelle paroi d'insomnie ? Une écriture et une danse d'on ne sait quelle tribu profonde en l'homme immémorial. Une telle maîtrise avec une telle détresse !

Au mur, tirés de *La Vie dans les plis*, deux poèmes de Michaux sont un psaume faisant écho à ces psaumes d'encre et de nuit, de signes, à ces ombres sur la paroi d'une caverne, d'un abîme.

C'est un enfer, souvent, que représente Soutter. Et c'est une Passion, au centre de laquelle, comme revient un cau-

chemar, se répète, prière, clameur, la Crucifixion, noire et blanche, éclaboussée, dans les bas-fonds du monde : sa vie martyrisée.

En quelle famille placer ce peintre singulier ? Entre Antonin Artaud et Rouault, son contemporain. Entre les autoportraits d'Artaud et le *Miserere*. Mais Soutter est seul dans son royaume de nuit et de misère, de génie. Et quand on quitte l'exposition, la braise rouge de son Christ brûle dans notre mémoire, notre cœur.

L'ÉVIDENCE ÉNIGMATIQUE DE FÉLIX VALLOTTON
Vallotton n'a pas vingt ans lorsqu'il rencontre à l'Académie Julian quelques-uns de ceux qui formeront le groupe des Nabis. Fénéon, plus tard, le surnommait « le nabi étranger » : rappel de la Suisse natale, mais aussi, peut-être, allusion à l'étrangeté de « ce très singulier Vallotton », selon la formule de Thaddée Natanson, fondateur de *La Revue blanche*, – formule si définitive qu'elle donne son titre à la rétrospective d'aujourd'hui.

Les gravures sur bois sont la part la plus connue de son œuvre. Péchés bourgeois et fin de siècle, ce n'est pas leur sujet qui les rend admirables, inoubliables, mais le parti-pris radical du blanc et du noir, juxtaposés en plages pures. C'est la force et l'invention plastiques au sein d'une technique élémentaire, l'esprit décoratif lié au trait de mœurs. C'est leur extraordinaire *économie*, la coïncidence de la ligne et du bloc, la jonction du dessin et de l'aplât.

Le peintre est moins connu. Sa plus belle période est la « période nabi » : lorsque la somptuosité de la couleur et de la matière sont égales à la maîtrise du dessinateur, à son art de la mise en page. L'estampe est devenue tableau et la peinture semble fille ou sœur du songe. Par la suite, souvent, les toiles seront plus intéressantes que souveraines. Mais presque toujours les paysages saisissent par l'inouï de

leurs couleurs – des violets, des verts... – et l'étrange immobilité de leurs masses, divisées, reflétées : héritage nabi métamorphosé par une âme, en effet, singulière. Dans les nus, les allégories, les mythologies, l'image l'emporte sur la peinture ; et le fantasma l'emporte sur l'image. L'œuvre invite moins alors à la délectation qu'au déchiffrement. Ainsi, que signifie ce corps chaotique et sinueux de roches roses – nues –, féminin, maternel ? Ce paysage où fuse une vague blanche, où jaillit l'écume, et dans le creux duquel s'aperçoit une volée d'enfants sur la plage ? Devant cette Baigneuse énorme, on songe à la « jeune géante » de Baudelaire.

Vallotton écrivit trois romans, qui ne parurent qu'après sa mort, et que Dominique Brachlianoff évoque dans le catalogue. L'œuvre écrite éclaire l'œuvre peinte, dessinée. Ici et là, l'imaginaire de Vallotton est marqué par une extrême tension entre désir et cruauté, vie et mort.

« Quelque chose me ronge que je n'ose m'avouer à moi-même », écrit-il dans son *Journal*. Une part du secret s'entrevoit-elle si l'on rapproche, et jusqu'à voir l'une en l'autre comme par transparence, deux toiles, à première vue sans lien entre elles, *Orphée dépecé par les Ménades* et une *Nature morte aux poivrons* ? Dans l'une, les ongles des femmes nues et le bâton épineux dont elles s'arment, bouchères, éviscèrent le cadavre, tandis qu'à coups de cailloux, elles en briseront les membres. Dans l'autre : sur une table ovale, convulsés, des poivrons – on dirait des organes – et un couteau de cuisine au bout sanglant. (Le rouge est le reflet du poivron sur la lame.) Il y aurait ainsi, chez Vallotton, un « complexe des Ménades », ou « d'Orphée ».

D'où venait la fureur, la haine des Ménades, leur cruauté meurtrière ? Eurydice perdue, Orphée devint indifférent aux femmes, au sexe féminin. Le fleuve qui emporta sa tête la déposa sur le rivage de Lesbos, – de Lesbos. Si l'on suit ce fil rouge de l'interprétation, certaines œuvres se rejoignent et prennent un sens nouveau : le *Bain*

turc, qui choqua par l'exclusion des hommes qu'on y crut sous-entendue ; *La Haine* – celle de l'homme et de la femme, d'Adam et Ève, réciproque – ; ces *Deux femmes nues jouant aux dames* : l'échiquier d'une estampe, – et le motif géométrique entendu comme jeu de mots – semble ici le blason de la misogynie et de Lesbos. – Mais la *Nature morte aux poivrons* ? C'est une nature morte – assassinée. Quant à *L'Enlèvement d'Europe*, la Femme enfourchant la Bête...

Risquons ce début d'interprétation, ce scénario : c'est de n'être plus regardées avec désir par les hommes qui suscite contre eux la haine des femmes ; dès lors, elles s'aiment elles-mêmes et entre elles ; l'homme, qui les voit cependant, les hait de l'exclure ainsi, et les désire, haineusement, il les jalouse. Le peintre, chez qui le *regard* est essentiel, met en scène ce conflit des regards, leur jeu. Mais il en est lui-même traversé. Déjà, dans sa « période nabi », Vallotton avait peint une femme penchée sur l'eau, Narcisse féminin. Plus tard, il peint, yeux clos, endormie, une femme sur la berge, à l'ombre et à l'abri d'une touffe aiguë, tandis que passent au loin des rameurs qui ne la voient pas, dos tourné... Cela peut s'entendre comme une variation sur le thème d'Orphée.

S'agit-il pourtant chez Vallotton de la seule cruauté du rapport entre les sexes ? La guerre, dont il peignit le théâtre et dessina les bestialités, a sa part dans les hantises du peintre et de l'auteur de *La Vie meurtrière*, de l'homme.

5. L'ATELIER DES RÊVERIES

TEYSSANDIER

Vers mes vingt ans, à Bordeaux, il m'arrivait de peindre et beaucoup de mes amis étaient peintres, certains de mon âge, d'autres plus âgés. Je ne puis mesurer tout ce que je dois à ces heures, ces jours, passés avec eux, dans leurs ateliers, devant leurs toiles, dans les galeries et les expositions.

L'amitié de Louis Teyssandier est l'une des grandes amitiés de ma vie. J'éprouvais un certain respect pour cet aîné, je ressentais entre lui et nous une certaine distance, et pourtant, nous étions cœur à cœur. Mais c'est que Teyssandier – je le revois ainsi, était un homme, et un peintre, à l'écart. Un solitaire, mais sans rien de farouche ; un taciturne chaleureux. Il s'était surnommé lui-même « le Papou de Gradignan ». C'était un homme plein de tendresse et pourtant caustique à l'égard de la peinture qu'il réprouvait, – pourtant, je l'ai entendu dire qu'en toute peinture, même la plus mauvaise, il y avait un endroit, au moins, où « le gars s'est fait plaisir ». Pourtant, il honnissait la peinture « hédoniste ». La peinture, pour lui, passait le plaisir de la peinture.

C'est de Bissière que je le rapprocherais, – un Bissière plus rude. Sa peinture était un univers de signes. Ses peintures : sur un bois solide, charpenté, des parois de mortier et de couleurs, des cercles, des arbres, des oiseaux, – des incisions. L'amour du primitif, du primordial, de l'originel.

Un ami, un maître, un frère aîné. Avec ceux qui l'aimaient, nous avions le sentiment de former une tribu. Mais il était aussi autre chose que le peintre que nous admirions, autre chose qu'un peintre. Quoi ? Un homme *intérieur*. Il me semble que sa peinture était le moyen d'atteindre un certain degré de l'esprit, une certaine

conscience du mystère d'être, – une expérience spirituelle ;
et que sa peinture y prenait source.

JEAN DEYROLLE À GORDES, 1947-1967

Tout paysage attend que le consacre un poète, un peintre. Celui qui vient n'a rencontré Jean Deyrolle qu'en son œuvre, en son lieu, en ses amis. La mort sépare. Cette heure jadis passée à Gordes, la première, ce pouvait être une heure où Jean Deyrolle, en un *lieu* devenu familier au voyageur d'alors, – peignait une de ses toiles qui l'éclairaient et le comblent : beauté profonde, signe de vie, à contre-mort. Tout paysage élu en silence par les dieux attend qu'un jour un peintre, un poète, l'établisse dans la lumière du sens. Gordes est pour nous différent d'avoir été l'atelier de Jean Deyrolle. Non loin de la Fontaine-Basse, par un cheminement de cailloux et d'odeurs, Sénanque, l'ancienne.

CAMILLE BRYEN, POÈTE, PEINTRE, DESSINATEUR

L'exposition que le Musée des Beaux-Arts de Nantes consacre à Camille Bryen et le livre qui tient lieu de catalogue portent le même titre, qui surprend : *Bryen à revers*. Il veut dire qu'au-delà du Bryen le mieux connu, le peintre « informel », le tenant de la « non-figuration psychique », et qu'on peut situer entre Wols et Bissière, il est temps de découvrir le dessinateur, proche du surréalisme et de Dada, et le poète qu'il fut d'abord, l'ami de Jacques Audiberti, l'ami d'Adrian Miatlev, le compagnon de *La Tour de feu*, cette revue des années cinquante qui fut une belle et fraternelle aventure. « La vie et l'œuvre d'un poète sont identiques », disait-il. Poésie insurgée, libertaire ; « *peinture voyeuse* ».

Camille Bryen est né à Nantes en 1907. Il est mort voici vingt ans. Sa femme a légué manuscrits et dessins, peintures, gravures, livres, documents, tout le fonds d'atelier, à la Fondation de France qui en fait dépôt au Musée. D'où cette exposition foisonnante et ce livre fastueux, exhaustif.

Les dessins, « automatiques », de Bryen, sont souvent des cauchemars griffus. Une chorégraphie d'organes qui ne tiennent qu'à un fil. Des rêveries rageuses ou tourmentées, cruelles, au stylobille, à la plume et à l'encre, aquarellées. On passe de ces buissons d'épines, de ces branches de houx, à la douceur des peintures. D'où lui venait ce goût des pluies infinies sur des champs effacés, des paysages voilés, cette mélancolie, ce bonheur ? Et ces arpents de ciel qu'un sable de météores traverse comme une pluie sur la vitre...

Il y avait du rire, chez Camille Bryen, de la raillerie, de la dérision. De la solitude. Sa poésie souvent est un éclatement des formes, jusqu'au lettrisme. « L'éclatement d'Artaud éblouit », disait-il. Comment dialoguaient en lui la blessure et le baume ? Certaine petite peinture, dans son cadre d'argent, est un jour d'enfance. On rêve devant cette confiance, le secret d'une vie.

CASTELLANO, *TERRES DE CASTILLE*
Ce peintre est aujourd'hui le peintre de son nom et de sa terre natale, lointaine. Mais c'est une terre rêvée. C'est une terre de songe. Une terre qui est moins un paysage regardé qu'apparu. Une terre qui est peinture.

Dans cette forme grise et blanche, coupante, tranchante, et froide comme une lune, j'ai vu luire un soc dans un sol fauve. Et la couleur terrestre, la couleur de ces *campos de Castilla*, ici, est celle du pain au dos presque brûlé qu'on rompt, dans les torpeurs et les silences des étés et des moissons, assailli par les rousseurs et les ors des épis et des

pailles. Le couteau qui tranche le pain rugueux est frère du soc de l'autre saison.

Que le regard rêve un peu : le paysage est coin de table, chargé de linge et d'aliments, ombre de la maison, lumière de la nuit qui vient.

Est-ce maintenant la nuit venue ? Et cette toile est-elle la représentation de la terre dans les champs des cieux, planète, errante ? Je regarde cet œuf noir, cette forme obscure, énigmatique. C'est de ce lieu nocturne, sans doute, de cette mine, que le peintre Carmelo Castellano tire son amour de la lumière et des clartés à la douceur de sable.

CARMELO CASTELLANO
Ce peintre catalan – il est né à Valence, en 1925 – mais qui vit à Paris depuis cinquante ans, pourquoi, devant certaines de ses toiles, pense-t-on à l'Espagne, à la Castille ? Peut-être à cause de notre souvenir, chez Picasso, chez Vélasquez, Juan Gris, de coins de table – lame, pain, cruche – et de leur lumière. Un premier regard, sur ces peintures de Castellano, découvre des natures mortes, mais abstraites. Des natures mortes, mais rêvées. Un rêve de nature morte. Un grand vent disperse et compose lignes et formes, avive la couleur ou l'obscurcit, convoque l'arc-en-ciel avec la nuit. Et voici que le coin de table devient brèche entre des mondes. Ces sphères noires ou grises sont des soleils ou des lunes, des terres inouïes... Mais faut-il s'attacher ici à l'image du cosmos ou d'un lieu quotidien ? Le monde de Castellano est la peinture. Il y chemine en maître solitaire, inspiré.

POUR YVON PRÉVEL

Ces peintures, beaucoup d'entre elles, je les ai vues naissantes, dans la lumière de Gordes, posées sur une table de jardin comme sur un établi, couchées comme les pierres du lithographe, blocs et reliefs, sédiments, à peine sèches, buvant encore le soleil et le vent, – je les revois au mur d'une galerie identiques à ce qui s'inventait sous une tonnelle, dans le silence et la lenteur du jour, l'été dernier, mais différentes d'être définitives, levées, réunies avant qu'elles se dispersent : dédiées à l'avenir.

Certaines sont des fonds marins, une grève, où corde et liège, bois, sur le sable, composent, parmi les plis qui les reçoivent, avec ces plis de toile – marquée de quelques lettres imprimées la toile est parfois celle d'un sac postal hors d'usage –, composent des paysages – ou des rêves, une rêverie de matière : la chose épave, éparse, changée en signe stable, avec un soupçon d'énigme comme sur la vague un rien d'écume ; – le gisement, l'horizontal, devenu stèle, paroi. Est-ce d'une enfance de Bretagne, d'une jeunesse navale, que vient à Yvon Prével le goût des étendues et des figures de la mer, cette dilection pour la strie et pour l'onde ?

Est-ce de tant d'étés dans le Luberon et de soleils que se forment sur le papier ces monts où roche et nuage atténuent leur distance ? Ce Vaucluse rappelle aussi la Chine et l'Amérique, les nuées traversées, l'océan survolé, des îles imaginaires, le voyage de la vie. La toile se fait terre et ciel, monde. Le monde – ciel, terre, mer – s'est fait peinture. Le peintre se tient au milieu du monde et l'œuvre chante la beauté de vivre et d'aimer.

LA NUIT, L'ENFANCE, LA PEINTURE

Rosario Galatioto est un nocturne. Il est un familier de la nuit. Un hôte de la nuit. Il habite la nuit. La nuit est son domaine. La nuit est son secret et son trésor. L'eau

qui sourd en lui, irrigue son œuvre, circule dans sa peinture, a ses racines dans les profondes montagnes et le silence de la nuit.

Sans doute certaines de ses toiles sont-elles claires, lumineuses, diurnes. Le ciel s'étend au-dessus de la terre comme un drap blanc et gris tendu et porté par le souffle d'un vent léger. Mais y est-il jamais midi ? Le jour que prend Galatioto dans l'invisible filet de sa peinture, et qu'il retient, comme un miroir retient les images qu'il reflète et même celles qu'il refléta, voire celles qu'il reflétera, si le temps ne le brise pas, s'il n'en ronge le revers, le tain, ce jour, je veux le voir ou l'imaginer comme un jour lunaire, laiteux, nourri d'un lait de nuit ou de lune : de même que nous aimons considérer, avec un étonnement d'enfant, certains jours d'été, avant la tombée du soir, avant la tombée du jour, la lune dans le bleu pâle du ciel, venue avant l'heure qui serait la sienne, et faisant dans notre esprit osciller la balance du jour et de la nuit, insolite. La lune, dans la clarté solaire, comme un dessin de craie, une écriture, un fragment de géométrie, sur le tableau de l'école de jadis, s'il eût été bleu ciel. Lune diaphane.

J'écris le mot nuit, pour parler de la maison natale de Rosario Galatioto, sa demeure permanente, sans majuscule initiale. Mais c'est à la Nuit que je pense, la grande Nuit maternelle, nourricière. La grande Nuit des songes. La grande nuit du Songe. L'inspirée. L'inspiratrice. L'initiatrice. Celle qui murmure le secret de notre existence à l'oreille de notre cœur, tandis que nous fermons les yeux pour mieux l'entendre, et voir ce qui ne se découvre que passé les défilés et les gorges qui mènent au labyrinthe dont toute notre vie est le chemin, jusqu'à l'issue qu'on espère bienheureuse : au delà du jour, au delà de la nuit, au delà des saisons et du fatras du temps, sous un arbre d'éternité, en un ailleurs qui serait un ici-même.

C'est la pensée de la nuit qui m'a donné la première clef de la peinture de Rosario Galatioto. Le cyprès qu'il dresse dans toute la verticalité d'une toile étroite, la figure

de cet arbre qui peut être salué comme un arbre solaire, flamme dans le feu blanc du ciel, flambeau levé comme une stèle, une lance, ne communique pas seulement avec le souterrain royaume des ombres et des morts, des spectres, il est lui-même, noir, fuseau de houille, sentinelle et vigie de charbon, gardien pétri de ténèbres, la présence surgie, noire plutôt que verte, des abîmes d'obscurité, d'opacité, sur quoi, sans guère y penser, de la naissance au dernier souffle, nous posons nos pas, nous passons.

Si Galatioto représente une montagne noire, c'est qu'il en montre la substance plutôt que le dehors et l'apparence. Il est le voyageur des chemins intérieurs, du dedans, et cette Nuit que je reconnais en lui, c'est la substantielle nuit de l'âme, la nuit intime, spirituelle.

La deuxième clef de la peinture de Rosario Galatioto me semble être l'enfance, l'esprit d'enfance. Voici, à contre-jour, à contre-nuit, des silhouettes qui sont des hommes ou des arbres, des êtres de légende, des apparitions ; et si parfois sur la toile des cartons se découpent et s'enlisent dans la pâte, sous la pâte, épaves que la marée occulte ou révèle, dérobe, restitue, sur la plage constellée de nacre et de coquilles, c'est qu'ils aspirent à être des silhouettes qui deviennent figures dont l'échancrure et la découpe se jouent du plein et du vide, de l'envers et de l'endroit, puzzle ou jeu de cartes. Ces châteaux, ces façades, ces rocs, ces prismes, sur la ligne de crête d'une colline, sont un autre jeu de cartes ; et cette crête ourlant d'une ligne l'horizon appelle un lever de lune comme au petit matin, et dans la nuit, le coq de la basse-cour, puis un autre, identique, de ferme en ferme, lui faisant écho, évoque et requiert, suscite le bouquet de roses du premier soleil.

L'enfance, ou l'enfant, comme le petit Poucet chaussé des bottes de sept lieues, parsème de cailloux blancs, encore empreints de la salive et des confidences des rivières, l'immense contrée des songes et de la nuit, il retourne, les yeux fermés, vers le château de paille et de primevère bâti à flanc d'abîme sur le versant qui domine l'autre monde. De

la plus haute fenêtre, du plus précieux vitrage, de sous une voûte de givre et de glycines, au bas d'un val de glissades, de prairies, de pâtures, on voit des rêves et des songes brouter l'herbe tendre, l'ombelle, et leurs odeurs qui ont la couleur des sonnailles.

Clef de la nuit, clef de l'enfance, et quelle sera la troisième ?

Rosario Galatioto m'a dit que jeune peintre il fut bouleversé par la peinture d'Eugène Leroy au point d'avoir été sur le point de cesser de peindre. Éblouissement, exemple si grand qu'il désespère qui voudrait pourtant le suivre, exemple inimitable. L'ange de la peinture n'est pas toujours le compagnon qui précède et guide le jeune Tobie ; cet ange qui fait naître, dans le ruisseau au bord duquel les deux voyageurs font halte, un poisson dont le fiel rendra à celui qui avait perdu la vue, à l'aveugle, au vieux Tobie, le miel de la lumière et la présence des formes. Il peut se faire invisible. De cette rencontre d'un maître, de son œuvre, de quelques fragments de cette œuvre, mais dont chacun est une leçon, une merveille, l'incandescence pétrifiée, rayonnante, d'une vie, ce que reçut Galatioto est la distinction qu'il fera désormais entre le tableau et la peinture. Faut-il entendre par « tableau » la chose encadrée, l'objet, et l'opposer à l'infini de la peinture ? Faut-il entendre par « tableau » ce qui en premier lieu serait image, représentation, tandis que « la peinture » serait un flux et la matière toujours inachevée d'un songe, mais un songe qui ne fait qu'un avec la vie profonde du peintre, sa vie ordinaire, sa vie quotidienne, vécue les yeux ouverts, les yeux fermés ? Un songe dont notre main, à la rencontre de la toile, est l'oracle nécessaire, l'interprète muet.

C'est ici que naît le peintre Rosario Galatioto. La troisième clef, après celle de la nuit, après celle de l'enfance, est la peinture elle-même. D'où cette délicatesse des gris, des mauves, ces nuances, ces tons rompus, ces demi-teintes... Et quand la peinture devient l'essentiel d'une peinture, d'une œuvre de peinture, quand la peinture

tend vers la peinture, tandis qu'en même temps s'accomplit le tableau, alors la peinture est musique.

E STÈVE ET L'ÉCOLE BUISSONNIÈRE DU COLLAGE

Le geste est simple : découper du papier et coller sur une feuille en un certain ordre, en un certain désordre, les fragments. Il a bouleversé l'art moderne. C'est qu'à partir de cette simplicité, le possible est nombreux. On peut découper du papier de couleur ou du papier blanc qu'on a peint, du papier rare ou trivial, neuf, usé. Le laisser tel quel ou le rehausser, le compléter au fusain, par exemple. Tailler dans un journal, du papier à tapisser, un emballage. Morceler et assembler des gravures, des photos. Coller autre chose que du papier : sable, tissu, ferraille...

La peinture sera faite par tous et l'art est un jeu d'enfant. Certains crurent que cette pratique annonçait la fin d'une sacralisation et la ruine d'un commerce. Le collage rejoignait le porte-bouteille et l'urinoir fameux, le frottage, la désarticulation d'un article et ses mots tirés d'un sac pour faire un poème, l'écriture automatique, le *hasard objectif*...

Braque ou Picasso, qui précède l'autre ? Ils sont si proches, vers 1912. Et bientôt le collage est surréaliste, où Max Ernst excelle : rêve, dérision, blasphème. Entre cubisme et surréalisme, Schwitters, dadaïste ; et le règne du rebut, du déchet, du débris. Futurisme et avant-garde russe très vite ont pris part au jeu.

Et puis ce fut la lumière de Matisse. Infirmes, il fait peindre à la gouache des papiers, il les imprègne de ses couleurs paradisiaques, les découpe aux ciseaux comme il dessina, dirige leur assemblage : il n'est alors pas moins peintre, il n'a pas moins de génie que lorsqu'il était debout devant la blancheur de la toile. On dirait que son génie allait depuis toujours vers cette musique et cet envol, cette danse de papiers colorés et purs sur une blanche étendue de papier. On dirait que le génie de Matisse et le papier de

forme pure et de couleur pure sur la blancheur étaient unis de toute éternité : ligne et couleur réconciliées.

L'exposition de Bourges porte à réfléchir au sens de cette aventure : collage, papier collé. À cette manière et cette capacité d'inclure le quotidien dans l'intemporel, le réel dans la représentation, l'objet dans le tableau, l'image déjà faite dans celle qui s'invente, la chimère dans le rêve. Au dérèglement des échelles et des perspectives, à la jonction de l'inconscient et de la matière, à la métamorphose du dérisoire en admirable, du hasard en œuvre. À tous les ricochets du collage en littérature et ailleurs. À l'art, inverse, de décoller et déchirer des strates d'affiches.

Elle aurait pu s'ouvrir par Andersen ou Hugo, étonnants ancêtres, mais il s'agit de notre siècle et voici juxtaposés le premier collage de Picasso ou le second, la lettre de Breton que Vaché reçut le jour de sa mort, un Schwitters énigmatique, un beau Magnelli, un grand Dubuffet, trois Chassac chassacquiens, deux Jeanne Coppel rêveurs, d'autres encore : Braque, Le Corbusier, Léger, Grosz, *Jazz* de Matisse... Et le festival Estève.

Formes et couleurs du peintre ne sont pas sans liens avec ses collages mais il s'agit d'un autre monde, ici, et d'abord par l'esprit : plus joueur, plus rêvé. La technique enfantine et le trésor des papiers préparés, récupérés, mis de côté comme fait le bricoleur, cela procure une autre vivacité que l'huile et même l'aquarelle, une insouciance, des plaisirs de loterie. « J'ai pu, en ce domaine, dit Estève, m'abandonner à une évocation figurative que je rejette en dessin ou en peinture. Et aussi à un certain humour qui m'est singulièrement interdit en aquarelle ou sur mes toiles. » Patois intime ou parler du Berry natal, les titres eux-mêmes sont joyeux. Parfois – *Tralabal* et *Colombibosse* – le mot-valise collabore au collage, l'avalise, rivalise. À quatre-vingt-quinze ans, Estève expose et compose, fanfare de couleur, fête, le calendrier de l'an 2000. Bonheur d'école buissonnière.

DES CHÂTEAUX DE BRINDILLES ET DE RÊVERIE

DC'est une œuvre qu'aurait aimée Bachelard, sans doute. Il en aurait parlé dans ses rêveries de la matière et ses rêveries de l'espace et des éléments. Il aurait inventé pour Ludwika Ogorzelec le complexe d'Arachné ou d'Ariane. Il aurait évoqué les bouleaux et les oiseaux, les châteaux et les nuées, les églises d'une Pologne natale.

Ce sont de légers assemblages de branches et de brindilles chevillées, collées, enchevêtrées, entrecroisées, ligaturées, liées entre elles. Le plus grand fixé au sol, stable, occupant une grande part du lieu vide. D'autres suspendus par des fils et qu'un souffle remue. Ces lignes de bois, ces dessins, ces volumes, composent un jeu et orientent l'espace nu qui les accueille. Puis tout se défera. La chapelle sauvage redeviendra bûche et fagot. Fête promise au feu. Jeu promis à la cendre.

On dirait des instruments de musique, instruments en bois, harpes éoliennes, dont la musique serait l'instrument lui-même, ses lignes, ses formes, leur jeu. Ou bien des huttes et des nacelles, des balancelles, pour des chamanes de songe et les esprits des bois et des forêts, des mousses.

Le regard se perd et s'enchant dans les dédales de brindilles et de bûchettes, les fourches de fronde, les embranchements et les croisées, les brins et les copeaux, les passerelles, les escaliers menus et les esplanades célestes, les racines aériennes. Un large miroir au plafond les multiplie, les approfondit, et l'ombre sur le sol est le sillage de ces barques, de ces vaisseaux, de ces arches d'un autre déluge.

La colle a parfois coulé sur la jonction des branches comme une résine et, très fins, brillants, des fils de soie flottent entre les brindilles. Il est arrivé qu'une araignée tisse sa toile dans les intervalles d'une sculpture et, presque invisibles, minces comme des fils de la vierge, les fils de colle sont un hommage accidentel à cette fileuse étoilée.

Art d'araignée et de la toile, art du nid et de l'oiseau. Art presque naturel mais instruit des leçons modernes :

structures de Pevsner, mobiles de Calder, demeures d'Etienne-Martin, infinis de Vieira da Silva, installations.

Ces monuments fragiles sont dédiés à l'esprit d'enfance.

LA MAÎTRISE ET L'ENFANCE
La peinture de Joe Downing est une fête. C'est une fête villageoise d'un siècle imaginaire, une fête paradisiaque, originelle. C'est une fête de la peinture.

Le peintre est ami de l'arc-en-ciel et l'arc-en-ciel se brise et se reflète, s'atténue, se multiplie aux biseaux d'un miroir.

Est-ce la sortie de l'arche et l'envol d'une biche qu'on devine entre les feuillages, avec la licorne et la colombe, entre les feuilles qui sont des cœurs ?

Passages, glissements, nacre, nimbe, halos, coquilles célestes, nébuleuses, cristal et vapeur, galaxies de serpentins, cortège de papillons, archipel de cerfs-volants, plis et empreintes, traces, passages.

Les images sont fugaces, incertaines, involontaires, peut-être, comme celles des nuages et des marbres. Les signes ne sont guère qu'un jeu de formes. Cette peinture est un rêve sans récit, une musique. Et toute la liberté vagabonde des formes s'accorde à la cohérence de la composition, de la page empli et déployée avec une espèce de force infaillible.

Est-il aucune fête humaine, aucune fête de peinture, sans douleur traversée, surmontée, contredite ? La beauté s'élève contre la peine, elle naît de la nuit. Un poème de Downing le dit, le laisse entendre :

*Le chevalet se dresse,
Échelle ou potence.*

Aux murs blancs de la galerie de Gordes, cette joie. Aquarelles parfois très petites, peintures, tuiles peintes,

longue tige de bois historiée, totem, stèle de toiles cousues, clouées. De près, la toile des peintures montre son grain, sa corde, sa présence rude, elle est un sac touché de couleur. D'un peu plus loin, délicatesse. Délicatesse de ces gris, de ces mauves, de ces roses. C'est un festin de douceur qui se propose à chaque pas.

Peinture d'un peintre maître de son art et cependant légère comme un jeu d'enfance : c'est le secret.

Downing vit à Ménerbes depuis trente ans. D'où vient-il ? Il vient d'Amérique et, çà et là, quelque chose d'indien, signes comme sur le cuir pâle des tentes, soleils et lunes, emblèmes de la Prairie, le rappelle. Mais sa peinture ? Downing le dit : Klee. Il dit aussi Ravenne, Cimabue, les peintres siennois, la tapisserie ancienne. C'est là sa famille, l'héritage. Mais il ne faut jamais surestimer ce qu'on doit aux ancêtres.

Chaque peinture de Downing est une prière du matin pour encourager le jour à tenir bon contre tout ce qui noircit le cœur.

PAYSAGE. *Pour Claudie Marx*²
Parfois, dans nos sommeils, un seuil est franchi, une porte invisible et silencieuse s'est ouverte, une éclaircie faite, et nous sommes au bord d'un monde plus profond et plus vaste que celui de nos jours les plus intenses. Un autre soleil éclaire ces vallées et ces rêveries naturelles de roches. Une Chine ancienne aux fontaines du Vaucluse se reflète comme l'enfance aux miroirs du grand âge, notre mémoire, notre cœur qui veut vivre toujours, notre terre paradisiaque. Le peintre se tient devant la fenêtre ouverte. Il voyage. Par l'empreinte d'une dentelle ou d'une corde dans la pâte et le mélange et la magie de boues

² NDLR : Sur Claudie Marx voir aussi « Ménerbes » dans *Je n'ai pas vu passer le temps*, le bois d'Orion, 2016.

subtiles, il évoque, il fait paraître, il déchiffre un paysage où vivre en vérité. Devant nos yeux, merveille, l'étoffe et la soierie de l'au-delà, qui est en nous, enseveli. Beau corps de songe, vapeur, montagne, éveille-toi ! Éveille-toi ! voyageur que je suis. Fraîcheur du monde, vent de vie, enveloppe-moi sur le chemin d'horizon, et revêts-moi d'une enfance éternelle.

C LAUDIE MARX – *L'AUBERGE DES VAGUES*

Ce sont des gravures et ce ne sont plus des gravures, mais, sur le tissu de la gravure initiale, ou de l'empreinte, la précision d'un trait de plume et la venue somptueuse de la peinture. Ce sont des images. Nuages, remous, vagues., chemins, pierraille, abîmes et tourbillons, cavernes, horizons, rives et berges, fleuves, plages, rocs, champs et demeures, villes, forêts et ronces : tout le chemin de la vie et les visages de la mémoire et des songes.

Claudie Marx a pris pour matière première de sa rêverie et de son travail *L'auberge des vagues*³. Ses images ne sont nullement l'illustration du texte mais sa métamorphose. Il arrive que la même forme soit secrètement la matrice de quelques figures éparées dans le livre (et ce travail est ainsi lecture profonde, inventive) mais chaque feuille est une page unique, une parole dite avec l'inflexion particulière du moment. Chaque estampe, rehaussée, peinte – enluminée, illuminée – est un poème qui ne sera pas redit. Et quelle beauté ! Le visage de la reine de Saba et de Salomon se penchent l'un vers l'autre, dans le faste et le mystère de la nuit, comme la feuille de l'olivier contre l'étoile.

³ NDLR : Claude-Henri Rocquet, *L'auberge des vagues*, Granit, 1986.

LA TERRE ET LE SONGE, LE TEMPS

Ceux qui rencontrent Steffens⁴ dans son petit atelier, à l'étage d'une grande bâtisse dont les fenêtres et la cour s'ouvrent sur le Vaucluse, que savent-ils de sa jeunesse, du soldat et du prisonnier qu'il fut, en Russie ? Il vit à Gordes depuis quarante ans et son œuvre a transmué les formes et les couleurs du paysage, de ce pays, rayures des rangs de vignes sur les pentes, damier des champs, sillons, appareil gris des murs qui bordent les chemins, portes et murs peints d'ocre fendillée, carrières, cristallerie de songe.

Entre cet enracinement et la naissance de Steffens à Altona, en 1911, il y eut la guerre et l'enfance, le lycée et la révélation de l'art moderne, le violon dans un orchestre, les Beaux-Arts en 1933, Hitler, l'exposition « L'art dégénéré ». La peinture moderne y voisinait avec celle d'aliénés. L'exposer ailleurs était interdit. Steffens copie une toile de Beckmann. Il est ce visiteur fervent au lieu conçu pour susciter la haine et la dérision.

Ensuite ? La guerre. La captivité, longtemps. On voit ses croquis des camps et de la campagne russes. Et je me penche sur un carnet fait de papier récupéré, cousu d'une ficelle. Le prisonnier y recopia de mémoire des poèmes, anglais, allemands, pour demeurer dans la lumière de l'esprit, la compagnie des anges, la grâce de l'humanité : la première page est un poème de Rilke, très effacé : il s'agit d'automne et de lointain, de feuilles tombées, – les mots aussi çà et là sont tombés. Règne du temps marquant ce qui le nie.

L'exposition diffère de celles qu'on vit naguère à Hambourg, à Paris : c'est une rétrospective, la première. Et nous voici devant le chemin d'une vie, l'accomplissement d'une œuvre, la présence d'une âme.

⁴ NDLR : Sur Steffens, lire aussi « Les talismans de Hans Hermann Steffens » dans *Je n'ai pas vu passer le temps*, le bois d'Orion, 2016.

Les débuts sont classiques, expressionnistes, constructivistes, abstraits. Un sage et touchant portrait du jeune homme par lui-même, un chantier naval bâti et charpenté par la leçon cubiste, des bois gravés où la pauvreté pleure, une composition sans autre sujet qu'elle-même. Mais dans certaines œuvres s'annonce le Steffens de la maturité : précoce la préférence du petit format et du papier, ancien le goût de certaines structures. La rêverie de la matière et sa richesse viendront au midi de la vie.

Nul artiste sans famille. Faut-il nommer Klee, l'ancêtre, Fautrier et Bissière, Towmbly ? Redon, aussi, à qui je ne songeais pas. Mais la généalogie ne compte plus guère devant l'humble magnificence de Steffens et le monde émané de lui seul. « Il me fallait tout reprendre à zéro, dit-il. J'ai toujours aimé le travail, alors je me suis dit : assieds-toi à ta table, comme un enfant, et peins simplement pour ton plaisir. Mêles les couleurs entre elles et émerveille-toi de leurs réactions. Comme cela, je suis devenu un tout petit garçon. J'en avais besoin. »

Ce sont des pierres et des bouquets de feuilles et de fleurs qui sont des paysages. Ce sont des sols et des filons, des strates. Ce sont des bouquets et des paysages de peinture. Ce sont des choses que le temps a rongées, défaites, presque détruites, humiliées, et dont le peintre dit la splendeur temporelle et fragile, la dignité d'être une part du monde : il le dit par la beauté de la peinture qu'il invente, imprévisible. Et la peinture s'égale au charme des choses naturelles. Ce sont des souvenirs de maisons, de villages. Ce sont des faces étonnées, meurtries. Ce sont des foules de visages qui semblent gravés ou tracés sur les murs par l'enfance, ses clous, ses craies, ou apparaissent derrière la paroi d'années très lointaines. Et les murailles ont la profondeur des rêves. Ce sont des confidences que le cœur se fait en silence et que la grâce de peindre rend visibles, durables, toujours mystérieuses. La peinture est un ange qui se penche vers les choses déchues et qui vont disparaître. Et

la parole renonce à dire le délice de cette musique visible, à dire la merveille.

Dans la dernière salle, des œuvres de cette année. Les plus somptueuses, les plus libres et les plus fortes, les plus magiques ? Oui, peut-être, avant celles qui naîtront demain, dans la jeunesse du vieux peintre, son ermitage de peinture et l'automne de Gordes.

UN ENFANT DEVANT LA MER
Eugenio Foz aimait la mer catalane, natale. Et toute mer, au bord de l'infini. – *Sur le rivage des mondes infinis*, chante Tagore, *des enfants s'assemblent. L'azur sans limite règne au-dessus d'eux...* Sur la plage, cet enfant face à la mer, assis, est Eugenio. Le peintre voit l'enfant regarder la mer. Un enfant, sa solitude. D'autres présences, dans la lumière, sont presque lointaines. Deux barques, fortes, côte à côte, se touchant, s'effleurant, disent l'amitié, disent l'amour, la traversée des jours, la solitude partagée, la force. *Les enfants bâtissent avec du sable leurs maisons ; ils jouent avec des coquilles vides. Ils gréent de feuilles fanées leurs barques et sur la mer profonde les lancent en souriant. Les enfants disposent sur la rive des mondes leurs jeux...* – *Le Bateau ivre* est un bateau de papier, dont l'encre écolière se dilue, et qu'un enfant lâche sur une flaque des Ardennes, un ruisseau, comme s'il leur confiait son cœur, sa vie, une parole dans une bouteille, une lettre à l'inconnu.

Un peintre n'est un peintre véritable que s'il aime en premier lieu l'acte de peindre et la peinture elle-même, cette matière qu'il invente, unique, et par laquelle se transmue et se transfigure la matière et la couleur du monde, sa réalité visible. Il n'est peintre que si sa peinture est analogue à la musique, par sa composition, son rythme, sa sonorité. Mais au-delà de toute apparence ou de toute représentation se devine et paraît un autre monde, quelque chose comme un

rêve, récurrent, une grande image intérieure, personnelle, humaine, intemporelle.

L'enfant est face au large, les yeux touchant la ligne où la terre, la mer, disparaît au regard, invisible. Au-delà, l'au-delà, puis l'au-delà, comme un livre sans fin... Enfant, sans y songer, nous sommes au bord de la vie que nous vivrons. Nous serons toujours cet enfant, nous le sommes, mais il sait qu'il doit franchir un jour la limite du monde, – porté par quelle barque ? Et il espère, là-bas, là-haut, vivre, peut-être, vivre une vie qui sera la vraie vie. *Les vagues meurtrières chantent aux enfants des chansons de lune et de soleil comme une mère qui berce un nouveau-né. La vague joue avec les enfants et l'éclat pâle de la plage est un sourire.* Eugenio Foz aimait ce poème de Tagore.

Mais ces deux barques, encore, vaisseaux, berceaux immenses ? Ces deux barques flanc à flanc vastes comme un château-fort, un double château, l'une plutôt rouge ou brune, l'autre bleue, sans rame ni mât, au ras du frisson de la mer, tournées vers nous, tandis que deux jeunes marins, deux frères, l'un vêtu d'une vareuse très blanche, s'y tiennent vers l'horizon, vigies, explorateurs. Sont-elles comme les voyait l'enfant ou telles que les voit le peintre en revivant et rêvant son enfance ? Peut-être sont-elles grandes comme elles sont parce qu'elles signifient le père et la mère de l'enfant, le couple qui l'a mis au monde. Eugenio évoquait, dans son enfance, les heures de plage avec sa famille sous une toile, un drap, tendu sur quatre cannes, quatre piquets, dans le sable, qui les protégeait du soleil, tente et pavillon. Il y a aussi – regarde, dans la partie gauche du tableau, des récifs, dangereux, animaux pétrifiés, yeux mi-clos, sommeil qu'un rien peut rompre, mais, à droite, la sérénité.

Ulysse enfant songeait sur la plage d'Ithaque. Il entendait la parole confuse des vagues et du vent lui prédire sa vie comme, à Jason, parlaient par leur feuillage les chênes de Dodone. Mais ce n'était pour lui que le bruit de la mer et du vent, le claquement lointain des voiles.

Devant la toile d'Eugenio Foz, cet *enfant face à la mer*, nous entendons ces vers, ce chant léger, cette bonne nouvelle :

*Elle est retrouvée.
Quoi ? – L'Éternité.
C'est la mer allée
Avec le soleil.*

Rimbaud. Un enfant rêvant la mer.

UN « ANTI-MUSÉE » DE L'ÉPHÉMÈRE
Dans le Marais, en face du musée Picasso, juste en face, dans un immeuble délaissé pendant quatre ans et délabré, un squat tranquille. Devant la porte cochère, grande ouverte, les poteaux qui empêchent qu'on se gare sont repeints de mauve et d'or, de rouge, enfance et fête foraine, théâtre, détournement. Les vantaux, nobles, sont décorés de circuits électroniques et de plumes jaune poussin.

On entre sur des matelas. On hésite à les fouler, vieux, pourtant, hors d'usage. On a le sentiment de marcher sur quelque chose d'intime, de privé. Et ce n'est pas facile de garder son équilibre, et son sérieux, sur ce parterre inégal et mou, élastique. On traverse comme à gué cette installation. On parvient dans la cour : bric-à-brac, atelier de sculpture. Un bruit de vent dans des banderoles tendues d'un bord à l'autre, dans les hauteurs, vous fait lever la tête. Il y a cinq étages d'expositions. La façade du premier étage est détruite et donne sur le faux désordre d'une autre installation.

La cour, d'abord. Et les sculptures faites de ferrailles, d'objets de rebut, de choses. Le rêve rassemble des matériaux déchus pour inventer un bestiaire. On voit se côtoyer un gisement d'épaves et l'émergence des formes. Un mur a été peint de hautes figures par des peintres qui sont

passés et repartis. L'échafaudage qu'on leur avait construit est devenu le toit d'une scène. D'autres peintures pendent et flottent contre la pierre ou sont posées au bas des murs.

Ce que veulent ces artistes errant d'un lieu à l'autre, d'une expulsion à l'autre, et qui ne peuvent louer un atelier, c'est travailler. Ils ne forment ni une communauté ni un mouvement. Leur désir, dit l'un d'eux, « est de s'exprimer, c'est-à-dire d'exister. »

Les peintres se sont logés dans les étages. Là-haut, par les fenêtres ouvertes, on entend mieux le froissement des bandes peintes qui traversent la cour et l'on dirait des bannières tibétaines, invocation perpétuelle. Aucune porte d'un lieu à l'autre. Et c'est tout l'espace qui est une création. Les peintres, tandis que vous regardez ce qui est accroché ou s'étend sur le sol, travaillent ou songent. On peut s'asseoir près d'eux sur des fauteuils crevés. Le temps s'est ralenti. La musique des radios nous accompagne. Quelque part, entre les ateliers, une scène pour le théâtre.

Quel art, quels styles ? Cela va de la figuration libre à l'abstraction lyrique. Il y a des meubles de fers soudés, étonnants. Une machine à écrire rongée de rouille et sur son clavier sans touches repose une main de bronze, coupée, funèbre : tombeau de Maldoror. Et de grandes peintures de traits et de taches, d'éclats, – ville, hiver, combat, – inspirées. Faut-il, pour reconnaître la maîtrise, qu'elle soit mise en scène dans une galerie ?

Des milliers de visiteurs sont venus depuis mars. Le squat vit en paix avec le voisinage. Les artistes, une trentaine, viennent le matin et repartent journée faite. L'expulsion aura lieu fin août : un juge a su prendre patience. L'entrée bientôt sera pourvue d'un code. Les étendards du rêve à la voirie. Les peintres et les sculpteurs, dispersés, travailleront ailleurs s'ils ne renoncent pas au désir de l'œuvre, au plaisir du jeu. « Les derniers, dit une pancarte, seront les derniers. » Avant cette heure, passons sur les matelas, emblème du rêve, qu'ils placent devant nos pas. Entrons dans ce camp de nomades, ce refuge.

6. PEINTURE PURE

VAN GOGH ET MONTICELLI

Je voudrais peindre des hommes et des femmes avec je ne sais quoi d'éternel, dont autrefois le nimbe était le symbole, et que nous cherchons pour le rayonnement même, par la vibration de nos colorations.

Lettre à Émile Bernard
Vincent van Gogh

On connaît Monticelli à travers Van Gogh qui voyait en lui un père et un frère. Mais on a rarement l'occasion de voir ses œuvres. Non seulement l'exposition de la Vieille Charité en réunit un certain nombre, et parmi les plus belles, mais, pour la première fois, elle place côte à côte des peintures de Van Gogh et de Monticelli : comme l'espérait, comme le rêvait, Van Gogh. Ce qui apparaît ainsi, c'est l'influence que l'œuvre du peintre marseillais eut sur celle de Van Gogh, du moment où il la découvre, à Paris, voire jusqu'à ses dernières peintures, à Auvers.

Mais ce rapprochement est aussi l'occasion de découvrir, ou de redécouvrir, en Monticelli, un peintre véritable, une œuvre personnelle. Dans cette œuvre, les contemporains étaient sensibles à la couleur, à la lumière : c'était la voir et la situer dans le climat de l'impressionnisme. Nous sommes sans doute plus sensibles à un autre aspect de sa « modernité » : ce qui touche à la matière, et par quoi Monticelli nous fait penser à Rouault, à Eugène Leroy, à Fautrier, à Dubuffet, à Tapiès, à Pollock, à beaucoup d'autres. Pour sa part, à sa manière, et dans sa solitude, Monticelli a contribué à la naissance de la « peinture pure » : la peinture dont le sujet devient la peinture elle-même.

Lorsque nous pensons à la « peinture pure », nous pensons au rapport de la peinture avec la musique. Nous

comprenons que le modèle de la peinture, sa référence, n'est plus le récit, la figuration, mais la musique : par essence, non figurative, « abstraite ». Et pensant à la musique, nous pensons surtout à la couleur, aux formes, à l'harmonie, à la composition, au « monde intérieur ». Nous pensons moins souvent à la matière picturale elle-même, à la matière même de la peinture. L'exposition de Marseille est l'occasion de nous interroger sur ce sens et ce goût de la « matière » chez Van Gogh ; et en quoi il diffère de Monticelli. En particulier : chez Van Gogh, cette présence de la matière est aussi trace visible de l'outil et du geste, – présence du peintre ; de l'homme.

Paradoxe : l'accent mis sur la « matière » s'accorde à la « spiritualisation » de la peinture ; une certaine indifférence à la visibilité de la chose représentée retrouve, indirectement, une figuration de la chose visible, tangible, réelle. Paradoxe, encore : l'approche la plus concrète de la peinture rejoint jusqu'à s'y confondre l'approche non-figurative, « abstraite ». À l'absence d'image, de représentation, s'ajoute le goût pour la présence, immédiate, de la matière ; et cet élan vers la matière convient à l'idéalisation, à la spiritualisation de la peinture moderne, s'y accorde, l'accomplit. (Si nous voyons de quoi Monticelli est l'ancêtre, ce qu'il annonce, c'est que nous regardons son œuvre du point de l'histoire de l'art où nous sommes parvenus.)

Monticelli, Van Gogh, l'importance de la « matière » dans leur peinture, les « empâtements »... Disons-nous que le plaisir domine chez Monticelli et que le tableau trouve en lui-même sa propre fin, devenant cette chose admirable, précieuse, délectable, rêvée, détachée de la nature et du peintre, autonome, « abstraite » ? Tandis que chez Van Gogh la peinture est une passion, une espérance désespérée, et que peindre est un chemin vers le visible et l'au-delà du visible... Et cette présence, *autographe*, en chaque dessin, chaque

peinture, de la main et du cœur de Vincent. Ce témoignage. Cette espèce de testament quotidien. Cette passion d'exprimer par la peinture quelque chose d'essentiel, de vital, d'infini... La présence d'un homme, d'un être, d'une personne : Vincent van Gogh. La brûlure et le feu, la lumière, de sa présence.

Le lien de Van Gogh à Monticelli n'était pas seulement d'ordre esthétique, artistique. Il nous amène à réfléchir à la notion de « famille » qu'on trouve sans doute en tout artiste, et qui est l'autre pôle de sa solitude, nécessaire, inéluctable. Le besoin du lien – filial, fraternel – est immense chez Van Gogh. Rembrandt lui est un père. Il aime travailler avec des amis, des copains. Il invite Gauguin à le rejoindre à Arles. Il voudrait qu'une communauté d'artistes vienne s'y installer. Et le lien de Vincent et de son frère Théo est connu de chacun. Mais l'identification de Van Gogh à Monticelli est d'une nature particulière. « Eh bien moi je suis sûr que je le continue ici comme si j'étais son fils ou son frère. (...) Reprenant la même cause, continuant le même travail, vivant de la même vie, mourant la même mort. », écrit-il. « Vivre à la place d'un autre », n'est-ce pas précisément ce que Van Gogh eut à vivre, portant le prénom d'un frère mort, et qui était né un an avant, jour pour jour, le jour de sa naissance ?

Toujours Van Gogh eut le désir de rendre la vérité de la réalité, de l'humanité. Ce « réalisme » est inséparable de la « musique » de la peinture et de sa signification « symbolique », « spirituelle ». Dans cette exposition, trois natures mortes – des poissons –. Deux sombres : l'une de Monticelli, l'autre de Van Gogh ; très proches l'une de l'autre ; mais celle de Van Gogh fait penser au « Bœuf écorché » de Rembrandt. La « Nature morte aux harengs », de Van Gogh est très différente. On y reconnaît l'influence de l'estampe japonaise, mais ce qui est saisissant, c'est le contraste entre les cadavres des poissons

et cet or, cette gloire, ce jaune solaire, qui les entoure et les éclaire, les *nimbe* : lumière de Résurrection, or d'icône. Or des blés et des étoiles, des tournesols, des soleils, d'un chapeau de paille, d'une chaise, de la « maison jaune » d'Arles, et du pauvre papier sur l'assiette où sont posés les harengs, poissons de la mer du Nord. Nature morte aux poissons, peinture lazaréenne.

QUELQUES DATES

Adolphe Monticelli naît le 14 octobre 1824 à Marseille. De 1840 à 1847 : apprentissage du métier de peintre à Marseille, puis à Paris. Proximités : Ziem, Delacroix, Diaz, les peintres de l'École de Barbizon, Corot, mais aussi Watteau, les « fêtes galantes »... Retour, en 1870, en Provence, à Marseille, amitié avec Cézanne. Paysages. Portraits. Devient lui-même.

Vincent van Gogh naît à Groot Zundert, en Hollande, le 30 mars 1854, un an jour pour jour après la mort de son frère, dont il reçoit le prénom. Très tôt, il commence à dessiner. En 1873, à Londres, il est employé d'une galerie d'art ; même travail en 1875, mais à Paris. Devient pasteur dans le Borinage, pays minier, en Belgique. Rejoint à Paris son frère Théo, marchand de tableaux, et découvre la peinture des Impressionnistes, les estampes japonaises, Montmartre, les bords de Seine... En 1886, il découvre la peinture de Monticelli et souhaite le rencontrer.

Monticelli meurt en 1886.

Van Gogh désire vivre et peindre en Provence. Le 20 février 1888, il arrive à Arles, sous la neige. Dans une lettre à Théo : « Et les paysages dans la neige avec les cimes blanches comme un ciel aussi lumineux comme la neige étaient bien comme les paysages d'hiver qu'ont faits les Japonais. » Gauguin le rejoint en octobre. Le 25 décembre, Vincent se coupe l'oreille et offre le lambeau à une prostituée. Interné à Arles, puis, à sa demande, en mai 1887, à Saint Rémy. Il quitte Saint-Rémy pour Auvers-sur-Oise et se confie aux soins du docteur Gachet. Le 27 juillet 1890, il se blesse d'un coup de revolver et meurt le 29 juillet, Théo étant à son chevet.

LA RÉVOLTE DE LA COULEUR

Extraordinaire chemin de Wassily Kandinsky ! Il naît à Moscou, en 1886. Il passe une partie de son enfance à Odessa. Il fait des études de droit, d'économie, et, pour une société d'ethnographie, enquête au nord de la Russie, en Vologda. Il est musicien. Il vient tard à la peinture : à trente ans. Il séjourne en Bavière, à Munich, à Murnau. Il fonde avec Franz Marc, et dans la proximité de l'expressionnisme et du fauvisme, le groupe *Der Blaue Reiter*, « Le Cavalier bleu ». Il peint sa « première aquarelle abstraite ». En 1910, il publie *Du spirituel dans l'art*. Il écrit, en allemand, des poèmes en prose : *Klänge*, « Sonorités ». La guerre l'oblige à regagner Moscou. Quand éclate la révolution, il participe au nouvel enseignement, mais, bientôt indésirable, mal à l'aise, quitte la Russie pour l'Allemagne et enseigne au Bauhaus. Lorsque les nazis ferment le Bauhaus, Kandinsky émigre à Paris, à Neuilly. Il y meurt en 1944, à soixante-dix-huit ans. Russe, il était devenu allemand, puis français. Il est l'un des inventeurs de l'art abstrait et toute sa vie de peintre a témoigné, jusqu'à la fin, d'un esprit d'aventure et de conquête, d'expérience, dans l'ordre de la peinture et dans l'ordre de la pensée. Son œuvre de théoricien est neuve, considérable, mais jamais, chez lui, la théorie ne précède la création, l'inspiration, l'action ; toujours domine l'intuition, toujours l'esprit de finesse l'emporte sur l'esprit de géométrie. La « nécessité intérieure », sa règle d'or, est liberté.

À Nantes, le dessein n'était pas de réunir les peintures les plus connues de Kandinsky, mais de rendre intelligible son itinéraire en choisissant de montrer, par exemple, et non loin d'*Avec l'arc noir* qui accueille le visiteur, quelques petites peintures de 1906, encore proches de l'impressionnisme.

Un certain accent, nouveau, est mis sur le « chamanisme » de Kandinsky en relation avec son séjour en Vologda. Cela s'appuie sur un livre, inédit en français, de Peg Weiss : *Kandinsky and Old Russia. The Artist as*

Ethnographer and Shaman. Dans une vitrine, un carnet témoigne de l'intérêt du jeune homme pour ce qu'il découvrait alors. Est-ce par son contact avec le chamanisme que s'explique la présence d'un sorcier à tambour, pour illustrer un conte de Remizov, et, tout au long de sa vie, la figure du cheval ? Mais la Vologda fut aussi la rencontre, bouleversante, de l'art populaire et de la piété orthodoxe. Dans une isba, voyant le coin des icônes et la veilleuse, rouge, Kandinsky eut soudain le sentiment d'entrer dans une peinture. *Regards sur le passé* rappelle cet instant miraculeux et fondateur, révélateur.

Une exposition est une mise en scène, un parcours, une scénographie. Au milieu de celle-ci, un cube blanc s'ouvre, noir, sur quelques aquarelles de Kandinsky pour un spectacle inspiré des *Tableaux d'une exposition*, de Moussorgsky, dont on entend, doucement, la musique, descendant sur nous comme d'un astre de nuit, de rêve. Parmi ces aquarelles, et toute proche d'elles par l'esprit, une petite peinture de sable, une merveille : *Huit fois*. C'est un art subtil que de relier ainsi les facettes d'une œuvre et de rappeler en Kandinsky l'homme de théâtre, l'inventeur d'un théâtre où les formes et la lumière jouent comme des personnages.

Autour du cube, les toiles, les aquarelles, les gravures et les dessins, des photos et des éditions originales, une lettre à Marinetti, des lettres de Klee, Remizov, Miro, des manuscrits... L'intense présence de Kandinsky.

Que le peintre ait révolutionné la peinture et l'art de notre siècle, c'est une évidence acquise. Mais au-delà de la peinture, il y a l'esprit. Ce titre, *Du spirituel dans l'art et dans la peinture en particulier*, il faut l'entendre dans sa plénitude. Le chemin de Kandinsky est d'ordre mystique par le moyen des formes et des couleurs. Déluge et Jugement dernier, Résurrection des morts, Babel, Apocalypse, Éden : ce sont quelques-uns des thèmes évoqués dans ses écrits ou qui se déchiffrent dans nombre de ses toiles, de ses aquarelles. L'art et la composition des icônes et des fresques

de Moscou, leurs archétypes, sont l'une des origines de son œuvre. Et non seulement les images de la liturgie orthodoxe mais la ville d'enfance et de jeunesse, Moscou, ses coupoles, ses bulbes colorés et dorés, ses cloches et leur palette, ses carillons, ses soleils. Non seulement la ville magique de l'enfance et de la jeunesse, mais la ville sainte. La référence au « spirituel », chez Kandinsky, s'entend comme un appel à l'Esprit, au Saint-Esprit. Berdiaev et Kandinsky se sont-ils connus ? Il importait moins à Kandinsky d'inventer une manière nouvelle de peindre que d'être le témoin actif et l'annonciateur d'un nouvel Âge : le Troisième Règne, la Révélation de l'Esprit. Les désastres et les enfers de l'Histoire ne jettent pas une ombre sur l'espérance de Kandinsky ni sur la mission spirituelle dont il chargeait la peinture. Sa vision est au-delà des jours.

CHEMIN DE JEAN DEYROLLE⁵

Il naît en 1911 à Nogent-sur-Marne d'une famille bretonne. Théophile Deyrolle, son grand-père, artiste-peintre, peignait barques et pardons. Lui, Jean, si la première toile qu'il expose à Paris, au Salon des Artistes Français de 1933, représente des « Brûleurs de goémon », c'est de Sérusier, plus tard, qu'il reçoit et retiendra l'enseignement : emploi de la tempera, Nombre d'or... Quand il devient « peintre abstrait » – c'est ainsi qu'il se désigne au Salon d'Automne de 1944 –, ce n'est pas sous l'influence de Mondrian ou de Kandinsky, de Malevitch : dans les années 40, à Paris, sans doute ignore-t-il encore cette peinture proscrite par l'Occupation. Il parvient à l'abstraction en fils spirituel des Nabis et en contemporain de Braque.

⁵ NDLR : Sur Jean Deyrolle, lire aussi « Sur un chemin de poussière » dans *Je n'ai pas vu passer le temps*, le bois d'Orion, 2016.

Les amitiés sont la véritable école d'un artiste. Deyrolle aura pour amis Domela, Magnelli, Jacobsen, de Staël, Lanskoy, Dewasne... C'est l'époque où la légitimité de la peinture abstraite, non sans lutte, s'affirme en France et où s'affrontent, farouchement, abstraction géométrique et abstraction lyrique. Deyrolle est du côté de la géométrie, mais une géométrie tellement sensible, tellement vivante ! Suivant son propre chemin.

À Gordes, village haut perché du Luberon, alors presque désert, nombre de maisons tombent en ruine. Jean Deyrolle choisit de vivre dans cette lumière-là. Une photo d'Izis le montre à l'œuvre, jeune encore. Au mur clair de l'atelier, un masque africain, et, parmi les toiles, une Vierge à l'Enfant qu'on devine romane.

Comme il a choisi Gordes, ce lieu, cette beauté, il choisit de peindre à l'œuf, – à la tempera ; d'où cette lumière particulière à sa peinture et cet éclat doux et profond. Cercles, soleils noirs, tournoiement immobile d'ailes, éclairs et failles, assemblée de pierres, les dernières œuvres sont les plus belles. On se trouve devant elles comme devant des vitraux et des mandalas, un songe devenu peinture pure et musique, l'épiphanie d'une lumière intérieure.

Il meurt à cinquante-six ans. Sa tombe est au cimetière ancien de Gordes sous des touffes serrées et drues de romarin. Jacobsen, le sculpteur, a forgé pour son ami la croix sur les bras de laquelle s'enroule une couronne de ronces que la rouille colore.

I NAUGURATION DE L'ESPACE ROBERT JACOBSEN À COURTRY

Robert Jacobsen (1912-1993), danois, a vécu et travaillé à Courtry de 1962 à 1969. La commune vient de donner à son centre culturel, tout neuf, le nom d'Espace Robert Jacobsen. Ce mot d'Espace rappelle l'importance du vide, de l'espace, dans l'œuvre de ce sculpteur qui s'amusait à dire :

« Qu'est-ce qui se passe dans l'art ? L'espace. » Une exposition rassemble un bel ensemble de documents photographiques et d'œuvres : dessins, peintures, sculptures. Un relief mural (« Espace et Fer », 1954) et une suite de sérigraphies, peu connues, « Études sculpturales », acquis et reçues par la commune, y demeureront désormais. Cet hommage coïncide avec le cinquantenaire du groupe Cobra célébré par l'Institut néerlandais, rue de Lille, à Paris, et bientôt au Centre Wallonie-Bruxelles et à la Maison du Danemark.

Robert Jacobsen n'a pas fait partie de Cobra mais en fut proche. Sa sculpture avait deux faces, complémentaires : l'une, géométrique et non figurative, l'autre, joueuse, presque enfantine : les « Poupées ». C'était un homme d'amitié. Courtry l'a rappelé en donnant aux salles le nom de quelques amis de Jacobsen : Deyrolle, Dewasne, Magnelli, Poliakoff, Soto...

ENTRE LE NOIR ET LE ROUGE – ROBERT JACOBSEN
Je n'ai jamais rencontré Robert Jacobsen mais au téléphone deux ou trois fois nous nous sommes parlé. Je l'imaginai dans une maison blanche, sous le chaume brun, parmi les prairies danoises, au bord de la mer. Je voyais la salle commune, le paysage vert et doux par la fenêtre, les fauteuils vastes, une horloge ancienne, des sculptures et des peintures sur le blanc des murs. J'imaginai l'atelier du sculpteur, du forgeron, du peintre. Je parlais à un homme chaleureux, simple, malicieux, affectueux avec l'inconnu, et que j'avais envie de connaître, de rencontrer.

La dernière fois, ce fut le 25 janvier. Il nous avait envoyé une gravure rehaussée, un cadeau, pour les fêtes. Nous savions qu'il avait dit : « C'est ma dernière gouache, mon dernier dessin. » Nous savions qu'il avait hâte que la gravure nous arrive. Dès qu'il nous a entendus, il a dit :

« Alors, la prochaine fois, je vous en ferai une plus grande ! »

Le lendemain, dans la nuit, Lykke nous a téléphoné que Robert était mort.

Je regarde la gravure colorée. Une forme, un personnage, un être s'achemine dans un pays de traits enfantins. Un autre personnage, dont la tête est un soleil rouge, un coquelicot, l'accompagne. On dirait quelqu'un et son ange, quelque part au milieu du rêve, ou de l'hiver, et les traits sont comme l'écriture de mille patins sur la glace. Ici, là, près d'eux, entre eux, un carré noir comme un drapeau noir, un soleil noir, rond comme un coup. Mais, sur eux, sur leur corps, de la couleur, de la vie. L'enfance que rien n'incline.

Je pense à son œuvre. J'aime que le même homme fût le sculpteur des géométries noires et sévères, de ces oiseaux fixes et variables, de ces musiques de fer, monumentales, égyptiennes ; et l'inventeur de ces Poupées joueuses, joyeuses, un peu terribles, ferraille magiquement changée en trolls.

À Gordes, sur la tombe de Jean Deyrolle, je vois parfois la sculpture que fit pour lui, pour sa tombe, Jacobsen. Une croix faite de barres sur quoi s'enroule, couronne, guirlande, une ronce. Et la rouille ajoute au fer la morsure du temps, sa douceur, et l'espérance tenace de l'Éternel.

CROQUIS⁶
Robert. Robert Jacobsen. Énorme. Pesant. Tyran-
nique. Truculent. Malin. Superstitieux. Généreux.
Retors. Séducteur. Médium. Tout ça et tout autre que cela.

Notre première rencontre : lui, quarante ans et moi, dix-sept. Des heures de discussion sur la liberté. Une patience,

⁶ NDLR : texte de Anne Fougère paru dans Triages n°5, 1994.

lui, et moi une rhétorique scolaire et naïve.

Ensuite, à Montfermeil, le Patriarche. Un Noé, sa femme, six filles, des chats, des chiens, un Navigateur solitaire, le Capitaine, échoué à Suresnes, et son père, Bedstefar. Plus tard, à Courtry, des gendres, des petits-enfants, encore plus de chiens et de chats. La folie des Puces, des sculptures africaines. Le sens de la fête. Pantagruélique.

Jaloux : l'homme de qui j'ai dû me cacher pour aller voir mon père... L'artiste à qui j'ai dû acheter (pour trois sous) un dessin parce que j'avais acheté une peinture à un peintre de ses amis.

Des cadeaux, pleins de cadeaux. Le plus fou, une madone espagnole du XIII^e siècle échangée contre une de ses sculptures.

Insupportable à vivre. Boudant pendant des jours sans m'adresser la parole parce qu'il croyait que j'avais jeté un sort à sa fraiseuse (qu'il avait montée à l'envers). Aucun ami sculpteur, uniquement des peintres. Sarcastique à l'égard des critiques : « prendre un double décimètre et mesurer la hauteur des colonnes... »

L'atelier, l'artisan, l'artiste. La fierté du soudeur et paradoxalement la modestie de l'artiste. Enfin, ça dépendait avec qui. La joie des commandes, sur le moment, mais ensuite...

Des sculptures, des « poupées », des dessins.

L'exubérance, la force, la beauté.

CHEMIN DE LA ROUILLE

Or le fer devint ferrure
Ferraille rouille

À Hans Steffens

Au bas du mur

Le mors usé

Le cadenas
Cassé

Os de fer
La clef rongée

La couronne de clous

Sur le chemin qui sera Christ
Aux guenilles de la rouille?

La porte quitta le mur
Et la serrure la porte

La serrure
Se sépara

Ailleurs une clef
Fortifie l'herbe

Lazare ô vois : comme crâne
D'agneau ta serrure bée!

Clou maigre et droit
Tel le Christ en croix

De l'homme et de la bête
Moins que chaîne et gourmette
Dure l'appareil d'os

Poids de fonte oublié
Sous la plume des neiges

Au jour du Jugement je veux croire
Vieux outils rouillés à votre gloire

Pour notre sœur la rouille Sois
Loué Seigneur dit François

Rotule ou gond qu'importe
Puisqu'enfin la mort l'emporte
Pleure l'incrédule

Moi je prie pour voir la rouille
De nos cœurs se faire soleil

Souffle de forge au vent rendu
Chaîne offerte à la dent des pluies

A Alès, l'exposition Steffens rappelle et prolonge celle qu'on a vue à Paris l'an dernier et dont La Croix a dit l'importance (21/10/97, cf. supra *La terre, le songe, le temps*) Le Musée Pierre André Benoît montre de grandes peintures rarement ou jamais exposées ainsi qu'une part moins connue de l'œuvre : les gravures. Une exposition Steffens avait eu lieu ici du vivant de Pierre André Benoît, en 1991. Une trentaine de livres ou de manuscrits illustrés par Steffens et publiés par P.-A. Benoît, éditeur et poète, disent leur amitié. Deux poèmes de Robert Marteau, dans le catalogue, évoquent le paysage de Gordes où depuis quarante ans s'accomplit l'œuvre admirable de Steffens.

MATIÈRE DE BRETAGNE

Lieu de formes et de couleurs, de lumière, lieu d'esprit, de quelle patrie plus ancienne que la naissance, ou de quelle terre d'enfance, telle peinture est-elle la vivante mémoire ? Quel oubli le peintre a-t-il traversé, les yeux ouverts sur la toile nue comme en sa nuit le rêveur qui s'avance ? Hôte ignoré, qui soudain se lève en lui, quel ancêtre ?

Cette nuit bleue, séjour de Jean Deyrolle, je l'imagine nuit de Bretagne, nuit celte, nuit de l'imaginaire celtique, nuit de Brocéliande où Tristan s'éblouit d'Yseut, nuit de chevalerie et d'ascèse, nuit de gui et de forêt, nuit de verte mer enserrant d'écume et de ressac le corps sacré des rocs.

Regardez : dans l'œuvre de Jean Deyrolle : cette insistance de la pierre, cette présence du cercle de pierres, ce soleil minéral sur terre et pour la clairière étoilée du ciel, ce gué dans l'énigme, cette forteresse pour l'âme, ce labyrinthe : j'y vois les signes de la vieille magie celte. Regardez face à nous, céleste, ce soleil obscur comme le songe : un oiseau, un navire le hante. Tristan se confie aux tourments de la mer et chante un visage désirable, un rivage où le cortège des roches mène l'hôte au lieu de sa naissance.

LA LIMITE DE LA LUMIÈRE

À Parler de Geneviève Asse appelle une parole qui s'accorde au silence et à la lumière de l'œuvre qui s'offre ici dans la blancheur de cloisons traversées d'ouvertures, de regards.

Elle a toujours aimé les carnets, les livres, et pris plaisir à les enluminer, fût-ce d'une couleur unique. Un livre ouvert, un carnet, est un diptyque et la blancheur du papier invite à l'étendue d'un bleu, d'un rouge. Peindre, dessiner, « jusqu'à l'extrême », dit-elle, « jusqu'à la pointe de l'œil ». Mais l'amour de la couleur pure, chez elle, ne va pas jusqu'au monochrome. Toujours, chez elle, la couleur est

nuance et tremble de vie. Et sa ligne est la trace la plus fine. Quelle grâce ! cette femme étendue, ce nu qui n'est qu'un trait, un fil, – un corps, pourtant : une présence. Ailleurs, ce qui pourrait n'être qu'une croisée de lignes sur un plan devient espace, volume, perspective. Architecture.

Dessiner, mais inscrire, inciser : la trace glisse à la gravure, au relief. De même la couleur passe-t-elle de la page à la toile, de l'aquatinte à la peinture. Entre deux surfaces, deux étendues, et qu'il s'agisse de gravure ou de peinture, souvent s'impose l'interstice : faille infime, fissure, déhiscence. Pli, ou déchirure. Ce n'est pas simple jeu formel, mais signe de passage : d'un plan à l'autre, d'un monde à l'autre, allusion à l'invisible.

L'artiste allie deux versants de l'âme : la couleur va vers le lisse, la douceur, l'horizon, l'infini ; le trait – l'entaille – marque la limite, il décide et sépare, précise. Dualité, chez ce peintre qui naquit jumelle d'un frère et dont le nom, par sa double consonne médiane et ses deux voyelles, symétrie nuancée, évoque le miroir.

Elle accompagne les poètes – Ponge, Borges, Bonnefoy, du Bouchet... – et les poètes l'accompagnent. Elle-même, pour dire son travail, son chemin, son écriture est transparente. En Bretagne, dans son enfance, on lui fit découvrir, au bord de la mer, une grotte aux pierres gravées de signes et de lignes d'avant l'histoire. L'enfant incisa les rochers. L'île de cette grotte se nomme « Gravinis ».

AURÉLIE NEMOURS : « LE SECRET DE L'ESPACE EST LA CROIX ». Cette ascèse... Non seulement l'exclusion de toute représentation, de toute allusion au monde, et le choix de la pure géométrie, mais, dans cette géométrie, exclusivement, la ligne droite, l'angle droit, le rectangle et le carré, la croix : pas même l'oblique ni la diagonale. « Le tableau n'a pas d'autre signification que lui-même », écrivait Theo Van Doesburg, en 1930, dans le

Manifeste de l'art concret. Peinture dont le sujet est la peinture, peinture pure, – le reste n'étant pour Aurèlie Nemours, qu'« illustration » – même Raphaël et ses Madones.

Née en 1910, elle fut, durant vingt ans, élève de Paul Colin, de Lhote, de Léger, mais la famille de celle que Gottfried Honegger désigne comme « la grande dame de l'art constructiviste », c'est l'avant-garde russe et De Stijl, Malevitch et Mondrian. Elle n'y est pas entrée par l'effet de telle influence reçue, dit-elle, mais par l'étude : « l'étude du modèle vivant et de la nature », point de départ de tout, pour un peintre ; – « l'étude, qui ouvre à la contemplation ». En même temps, l'enseignement de Lhote l'avait conduite à découvrir, dans l'art le plus classique, le plus figuratif, – « et jusque dans l'œil d'un personnage », les lois qui ordonnent la composition, la peinture. En somme : la « nature », et la « loi » qui régit la nature et l'art. Mais, en art, rien ne s'accomplirait sans « le sentiment personnel ». Autrement, il n'y aurait qu'« un petit métier ».

Puis il y eut la solitude, et le travail ; l'ouvrage de la veille effacé au réveil, et seule demeure alors, sur le papier, non plus la forme, mais la matière, sa trace – « peut-être est-ce là ce qui m'a menée à l'estampe ? ». La solitude... « Les grands matériaux du peintre sont la solitude et le temps », dit-elle. Et pour le peintre comme pour le musicien, ou le poète, le sens du rythme est la règle.

Sur la trame de la ligne droite et de la surface nettement délimitée, pure, la couleur vient jouer son rôle. Une couleur réduite à l'aplat, – orthogonie de la couleur ! Et la rigueur chromatique s'accorde ainsi à la géométrique. Mais d'où vient la beauté, la présence, de ce qui pourrait n'être qu'un jeu, quelque damier aléatoire, et qui se propose, à nos regards et notre esprit, comme une œuvre ? Cela vient des tensions et des accords qu'entretiennent, qu'entrecroisent, lignes, surfaces, formes, couleurs ; et des subtilités, et de l'énergie. Cela vient aussi de l'inspiration libre de l'artiste, dans le refus de toute décision qui précéderait l'acte créatif.

Cela vient de la vie intérieure, de la vie. L'intuition est maîtresse. La composition vit parce qu'elle est inspirée, et que cette inspiration naît d'un exercice, quotidien, mené depuis tant d'années. « L'art cette pousse sauvée du paradis », a-t-elle écrit dans un texte intitulé *Symmetria*. Sauvée ? On dirait aussi : sauvage.

Un parti-pris formel de cette nature porte à la série, à la variation, – « c'est inépuisable, il y en aurait pour toute une vie, et même plusieurs vies ». Et la gravure – dans ses divers modes – convient à ce parti. Pour Aurélie Nemours, le passage de la gouache à la sérigraphie se fait sans perte d'éclat, de rayonnement, de finesse, d'intensité colorée, de qualité, – mais c'est à force d'exigence, d'attention, à l'atelier, au cours du tirage. Il est vrai que le projet même de la gravure inspire la gouache initiale. Et dans l'attachement du peintre à la gravure, sans doute, entre aussi quelque générosité. La gravure multiplie le don, elle multiplie et partage, sans inégalité, la couleur et la forme comme le livre, l'imprimé, multiplie la parole, la pensée.

Au mur blanc de la crypte, cette phrase du peintre : « La croix est le secret de l'espace ». Cela doit-il s'entendre au seul sens formel ? – « Si l'on est honnête avec ce moment formel, on arrive à la croix. Le signe de la plénitude de l'espace est le signe de la croix, cette soif de l'horizontale avec la verticale... Dès qu'on veut signifier le monde, on arrive à la croix. La croix est le signe originel du monde. Le rythme, qui est encore matière, devient le signe, on atteint une marge qui n'est pas de ce monde, entre le rythme et le signe. »

La croix. Et le vide. Non seulement l'espace vide et le blanc du papier. Mais « le vide essentiel » : « Le corps et l'espace ensemble atteignent au vide, le vide essentiel, qui comprend toute la matière de la nature, les corps et l'espace, et qui est au-delà de la matière, de toute apparence. Où le corps ajuste la pesanteur qu'il faut par rapport à l'espace. Un vide qui a l'ampleur du secret, qui répand infiniment l'ampleur du plein. Un vide rassurant. Ce qui reste quand il

n'y a plus rien, c'est là qu'il y a la force, et même l'espoir, de l'humanité. »

Ainsi l'art est-il métaphysique, ou, pour mieux dire, peut-être, spirituel : « Spirituel : mais nous n'avons pour parler de l'esprit que la matière. »

AURÉLIE NEMOURS – RYTHME NOMBRE COULEURS.
Elle est née en 1910. Sa première exposition personnelle eut lieu en 1953. Ses maîtres: Paul Colin, Lhote, Léger. Elle abandonne la figuration. Ses premières peintures abstraites – la pâte en est rugueuse – sont proches de Magnelli. Puis elle prend place dans sa véritable famille : Mondrian, Malevitch, Albers... Tout se jouera bientôt sur le carré et l'angle droit, la ligne, la croix verticale. Tout se joue dans l'intensité jubilante de la couleur, lisse, – ou le noir et blanc. Dans l'énergie spirituelle. Art de l'écart infime et de l'infinie variation. Musique pure. Pure musique. Des premières œuvres aux plus récentes, en 1992, l'exposition montre le chemin ascétique et lumineux d'Aurélie Nemours. La scénographie de Nathalie Crinière s'accorde à la partition du peintre, à son esprit. Œuvre au service de l'œuvre.

PEINTURE DE JAMES GUITET
De ce qui sature le regard de plaisir et fait en vous sourdre le silence : la présence voilée de l'ange, comment parler ? Ces couleurs, sait-on même les nommer ? Entre mauve et rose, violet, pourpre, la parole hésite. Elle renonce à dire ces blancs, linge et neige du Thabor, ces gris immobiles et vibrants, hirondelles impatientes dans le ciel où vient l'orage, ce feu, ces fils de flamme orange, orage couleur d'aurore ou de lie, et ces noirs de suie ou d'encre, nuit de la mort tendue au vif de la pensée

– et ces rouges d'extase. Presque rien, peu de matière, une trace de couleur, alluvions fragiles, parfois presque une teinture, un badigeon. Presque rien : le plus souvent l'alternance du large et de l'étroit, le simple jeu des étendues. Presque rien : la légèreté – mais quelle force, quel chant ! Soudain, pour toi qui es entré ici, et qui demeures saisi par la beauté, quelle fête et quel délice ! Le paradis de peinture suspend la durée.

La face noble de certaines toiles touche le mur et c'est le revers qui s'offre peint, de même que le bois du châssis : et la frange imprégnée de couleur et fragile nous émeut – pourquoi ? Certaines toiles peintes sont comme un rideau devant la croisée du cadre, peu larges, et tendues. De certaines autres, les bords rabattus sont larges mais ne se rejoignent pas : dans ce creux, cette blessure, le regard se glisse oblique et touche de la couleur tranquille et juste. Parfois, bannière ou pan, devant la surface majeure pend et flotte un épais voile peint. Dans une encoignure, telle œuvre est constituée par la rencontre d'un rectangle et d'un carré de même hauteur. Ici, un assemblage de panneaux d'épaisseur et de formats différents compose une sorte de porte immense. Ailleurs, l'œuvre assemble verticalement un carré et un haut rectangle, tête et corps qu'un intervalle sépare : le mur y apparaît. Plusieurs compositions rappellent, par un double ressaut, la croix.

On dira : qu'apporte ce jeu ? Il apporte d'abord quelques beautés particulières. Comme le plomb du vitrail, le bord visible des panneaux assemblés ajoutent un rythme au rythme interne des étendues colorées, l'intervalle qui parfois les sépare incorpore à l'œuvre la force d'un vide et l'altérité du mur, le relief enrichit l'effet des surfaces : si Guitet juxtapose deux panneaux d'inégale épaisseur, ou les sépare un peu, la tranche, qu'un pas de côté nous rend visible, est un trait qui fulgure, mais qu'un autre pas éteint. Ce jeu des toiles qui ne sont plus seulement surfaces, ce jeu de volumes est un bas-relief sur le mur, et l'on sent fortement

que l'œuvre peinte veut l'architecture. Quelle architecture ? Méditative, spirituelle.

S'il n'y avait ici que le sens et le goût de la beauté sensible, son respect, cela seul suffirait à distinguer la peinture de Guitet de cette rhétorique à peine surgie que déjà démodée. Vous savez bien : cette rage de « déconstruire », de réduire l'œuvre au *travail* et le travail à ses matériaux, à ses procédés : cette rigueur obstinée à briser le charme, à dissiper non seulement l'illusion mais le mystère : cette exhibition méthodique de la chose et des façons de faire – clous et tissu, planches, pliages, fils et fioles, et – pourquoi pas ? petits pots, gros tubes, manche et poil de pinceau ; ce flot, surtout, de bavardage d'avant-garde qu'on suscite autour de l'étalement des carnets de travail de l'artiste où ne se lit rien d'autre que l'idée ou plutôt le simulacre du projet de l'ouvrage à venir, et finalement l'ouvrage tient dans ce support futile... Ceux-là sont comme s'ils avaient perdu l'intelligence et la saveur du texte et se consolaient avec le puzzle insignifiant des caractères d'imprimerie. Et sans doute l'attention portée à la matérialité même de l'œuvre – à la toile, au bois, au châssis – ou aux gestes qui la produisent, cette attention peut être féconde : on le voit bien chez Guitet. Elle est féconde si l'esprit s'en empare, s'en nourrit et la transfigure. « Un morceau de toile, des pinceaux et la pâte colorée. De tant d'insignifiance, avec le seul recours de la main, il faut créer la lumière et la forme qui signifient », écrivait naguère James Guitet⁷. Et aujourd'hui : « Le tableau comme énigme. »

Le tableau comme énigme. Au-delà de la saveur, il s'agit du sens. Le premier s'offre dans la chose même. « Il y a plus de vérité dans ce qui se cache que dans ce qui se voit » disait Bachelard. Guitet cite cette parole et dit qu'elle l'a bouleversé. Ses peintures, dont les surfaces vont de l'évidence à l'invisibilité, mettent en jeu notre regard en ses diverses directions et en ses limites : elles mettent en

⁷ Michel Ragon, *James Guitet – Les forces du silence*, SMI, 1973.

mouvement lorsqu'on veut les bien voir, notre bras, notre main, le corps humain que souvent leur forme rappelle. Telle peinture clouée au cadre se voile d'une toile peinte : où commencent la cérémonie et la présence de la peinture ? Et qu'appelons-nous *peinture* ? À la fin, le visiteur lève la toile flottante pour voir ce qu'elle cache : informe fond incolore ou matière lumineuse ? Il prend avec délicatesse – et il a le sentiment de saisir le bord d'une chasuble –, il prend et soulève la toile apparente, la première toile, et regarde. Et maintenant son geste l'instruit : que voulait-il voir ? Ce regard qui ne pouvait avoir lieu qu'au prix d'un contact et d'une fatigue de la toile, tu songes qu'il vient d'user la peinture et que cette œuvre est comme toute chose : temporelle. Tu songes au visible, à l'invisible : à la face cachée de la peinture qui touche l'aspérité du mur, à ce carré de nuit derrière l'apparence offerte !

Peinture parabole : elle insiste sur l'étoffe dont elle est faite, avive le plaisir de voir, réveille l'être qu'elle touche. De la cellule corporelle que cerne le microscope jusqu'à l'ange à l'esprit seul sensible : toute la hiérarchie du réel : et le mouvement juste et salutaire est de monter de la chose à l'âme, de voir toute chose à la lumière de l'âme : et non l'inverse : oubli de l'âme et morcellement du monde en apparences, en vaine fabrique. Ainsi la peinture est-elle analogue à notre condition : nous sommes cette machine de corpuscules, cet assemblage d'organes et de sens, et pourtant, parce que nous sommes capables de recevoir la beauté, quelque chose en nous parfois laisse entendre une promesse divine.

L'art abstrait de Guitet est un art spirituel, un jeu liturgique. Ce que figure tel assemblage de toiles, c'est un corps debout, animé d'une ligne ligneuse, arbre de vie ; c'est l'homme dans le lit de sa tombe étroite, attendant le réveil ; un Christ roidi dans la tunique du sépulcre ou qui ressuscite ; c'est la croix. Et la couleur est lumière : esprit. Peinture fille ou sœur de la peinture de Malevitch. Peinture d'Égypte : droites figures : et soleil contemplé par les morts.

Peinture d'Évangile sans images. Peinture au seuil d'un avenir d'esprit.

LITURGIES DE JAMES GUITET

Saint-Rémy de Provence, galerie Noëlla Gest : en un lieu de belle et claire pierre nue, la peinture de Guitet.

De ce qui sature le regard de plaisir et fait en vous sourdre le silence, la présence voilée de l'ange, comment parler ? Ces couleurs, sait-on même les nommer ? Entre mauve et rose, violet, pourpre, la parole hésite. Elle renonce à dire ces blancs, linge et neige du Thabor, ces gris immobiles et vibrants, hirondelles impatientes dans le ciel où vient l'orage, ce feu, ces fils de flamme orange, orage couleur d'aurore ou de lie, et ces noirs de suie ou d'encre, nuit de la mort tendue au vif de la pensée – et ces rouges d'extase. Presque rien, peu de matière, une trace de couleur, alluvions fragiles, parfois presque une teinture, un badigeon. Presque rien : le plus souvent l'alternance du large et de l'étroit, le simple jeu des étendus. Presque rien : la légèreté – mais quelle force, quel chant ! Soudain, pour toi qui es entré ici, et qui demeures saisi par la beauté, quelle fête et quel délice ! Le paradis de peinture suspend la durée.

La face noble de certaines toiles touche le mur et c'est le revers qui s'offre peint, de même que le bois du châssis ; et la frange imprégnée de couleur et fragile nous émeut – pourquoi ? Certaines toiles peintes sont comme un rideau devant la croisée du cadre, peu larges, et tendues. De certaines autres, les bords rabattus sont larges mais ne se rejoignent pas : dans ce creux, cette blessure, le regard se glisse oblique et touche de la couleur tranquille et juste. Parfois, bannière ou pan, devant la surface majeure pend et flotte un épais voile peint. Dans une encoignure, telle œuvre est constituée par la rencontre d'un rectangle et d'un carré de même hauteur. Ici, un assemblage de panneaux d'épaisseur

et de formats différents compose une sorte de porte immense. Ailleurs, l'œuvre assemble verticalement un carré et un haut rectangle, tête et corps qu'un intervalle sépare : le mur y apparaît. Plusieurs compositions rappellent, par un double ressaut, la croix.

On dira : qu'apporte ce jeu ? Il apporte d'abord quelques beautés particulières. Comme le plomb du vitrail, le bord visible des panneaux assemblés ajoute un rythme au rythme interne des étendues colorées, l'intervalle qui parfois les sépare incorpore à l'œuvre la force d'un vide et l'altérité du mur. le relief enrichit l'effet des surfaces : si Guitet juxtapose deux panneaux d'inégale épaisseur, ou les sépare un peu, la tranche, qu'un pas de côté nous rend visible, est un trait qui fulgure, mais qu'un autre pas éteint. Ce jeu des toiles qui ne sont plus seulement surfaces, ce jeu de volumes est un bas-relief sur le mur, et l'on sent fortement que l'œuvre peinte veut l'architecture. Quelle architecture ? Méditative, spirituelle.

S'il n'y avait ici que le sens et le goût de la beauté sensible, son respect, cela seul suffirait à distinguer la peinture de Guitet de cette rhétorique à peine surgie que déjà démodée. Vous savez bien : cette rage de « déconstruire », de réduire l'œuvre au *travail* et le travail à ses matériaux, à ses procédés ; cette rigueur obstinée à briser le charme, à dissiper non seulement l'illusion mais le mystère ; cette exhibition méthodique de la chose et des façons de faire – clous et tissu, planches, pliages, fils et fioles, et – pourquoi pas ? petits pots, gros tubes, manche et poil de pinceau ; le flot, surtout, de bavardage d'avant-garde qu'on suscite autour de l'étalement des carnets de travail de l'artiste où ne se lit rien d'autre que l'idée ou plutôt le simulacre : du projet de l'ouvrage à venir, et finalement l'ouvrage tient dans ce support futile⁸... Ceux-là sont comme

⁸ « La démystification de la modernité, telle qu'elle se manifeste chez un certain nombre d'artistes français autour de 1968, met en place un ensemble de questions sur la dimension des enjeux culturels de l'art contemporain, c'est-à-dire par voie de conséquence sur la reconstitution

s'ils avaient perdu l'intelligence et la saveur du texte et se consolaient avec le puzzle insignifiant des caractères d'imprimerie. Et sans doute l'attention portée à la *matérialité* même de l'œuvre – à la toile, au bois, au châssis – ou aux gestes qui la produisent, cette attention peut être féconde : on le voit bien chez Guitet. Elle est féconde si l'esprit s'en empare, s'en nourrit, et la transfigure. « Un morceau de toile, des pinceaux et la pâte colorée. De tant d'insignifiance, avec le seul recours de la main, il faut créer la lumière et la forme qui signifient », écrivait naguère James Guitet (cf. note 6) Et aujourd'hui : « Le tableau comme énigme ».

Le tableau comme énigme. Au-delà de la saveur, il s'agit du sens. Le premier s'offre dans la chose même. « Il y a plus de vérité dans ce qui se cache que dans ce qui se voit » disait Bachelard. Guitet cite cette parole et dit qu'elle l'a bouleversé. Ses peintures, dont les surfaces vont de l'évidence à l'invisibilité, mettent en jeu notre regard en ses diverses directions et en ses limites ; elles mettent en mouvement, lorsqu'on veut les bien voir, notre bras, notre main, le corps humain que souvent leur forme rappelle. Telle peinture clouée au cadre se voile d'une toile peinte : où commencent la cérémonie et la présence de la peinture ? Et qu'appelons-nous *peinture* ? À la fin, le visiteur lève la toile flottante pour voir ce qu'elle cache : informe fond incolore ou matière lumineuse ? Il prend avec délicatesse – et il a le sentiment de saisir le bord d'une chasuble –, et soulève la toile apparente, la première toile, et regarde. Et maintenant son geste l'instruit : que voulait-il voir ? Ce regard qui ne pouvait avoir lieu qu'au prix d'un contact et d'une fatigue de la toile, tu songes qu'il vient d'user la peinture et que cette œuvre est comme toute chose :

d'une vision de l'art qui ne soit plus seulement déterminée par le seul et somme toute assez court galop de l'idéologie avant-gardiste. » Marcelin Pleynet, *Tendances de l'art en France, 1968-1978*, Préface au catalogue de l'exposition de l'ARC, Musée d'art moderne de la Ville de Paris, septembre-octobre 1978.

temporelle. Tu songes au visible, à l'invisible : à la face cachée de la peinture qui touche l'aspérité du mur, à ce carré de nuit derrière l'apparence offerte.

Peinture parabole : elle insiste sur l'étoffe dont elle est faite, avive le plaisir de voir, réveille l'être qu'elle touche. De la cellule corporelle que cerne le microscope jusqu'à l'ange à l'esprit seul sensible : toute la hiérarchie du réel ; et le mouvement juste et salutaire est de monter de la chose à l'âme, de voir toute chose à la lumière de l'âme ; et non l'inverse : oubli de l'âme et morcellement du monde en apparences, en vaine fabrique. Ainsi la peinture est-elle analogue à notre condition : nous sommes cette machine de corpuscules, cet assemblage d'organes et de sens, et pourtant, parce que nous sommes capables de recevoir la beauté, quelque chose en nous parfois laisse entendre une promesse divine.

L'art abstrait de Guitet est un art spirituel, un jeu liturgique. Ce que figure tel assemblage de toiles, c'est un corps debout, animé d'une ligne ligneuse, arbre de vie ; c'est l'homme dans le lit de sa tombe étroite, attendant le réveil ; un Christ roidi dans la tunique du sépulcre ou qui ressuscite ; c'est la croix. Et la couleur est lumière : esprit. Peinture fille ou sœur de la peinture de Malevitch. Peinture d'Égypte : droites figures et soleil contemplé par les morts. Peinture d'Évangile sans images. Peinture au seuil d'un avenir d'esprit.

AUX CONFINS DU CARRÉ. Sous ce titre, James Guitet et Pierre Chevalley exposent ensemble leurs œuvres récentes. Leur rapprochement, et ce que le thème suggère, ne touche pas à l'essentiel.

Évoquant la lumière qu'il discerne en Chevalley, Bernard Blatter la dit « révélatrice du besoin qu'il éprouve de convertir la géométrie de l'angle droit en espace de pure

méditation, de contemplation ». C'est voir, sous l'apparence d'une recherche formelle, une intention d'ordre intérieur.

Une galerie n'est pas l'espace qui convient le mieux à la peinture de James Guitet, mais la solitude et le silence d'une pièce nue. Et chacune de ses peintures suffit.

De même, au couvent Saint-Marc, à Florence, dans chaque cellule, au mur couleur d'aube, une fresque de Fra Angelico, une image du Christ, une page d'Évangile, pour chaque jour, la même, jusqu'au dernier souffle.

« En choisissant la peinture, j'ai choisi le silence », dit James Guitet. Rayonnant silence ! Musique du séjour des anges. La variation infime, délicate, des traits, des pigments, une rupture légère, déploie tout un monde, la présence infinie du visible. Et ce sont des douceurs de pétales, de corolle, de pollen, de pluie dans le soleil et la mémoire des soleils, la promesse de la lumière éternelle, son espérance.

Peinture entre teinte et couleur, entre couleur et lumière, à l'horizon du sensible, fil de l'existence, fine pointe du cœur, temple et contemplation.

Il faut voir comme on tend l'oreille. Peinte, imprégnée d'or, la tranche d'une toile illumine le mur comme un bouton d'or éclaire la gorge et la joue de l'enfant. Ce reflet presque inaperçu est encore la peinture, l'œuvre.

La première toile est une *Annonciation*, danse d'éclairs suaves, salutation de lumière.

REPORTS. On peut découvrir jusqu'au 30 octobre, 11 rue des Blancs Manteaux, un ensemble d'œuvres de Jean Degottex choisies parmi celles qui suivirent l'époque des « signes » et du « geste », de l'« écriture ». Il faut, pour *voir* cette peinture, se laisser le temps d'un certain silence. Alors l'œuvre apparaît et captive. Degottex, peintre zen. « La recherche de ce qu'il appelait parfois 'le vide du vide' n'était pas pour Jean Degottex celle d'une connaissance suprême mais une application à vivre et créer

minutieusement dans l'instant même », écrit Maurice Benhamou. Peinture « abstraite », sans doute. Pourtant ces « Reports » à quoi s'ajoute, en titre, le mot « Terre », n'ont-ils aucun rapport avec le paysage, le pays, où Degottex a vécu, œuvré ? Gordes, et la plaine qui l'entourne, les stries et les plis du sol, le Vaucluse.

ENTRE FIGURE, ÉCRITURE ET BLANCHEUR, L'ŒUVRE SUR PAPIER DE TAL COAT
Il nous a quittés en 1984. Les quinze dernières années de sa vie, il travailla intensément au sein de l'atelier de gravure de Saint-Prex, en Suisse, au bord du Léman. Un don fait par sa famille et cet atelier est à l'origine de la rétrospective que la Bibliothèque Nationale lui consacre.

Cet homme dont l'art a la délicatesse du roseau, la légèreté de l'aile, de la plume, fut apprenti forgeron à treize ans, meurtri parfois par le choc de l'enclume. C'était en Bretagne. Il choira de s'appeler Tal Coat : « Front de bois ». Ses premiers dessins sont solides et sages : portrait de Gertrude Stein, de Giacometti, nus, un homme dans l'ombre et le noir d'une cuisine...

En 1941, il est à Aix et travaille dans la lumière de Cézanne. Picasso et Masson l'influencent. C'est le temps de l'abstraction lyrique. La figure laisse place, chez Tal Coat, au jeu des formes pures, à la danse des traits et de la ligne, des taches. Il dessine les poissons de l'aquarium du Trocadéro : gerbe et faisceaux d'encre. Il dessine sa femme sous une cascade : la chevelure se fait ruissellement et l'eau s'échevèle. L'artiste accède à la joie musicale des formes et des couleurs sans que le monde visible cesse de lui prodiguer sa présence : plis des rocs, nœuds du mois, tourbillons naturels...

Tal Coat rencontrera un philosophe et un poète qui deviendront ses compagnons d'œuvre et de pensée : Henri

Maldiney, André du Bouchet. L'exposition déploie tout au long d'une vitrine *Laisses*, le livre que composèrent le peintre et le poète, hanté, on le sait, par le blanc de la page, les « ajours ». Ce que Tal Coat invente pour ce livre, ce poème, est peut-être unique dans le dialogue du lisible et du visible, dans l'espace du livre et de la feuille, du mouvement des pages.

Cette rétrospective de l'œuvre sur papier a pour titre « l'énergie du blanc ». Qu'est-ce que le « blanc », ici, et pour Tal Coat ? Le blanc est à la fois, lumière, espace, germe de l'édifice visible, et matière, par le papier : d'où l'importance du grain, de la texture, de sa réponse à ce qu'il reçoit, et de sa relation avec le thème, le texte. Le blanc est à la forme et à la couleur ce que le silence est au son, à la voix, à la parole. Le blanc est souffle. Il est essentiel comme le « vide » pour les taoïstes.

L'artiste qui dans son œuvre porte l'accent sur le blanc, et son « énergie », opère un renversement. Renversement d'ordre spirituel, sans doute. Et d'ordre plastique. Peut-être faut-il, pour le graveur, ajouter l'expérience d'un autre renversement, propre à l'estampe : celui des vides et des pleins de la planche gravée à la feuille imprimée.

Sur les « chutes » de cuivre, Tal Coat, inlassable, prenait plaisir à graver le cannage d'une chaise, une brosse, un hérisson, une huître, un chat, – un *Bestiaire*. Et des vols d'oiseaux. Son emblème ? Entre ciel et terre, l'écriture, la trace fugitive, et désormais fixée, d'une migration. Et par ce geste, on dirait que l'artiste rejoint l'augure qui jadis, ayant tracé le temple sur le sol, lisait et déchiffrait le passage des voyageurs célestes, jusqu'à l'invisible.

TÀPIES ET LA POÉTIQUE DE LA MATIÈRE
À la Bibliothèque nationale, l'exposition Tàpies est un espace de silence et de force, de beauté. Ni peintures, ni toiles, mais une cinquantaine

d'estampes, une quinzaine de livres, pris dans l'ensemble de l'œuvre gravé, qui est vaste. Entre la peinture et la gravure de Tàpies, la différence n'est pas essentielle. Est-ce à cause de la dimension de l'estampe, du relief, du large éclat de la couleur ? Sans doute. Mais plus encore grâce à l'unité d'esprit qui inspire l'œuvre entière et à ce sens de l'évidence et de la forme simple ; ce sens du signe, qui toujours est une forme. Et grâce à la racine catalane : « Si je peins comme je peins, a dit Antoni Tàpies, c'est d'abord parce que je suis catalan. »

Tout dialogue dans son œuvre. Du drapeau de la Catalogne – quatre bandes rouges comme celles que laisse sur un mur une main blessée – il a fait une stèle inoubliable, un cri pour la patrie opprimée, et contre toute oppression. Il a repris souvent, dans la peinture ou l'estampe, le graffiti anonyme, populaire, libertaire. « Étrange destin inscrit dans mon nom », dit-il dans *La pratique de l'art*⁹. Son nom en catalan signifie « murs » : surfaces de la toile ou du papier sont chez lui pariétales, murales, monumentales. Ses initiales évoquent l'alpha et la croix, le tau : la croix scande l'œuvre. L'admirable est que ce tracé, banal, instinctif, universel, ait ici bien des sens, mais un sens majeur : l'homme ; et qu'il ne se borne pas à l'idée, au geste, mais que sa forme soit chaque fois inventée, vivante... Et l'échelle, idéogramme, est aussi l'A de son prénom.

Mieux vaut parler d'estampe que de gravure, ici, et d'impression, d'empreinte : la paille s'intègre au dessin, à la couleur, mais aussi la chose, l'outil, la corde, le fil, le linge intime, le vêtement : cet autre corps de l'homme, où le corps vivant imprime sa forme, sa fatigue, son usage... – Le sens de la paille ? « La plus haute sagesse dans le corps le plus humble, écrit Tàpies. Jusqu'à la paille mélangée au fumier : matières finales, d'où, par miracle, ressurgissent l'origine et la force de la vie ». On aimerait citer en entier ces pages où le peintre médite sur la paille, l'humble paille, le rebut, dans

⁹ A. Tàpies. *La pratique de l'art*. Folio Essais. Gallimard.

son œuvre, jusqu'au récit d'un rêve de sa femme : « assise dans la blancheur de l'espace infini », elle vit en bas, émue aux larmes, « disséminées çà et là de petites choses, rien, quelques fragiles débris, des fétus de paille... ».

Écriture des murs, écriture du livre : Paz, du Bouchet, Bonnefoy... Et Raymond Lulle, catalan, mystique, philosophe¹⁰. Entre Tàpies et Lulle, il ne s'agit pas seulement d'une patrie héritée, commune, mais d'un lien spirituel. Le texte d'Antoni Tàpies qui ouvre le catalogue porte sur le rapport de l'art et du sacré.

¹⁰ Sur Lulle, voir : Hugues Didier, *Raymond Lulle.*, Desclée de Brouwer, « Biographies ». Avril 2001.

7. L'ART ET LE SACRÉ

DANS LA COUPE D'UNE BARQUE.

Qu'est-ce donc qui nous empêche de nous avouer que nous recevons encore certaines de ses figures comme des injures et des coups, cette œuvre comme un défi à l'intelligence ? Et pourtant, disait Picasso : « Il faut réveiller les gens. Bouleverser leur façon d'identifier les choses. Il faudrait créer des images inacceptables, Que les gens écumant. »

Domage qu'il n'existe pas pour le visible et la chose peinte ce que le mot *inouï* est au champ de l'audible, Picasso est inouï pour l'œil. Même si son œuvre est une sorte de *Tentation de saint Antoine* de toutes les formes. de toutes les figures, de tous les styles que régurgitent les magasins de l'histoire, Picasso est un surgissement absolu. Du moins, il le fut pour ses contemporains, – peu de temps. Mais si nous sommes interloqués devant lui, n'est-ce pas que ce qu'il a fait n'a chance d'être intelligible qu'après toute cette histoire qu'il récapitule et cette modernité qu'il incarne ? Un jour, peut-être, devant l'œuvre de Picasso, quelqu'un pourra dire quelque chose d'analogue à ce qu'il disait lui-même du Petit Bonhomme des Cyclades : « Il a voulu faire la peinture, et moi, maintenant, je sais ce qu'il a voulu faire : c'est... » Nous qui sommes encore ses contemporains, nous ne pouvons achever cette phrase. Picasso, l'incomparable...

La peinture est liée à la ressemblance, au récit, au plaisir des formes et de la matière. Si Picasso se joue de la ressemblance jusqu'à parvenir au bord de l'inintelligible, il garde serré le lien de l'image et du récit, de l'image et du mythe – et c'est parce qu'il est homme de fable, et non seulement casseur de ressemblance qu'il demeure étranger à l'art abstrait. Mais quels sont les mythes de Picasso et la figure de leur entrelacs ? Le Serpent à plumes cesse de paraître un monstre dès qu'on entend le mythe qui le forme.

Je monte revoir le château d'Antibes et visiter l'exposition qui fête son centenaire. Je ne viens pas en ami de Picasso. Toutes ces œuvres hideuses et dérisoires... Ou celles qui sont comme *l'Aubade* ; cette toile me fascine et me laisse incapable de dire si j'aime ou n'aime pas, si je comprends ou non, si j'admire ou si je n'admire pas. – Et voilà : ce n'est pas une énigme ni un monstre que je rencontre, mais, dans l'entourage de la merveille bleue de la mer, c'est une fête qui m'attend, un bonheur.

Le mythe de Picasso est peut-être celui de Dédale et du Minotaure. Le seul, sans doute, où soient liées la figure d'un sculpteur et celle d'un monstre cannibale. Combien de fois Picasso a-t-il dessiné la bête cornue et bouclée debout sur des jambes d'homme ? Sur l'un des murs du musée d'Antibes, cette phrase de Picasso : « Si on marquait sur une carte tous les itinéraires par où j'ai passé, et si on les reliait par un trait, cela figurerait peut-être un minotaure. » Je crois bien que personne avant lui n'avait imaginé que le dessin du labyrinthe puisse représenter son habitant.

Une fête, un bonheur... Cette toile que j'avais vue à New York avec indifférence, cette *Pêche de nuit à Antibes*, aujourd'hui, je ne me lasserais pas de la regarder. Ces faunes qui dansent sont une fête enfantine et très haute. Et l'on se dit que depuis qu'une main traça les bisons de Lascaux jamais aucune main ne fut en dessinant plus souveraine et plus heureuse : foudre et pétale ensemble !

L'inouï de Picasso, c'est le jeu qu'il joue avec la ressemblance par amour des formes. Jusqu'où peut aller l'écart entre le signe et le modèle ? Il arrive que cet écart nous indigne et nous tourmente. Il arrive que la fantaisie de Picasso nous éblouisse et nous ravisse, sans réserve. Pour Leroi-Gourhan, l'explication de l'étrange anatomie de la *Vénus de Lespugue* n'est pas dans un culte de la fécondité mais dans l'héritage des formes, dans les géométrisations successives. L'œuvre de Picasso semble essentiellement gouvernée par l'exubérance et la géométrie. Exubérance : le sentiment de l'inépuisable matrice des formes entre nos

mains, devant nos yeux. La géométrie : le sens de l'engendrement des formes par les formes. Le mythe profond de Picasso ne serait-il pas celui de Babel, autre labyrinthe ? Être un homme capable de toutes les langues possibles ! – Mais une Babel, non de paroles, mais de formes visibles. Et pourtant, à travers le jeu des formes et des images, parler, nommer : « Nommer, voilà ! dit-il à Malraux. En peinture, on ne peut jamais arriver à nommer les objets !... Dans *Les Demoiselles d'Avignon*, j'ai peint un nez de profil dans un visage de face. Il fallait bien le mettre de travers, pour le nommer, pour l'appeler : nez ! » Le conflit majeur de Picasso n'est sans doute pas entre la peinture et son modèle mais entre le visible et le verbe. (Mais quel sens donner aux formes – si Dieu est mort ?)

Dans une vitrine, sur du sable, des galets sculptés : on dirait des sculptures de la préhistoire. La jeune femme de Picasso les portait en colliers sur la plage, Pour changer un petit caillou en chouette Picasso passa peut-être plus de temps qu'à peindre le grand panneau *d'Ulysse et les sirènes*. Mais pour la sculpture minuscule ou pour l'œuvre vaste, c'est toujours l'amour du jeu qui règne.

On n'en finit jamais de quitter une exposition de peinture quand on l'aime. On revient dix fois sur ses pas, remontant l'escalier, retraversant trois ou quatre salles pour recueillir encore dans la paume du regard, et l'emporter, l'image la plus belle, la peinture la plus précieuse. Je suis retourné plusieurs fois revoir une petite peinture bleue et blanche que je ne connaissais pas.

Un faune, un minotaure traversé d'une flèche agonise tout près de nous sur la plage et trois femmes au grand visage dans une barque se tendent vers lui. Le visage du faune est tourné vers nous et son échine se dessine contre la barque claire dont les femmes débordent comme d'une coupe.

Qui sont ces trois femmes pleines de grâce et de pitié qui dans la coupe d'une barque se penchent vers la pauvre

créature humaine et cornue qui sans les voir lève vers elles et vers la proue une main hors de l'ombre de la mort ?

PICASSO, JEUNESSE ET GÉNIE

Le Metropolitan Museum of Art de New York et le Musée Picasso entrecroisent peintures et dessins pour présenter le Picasso des années 1901-1909 : périodes rose et bleue, prémices du cubisme.

C'est le temps de Barcelone et de Montmartre, du Bateau-Lavoir, d'Apollinaire, des saltimbanques et du cirque, des baladins sur les routes d'*Alcools*. Un Arlequin est tellement fardé, grîmé, qu'il porte son visage comme un masque. Ce sont aussi les années des masques africains.

Telle désintégration du modèle touche à l'abstraction : Picasso aurait pu prendre ce chemin. Ce qui l'a retenu ? Le désir de *dire* le monde ; certes, avec la liberté déformante, transformante, des rêves et des mythes, et dans l'ivresse et le calcul du jeu formel ; mais sans renoncer à l'autobiographie, à la figure, au personnage, au drame. Au récit de la vie, à sa représentation.

En même temps que la naissance d'une œuvre, on voit ici la métamorphose des héritages : Vélasquez et le Greco, Cézanne, Gauguin, Degas... Pour d'autres que Picasso, on dirait : les tâtonnements, les influences. Chez lui, ce qui frappe, c'est la liberté à l'égard de tout maître, de tout ancêtre, de tout emprunt. La plénitude immédiate. La souveraineté.

Le bleu de Picasso est un bleu de Vierge à l'enfant pour les Maternités et les Repasseuses. Un bleu de détresse et de nuit dans *Le repas de l'aveugle*, extraordinaire peinture. Un aveugle y étend la main pour toucher, *voir*, la cruche sur la table, près de l'assiette et du pain. La noblesse du geste est liturgique.

Ces œuvres de jeunesse s'entendent comme des confidences. Est-ce dans la hantise de ne plus voir, un jour, que

s'enracine sa passion de peindre, de dessiner, de sculpter ? Sculpture, dessin que la main contemple... Le regard de Picasso trouvait le monde comme s'il en cherchait un autre, un autre encore, égal à son génie.

LES ICÔNES DE MALEVITCH

Malgré mon peu de savoir et notre science encore très lacunaire de l'avant-garde russe à l'orée du siècle et sur l'œuvre et la pensée de Malevitch – ne serait-ce que par le jeu des dates trompeuses, peut-être, sur quelques toiles –, je veux, remué, par l'exposition à Beaubourg, tenter de concevoir en Malevitch un chemin très simple. Ou plutôt : c'est le sens de ce chemin qui soudain se propose, s'impose, devant cette oraison silencieuse : une croix blanche, large, peinte sur la blancheur du fond, – et rien de plus. Comment croire qu'il ne s'agisse que de « peinture », d'« art », et d'« abstraction » ? Ce qui est là, et qui m'arrête, me retient, ce n'est plus l'intelligence théorique, ni la très haute beauté de la peinture, mais l'évidence du sacré, son rappel. Je suis, sous ces tubulures de Beaubourg soudain oubliées, face à cette sainte et silencieuse face de la croix, face à l'aube crucifiée sur le ciel d'aube, sur la terre d'aube, dans une crypte, en un lieu saint, en un lieu de veille et de résurrection pour l'esprit. L'icône, ce n'est pas essentiellement l'or, le saint au beau visage ovale, et saint Michel avec les anges : mais par la peinture attentive, la présence de l'être angélique et divin. L'icône est la présence du visage intérieur. Et ce qui me saisit avec force, moi, visiteur culturel, venu dans ce triste carrefour de tous les divertissements m'instruire de Suprématisme et de l'œuvre de ce Russe dont je n'ai vu jusqu'ici que des peintures photographiées (en somme, rien), c'est que la salle où je viens d'entrer est un recueil d'icônes pour le nouvel âge, et peut-être faut-il avec Berdiaev dire : le temps de l'Esprit saint. Il y a cette croix blanche, et cette croix noire,

et cette croix rouge et noire, et cette croix rouge comme une Passion sur le noir d'un soleil, il y a ces trois arcs d'astre et de lumière, sur l'échelle d'une flèche, cette trinité qui s'oriente vers la hauteur.

Malraux l'a dit : tout grand art commence par le pastiche, on ne devient pas peintre devant un coucher de soleil mais devant une peinture, et l'histoire de l'art est l'histoire des formes inventées contre les formes héritées. Malevitch récapitule et possède la peinture « moderne » depuis Cézanne et Seurat. Van Gogh et Gauguin, Manet, Lautrec et Signac. Mais cette reprise n'est pas une sujétion. C'est la conquête d'une maîtrise. Et le cœur personnel de Malevitch est présent : fraternel à celles et ceux qui sous le poids du sac et des seaux vont comme on porte une croix. Et voyez ce visage de paysan qui vous regarde comme le saint des icônes ! La charité qui brûle sous l'amour de la peinture est celle de Dostoïevski et de Gorki. Mais cet art « moderne » est déjà d'hier. Le présent, vers 1912, c'est le Cubisme. Malevitch ne sera pas un cubiste parmi les autres, un rejeton russe de l'École de Paris, même si ses toiles sont étroitement parentes de Braque ou de Léger. Malevitch ne peint pas « cubiste » pour prolonger le cubisme, pour l'exploiter dans le repos de l'esprit, mais pour l'*achever* : oiseau de Minerve qui prend son vol quand le jour va se clore. Cela, les toiles – très belles – n'auraient peut-être pas suffi à nous le dire : mais les « diagrammes » de l'enseignant Malevitch le montrent à l'évidence. Malevitch sait comment on peint « cubiste », et il l'enseigne, méthodiquement. Ce qui, de Cézanne à Braque, s'est constitué dans l'aventure le désir, le tâtonnement, l'empirisme, Malevitch, très tôt, peut en démontrer le « système », en faire – mais *pratiquement* – la théorie. Il est au « système formel » du Cubisme, de la peinture cubiste, ce que Propp est au conte populaire (mais un Propp qui serait conteur, aussi).

Cela tout à la fois nous éclaire sur le Cubisme, et le périme. Posons que « la peinture » oscille entre le désir de

figurer et la recherche d'une « extase matérielle », formelle ; entre l'imitation et la « poésie pure » : avec Cézanne, dans notre temps, le pôle de la « peinture pure » commence à dominer. Mais, dans le Cubisme, la rupture ne s'est pas encore produite : la rupture, et le renversement, de la non-figuration. Les Cubistes visaient en même temps à représenter le visible du monde et à élaborer souverainement celui de la peinture. Leur art était le résultat de cette tension. Pour Malevitch, le cubisme est un « style », un mode. Il le précipite dans l'histoire de la peinture, il le prive d'avenir. Le chemin est parcouru, on peut se retourner, on peut le refaire facilement. De la même façon que la « perspective » fut une conquête puis une culture, de même il est devenu possible de « peindre cubiste » comme on choisirait de parler chinois ou de composer de la musique sérielle. C'est bien pourquoi le mot d'*achevé* convient, dans son double sens. Malevitch fait du cubisme un académisme, une *manière*. L'aventure se fait méthode, le scandale école, l'imprévu redite. Quelle sera donc la forme qui s'inventera contre cette forme héritée qui elle-même accomplissait et brisait l'héritage ? Ce sera « l'abstraction » ; ce sera, pour Malevitch, le « Suprématisme ». Et ce que chacun croit connaître : le *Carré noir* (sur fond blanc), le *Carré blanc*, etc.

Mais il faut se garder de croire qu'il ne s'agit que d'art et d'histoire de l'art. Il faut voir le sens spirituel de cette aventure et de ce travail. L'art, dit Malevitch, n'est plus le serviteur de la religion ou de l'État. Il a conquis sa souveraineté. Et la pensée de Malraux nous éclaire, encore : Si Dieu est mort, alors le messie de la Révolution, ou l'art – « monnaie de l'absolu » – peuvent seuls donner sens et valeur à l'aventure humaine. Et, finalement, l'art prend la relève du divin qui s'absente.

C'est à juste titre qu'on parle de « mystique » à propos de Malevitch (ceci, remarquable : dans l'un de ses « diagrammes » didactiques, exposant les catégories et les genres de l'image : une icône pour figurer la « religion », et,

pour la « mystique » : un portrait de femme, par Picasso, contemporain des *Demoiselles d'Avignon*). Mais il ne faut pas que ce mot soit dit à la légère. C'est dans le même temps que, d'une part, l'exercice de l'art, « l'exercice de la peinture » (Bazaine), se fait exercice spirituel et relais du culte, de la foi, de la prière, et que, d'autre part, la peinture se décharge de la consigne de « figurer » : elle se consacre à la forme et au « signe », mais elle ne peut échapper – tout au contraire ! – au *sens*. Toute l'aventure « abstraite » se réfère à l'expérience intérieure : Kandinsky, donnant pour titre à l'un de ses ouvrages : *Du spirituel dans l'art* ; Klee, petit-fils de Novalis ; Mondrian, théosophe... La peinture s'est faite chemin d'ascèse et d'extase, prière sensible, méditation.

Le « mysticisme » de Malevitch a lieu en Russie, et au temps de la Révolution. Étrange temps où, comme en mai 68, les yogis et les commissaires crurent partager la même barque. Que s'est-il passé alors dans les esprits ? Il faut relire ici Berdiaev, *Les sources et le sens du communisme russe* ; s'interroger sur le « nihilisme », qui n'est pas à comprendre comme destruction maladive et terroriste, mais comme refus d'un vieux monde inique, comme ascèse.

Ce « nihilisme », en peinture ; c'est le vide et le blanc, le presque rien. Anéantir l'image pour méditer l'être : comme l'enseigne l'Inde, par ses *mandalas*, et le dernier bouddha, pierre presque sans figure, de Borobudur. « Dans le vaste espace du repos cosmique, j'ai atteint le monde blanc de l'absence d'objets qui est la manifestation du rien dévoilé », dit Malevitch...

Il faut penser aux : rapports de la peinture, de la pensée mystique, et de la mathématique, à cette époque ; à toute cette effervescence de pensée et de rêverie autour de la « quatrième dimension ». Tout se passe comme si ce « langage » formel du Suprématisme se faisait symbolique pour la Révolution. D'abord, dans la célébration « du grand Christ rouge de la Révolution russe » – comme le dira Cendrars – ; et puis, quand le messie de la Révolution se

change en Antéchrist et en Inquisiteur : icônes secrètes, prière cachée sous les espèces d'un art insignifiant, signes de catacombes, liturgie sous les dehors de l'esthétique.

Nous revoici face à la croix large et pâle sur le suaire peint de la toile. Notre époque a changé les fétiches et les crucifix en objets d'art. À l'inverse, voici que ce qui n'était d'avance pour nous qu'objet d'art moderne, inscrit dans l'histoire, s'arrache à ce statut, nous arrache à notre promenade, nous requiert pour l'essentiel. Devant cette croix pure sur le voile de Véronique, cette croix fragile et souveraine, presque invisible et qui suffit à toute notre vue, devant ce signe qui nous arrête et nous attire, dans le mécanique et didactique espace de Beaubourg, non, je n'étais plus ni dans l'actuel ni dans l'historique, je n'étais plus dans une exposition du peintre et le déploiement d'un catalogue, mais je ne sais où, presque en moi-même, peut-être ; j'étais au fond du monde, dans l'origine très ancienne, ou au seuil d'un avenir d'esprit. J'étais devant l'icône de notre cœur qui voudrait ne pas mourir et connaître la vie éternelle.

– Et que signifie, sur ce chemin rouge, cet homme sans visage visible dans le vent, qui court, une main noire tendue, cependant qu'entre deux maisons, là-bas, pend la croix d'une épée d'apocalypse, la pointe rouge ? Et cette croix dans la solitude et que vient croiser le bras de l'homme ?

LES PRÉMICES DE L'ART ROMAN EN BOURGOGNE
à Auxerre. L'exposition résume un travail archéologique d'une dizaine d'années et qui porta sur le cloître de l'abbaye Saint-Germain, la crypte et le sanctuaire. Prémices, prémisses, promesses ? Dans la « grande clarté du Moyen Age », l'an mil eut sa lumière. Ce qui s'invente alors touche à l'architecture et la peinture, au décor, au lieu liturgique. L'un des aspects majeurs de cette

époque est peut-être la renaissance du visage humain et de la figure dans la sculpture de pierre, l'humanité et le regard ressurgissant du jeu de l'entrelacs et des ornements, l'histoire et le geste s'inscrivant au sein du bestiaire et de la flore.

LES CRÈCHES ET LEURS PERSONNAGES

La Crèche de Noël est une « grande image », un archétype, une « imago mundi », une image du monde, vaste comme le monde, intime comme le cœur. Elle est mise en scène du monde humain, – hommes et femmes, jeunes et vieux, tous les états, tous les métiers, des rois aux bergers, et tous les peuples ; elle met en jeu toute la nature, animaux et cosmos ; elle reflète tout le visible et de tout l'invisible, dont les anges sont le signe, avec l'Étoile. Pour le chrétien, cette représentation a pour centre et pour sens l'Évangile et le Christ, Dieu fait homme. Le livre que les Lanzi¹¹ consacrent aux « Crèches et leurs personnages » montre à la fois le caractère universel de cette image religieuse et son lien essentiel avec l'Église, avec son histoire. Il montre aussi que la Crèche est création collective et continue. Achevée dès son principe et cependant ouverte à l'infini – comme le mythe –, elle est au croisement de la peinture et du théâtre, de la sculpture, du chant, de la musique, du poème. Son registre va du savant au populaire, au naïf, et du sacré au profane.

Mais au-delà de tout art particulier, de toute œuvre, cette création implique l'art et la construction du calendrier, c'est-à-dire du temps ; elle est inséparable de la coutume, de la fête, temps majeur et passage du visible à l'invisible ; liée à la liturgie, qui est rite et contemplation, prière. Noël est création d'humanité.

¹¹ Fernando et Gioia Lanzi. Traduit de l'italien par P. Baillet, DDB.

Tout cela, l'ouvrage le suggère ou l'exprime. Somme où se conjuguent, sans lourdeur, l'histoire, l'anthropologie, la théologie, le sens du symbole. Les auteurs citent parfois Mircea Eliade mais il est permis de penser que l'esprit et la méthode du grand historien des religions les ont profondément imprégnés.

L'illustration ne se limite pas à quelques chefs-d'œuvre inspirés par la Nativité, elle fait large place à l'art populaire, à l'art des enfants. Crèches du Pérou, du Zaïre, du Mexique, d'Europe... Crèches d'aujourd'hui, art inconnu, humble, et que la photographie sauve de l'éphémère.

LES ROIS MAGES

Des mages qui d'Orient vinrent adorer Jésus à Bethléem, l'Évangile de Matthieu parle en somme assez peu et ne dit pas s'ils étaient rois. Mais leur légende est immense. Au XIV^e siècle, et non sans profondeur théologique, elle s'est cristallisée dans *L'histoire des trois bienheureux rois*¹², écrite par un carme, Johan von Hildesheim. Ce texte, dans une mise en page lumineuse, le voici accompagné de Fra Angelico, Lippi, Gozzoli, Giotto, Piero della Francesca... Cortège de peintres beau comme celui des Mages.

LA SPLENDEUR DES ICÔNES DE MACÉDOINE

La terre qui forme le territoire de la jeune République de Macédoine reçut l'Évangile vers le VI^e siècle, sinon plus tôt. Elle fut byzantine et ottomane et sa culture chrétienne fit confluer l'esprit slave et l'esprit grec. Aujourd'hui, à l'ouest et à l'est, elle a pour voisins l'Albanie et la Bulgarie ; au sud, la Grèce ; et la

¹² Johan von Hildesheim, *La Renaissance du Livre*.

Yougoslavie actuelle – Monténégro et Serbie – au nord. Skopje est sa capitale. Ohrid fut un foyer de l'art byzantin et une capitale spirituelle.

Le trésor des icônes macédoniennes exposé dans l'une des salles des Thermes, au musée médiéval de Cluny, sous les vastes voûtes romaines et entre les hauts murs de brique nue, saisit au premier regard par son extrême beauté et sa diversité. La plus petite icône, stéatite sculptée, et qui représente Jean l'Évangéliste, tiendrait sur la paume. Les plus grandes icônes peintes, l'une représentant le Christ et l'autre la Mère de Dieu, sont monumentales et proviennent d'une iconostase, c'est-à-dire de cette cloison qui dans les églises orthodoxes sépare la nef et le sanctuaire. D'autres icônes sont présentées dans une vitrine, presque horizontales : penché sur elles, incliné vers elles, on les voit d'aussi près que le fidèle qui, en d'autres temps, y posa les lèvres ou la main, pour les vénérer. D'autres icônes encore, processionnelles, sont à double face. Haut-relief de bois jadis peint, une statue de saint Clément, belle, grave, et qui date du XIII^e siècle, est proche de la statuaire romane ou gothique.

Toute l'Église orthodoxe célèbre les Douze Fêtes de l'année liturgique et chaque Église « locale » a pour les saints qui la fondèrent ou la vivifièrent une vénération particulière dont les icônes sont le témoignage et l'expression. Pour la Macédoine : saint Naum et saint Clément d'Ohrid, tous deux disciples de Cyrille et Méthode qui pour évangéliser les Slaves inventèrent une écriture.

À Vinicko Kale, près de Vinica, on retrouva naguère les ruines d'une forteresse. Des fouilles récentes découvrirent un amas de plaques de terre cuite : moulages portant des inscriptions latines et figurant la Vigne d'Israël, Josué et Caleb, Daniel dans la fosse aux lions, le Lion de Juda, le Cerf des psaumes, l'emblème de la Croix, saint Théodore, saint Georges et saint Christophe, soldats martyrs, et l'archange Michel, soldat céleste... Elles gisaient dans les décombres, certaines intactes. Faut-il parler

d'icônes ? D'images, plutôt. Non pas à cause de la matière, ni du relief, ni de la fabrication : une icône peut être en bois ou en métal, peinte ou sculptée, émaillée, moulée, brodée... Mais à cause de l'usage qu'on leur suppose : décorer un édifice – demeure ou sanctuaire, tombe –, religieusement, plutôt que porter l'esprit à la prière. Mais ces images, et qui sont très anciennes – elles datent du VI^e ou du VII^e siècle –, nous émeuvent. Et en particulier cet archange d'argile : venu vers nous de l'aube chrétienne, il est comme le sceau de l'invisible imprimé dans la terre dont nous sommes faits.

L'ICÔNE ET L'ÂME DE LA RUSSIE

Dans l'une des icônes venues de Kolomienskoïé et réunies à la Grande Arche, on voit un bateau à vapeur, comme sur un ex-voto. C'est que la plus ancienne date du XVI^e siècle et que la plus récente fut peinte à la fin du siècle dernier. Ce caractère tardif a le mérite de montrer comment la tradition s'est perpétuée et comment en Russie l'art de l'icône resta ouvert à l'histoire et à la vie quotidienne.

C'est dans les icônes des fêtes que la tradition et la beauté originelle sont le plus présentes. L'un des caractères de certaines icônes, comme celle de la Nativité ou du prophète Élie, est de représenter les divers épisodes d'une histoire sainte dans un espace sans division, un espace spirituel. Tout ne se passe pas en même temps mais tout est montré en un paysage unique fait de plusieurs lieux. Dans l'icône de la Nativité, les mages, au sommet des monts, chevauchent vers Bethléem, suivant l'étoile, ou bien s'approchent de la crèche. La Mère de Dieu se tient près de l'Enfant. Joseph est à l'écart, tourmenté par le doute. Plus loin, une sage-femme baigne l'Enfant. Cette façon de figurer le temps est de l'ordre de la méditation et de la contemplation. Elle est de l'ordre de la liturgie et du calendrier liturgique où toutes les fêtes forment un cycle

sans rupture, où ce qui vient fut annoncé et ce qui est fêté aujourd'hui contient ce qui doit s'accomplir. Et cet espace de l'icône, où ce temps, est orienté vers l'éternel, comme l'acte liturgique. Nous parcourons le cercle de l'année et nous vivons les jours de notre vie pas à pas mais la vraie lumière, au centre, en nous, est éternelle.

Le sujet d'autres icônes exposées ici nous est moins familier : saints russes, fondateurs de monastères, fols en Christ. Dans ces icônes, ce qui souvent est remarquable, ce sont les petites scènes qui encadrent la figure centrale. Entourer ainsi le saint, transfiguré, par les tableaux de sa vie terrestre, le récit de ses actions, est une autre façon de lier le temps à lui-même et de le relier à la Jérusalem céleste.

Beaucoup d'icônes montrent des villes et des monastères. Il arrive que le prince tienne sur sa main tendue l'édifice qu'il a fondé. Parfois une icône est figurée sur l'église que présente le saint. C'est que les liens de l'église et de l'icône sont complexes. L'icône est comme un sanctuaire et le sanctuaire est comme une icône : passage entre le visible et l'invisible, entre Dieu et l'homme, la terre et le ciel. On voyait en Russie, on voit peut-être encore, des femmes prosternées au seuil des églises et priant devant elles comme devant l'icône, qui est aussi le seuil et la porte du ciel.

S'émerveiller de la beauté de ces peintures est presque une prière. Mais il y a plus en elles que la beauté. Le véritable contact avec l'icône se fait les yeux fermés, dans la lumière du cœur. Saint Jean Chrysostome le dit et le métropolite Antoine Bloom¹³ le rappelle. L'icône est prière. À la Grande Arche, devant une Déisis (représentation du Christ en majesté entouré de Marie et de Jean-Baptiste, des archanges Michel et Gabriel, des apôtres, des saints), on a placé des fleurs comme devant un autel.

¹³ Antoine Bloom, *Prière vivante*, coll. Foi vivante, Le Seuil.

LE REPOS PENDANT LA FUITE EN ÉGYPTE

Giambattista Tiepolo a quitté Venise, la ville de sa naissance et de sa gloire, pour Madrid où Charles III l'invite à décorer le plafond de la salle du trône. On n'est pas heureux à la cour d'Espagne. Il travaille, dans la solitude de son atelier, aux grandes compositions dont il a reçu commande. Pour soi-même, peut-être, il peint des toiles de dimension modeste comme ce *Repos pendant la fuite en Égypte*, un paysage, qui sera l'une de ses œuvres ultimes, et dont l'accent est neuf.

Joseph et Marie, avec l'enfant, sont des voyageurs ordinaires, au bord d'un fleuve. Joseph est à demi allongé comme un paysan, un ouvrier. L'âne veille sur eux. Les fugitifs ont fait halte au pied d'un arbre de montagne et près des quelques planches d'un embarcadère. Dans ce désert, quel passeur espérer ? Et l'âne resterait sur la rive, certainement. Le peintre devine-t-il que lui-même bientôt passera de ce monde à l'éternel ? Dans une autre *Fuite en Égypte*, la barque est conduite par des anges.

Tout est peint dans la fraîcheur et la vivacité de l'esquisse. Et cependant la peinture est parfaite, la toile est achevée. Un oiseau noir, un oiseau blanc ne sont qu'un trait de pinceau, léger. L'âne est debout sur un fond d'ocre très clair, lumineux. Les hauts rochers se changent en nuages. L'ombre et le reflet des monts approfondissent l'eau du fleuve. Sur cette scène de repos dans l'inquiétude, le peintre qui s'est voué à tant de plafonds tourbillonnants et de cavernes célestes, le vieux peintre a tendu un ciel d'été sans ride. Toujours, la peinture des ciels et des cieux fut son paradis, son délice. Au ciel immense et bleu répond la note bleue du manteau de Marie.

GRAVURES DE JACQUES BOURRAUX

Présentation de la Beauce à Notre Dame de Chartres est sans doute le poème le plus célèbre de

Péguy. On ne l'aura peut-être jamais lu mieux que dans la mise en page et la typographie de Francis Mérat : poème devenu livre et jalonné de gravures par Jacques Bourraux. Chaque page dessinée, gravée, est une composition de traits brefs et de points, de croix, de treillis, d'accents, d'essais de plume, de signes. Et cette écriture se fait sillons, blés, barrières, vols d'oiseaux, ornières et chemin, horizon, pluies, plaine, terre et ciel, espace très vaste, manuscrit et partition, silence des vides et des blancs. C'est admirable. Huit grandes lithographies dédiées à Messiaen accompagnent ces gravures et le livre.

MARIO PRASSINOS ÉCRIT EN PEINTURE
Il naît à Constantinople en 1916. Sa famille, grecque, s'exile en France. À 16 ans, il côtoie les surréalistes que fascineront les poèmes de sa sœur, Gisèle Prassinos, une enfant. Il s'engage, il fait la guerre. Il est peintre, il expose. Il est devenu français. Il habitera la Provence. Il a trouvé son lieu et son chemin. Sa maison est à Eygalières. Il est encore proche du cubisme lorsqu'il peint les *Troupeaux* en 1951. Mais ces vaches d'une Égypte rêvée, ces vaches vues en Dordogne et paissant l'herbe des Lascaux enfouis, sont des bêtes nocturnes. Les cornes s'accordent aux lunes, les échines sont une houle minérale, les mufles sont des masques. Ce sont ces grandes toiles blanches et noires, bistres, ces gravures qu'on peut voir à Gordes. Et ces Nocturnes sont une mythologie. Naît ensuite une autre peinture, ou, mieux, une « écriture » de peintre. La forme et le volume cèdent la première place aux signes, au trait, aux mille points des giclures et des aspersion, aux coulures. Les voisinages de Prassinos ? Masson et Michaux, Pollock, Manessier. Mais arbres ou bouquets, Alpilles, Grèce originelle retrouvée, il s'est toujours agi, chez lui, de saisir « l'envers des choses », l'au-delà du visible. Peinture inspirée, oraculaire. La main voit dans les entrailles du

monde un secret de l'âme. Géologie divinatoire. À la fin de la vie du peintre, les arbres sont des figures de supplice. Et le supplice au cœur du monde, au cœur de l'homme, est crucifixion. Le Visage aux yeux clos dans la nuit du monde est celui du Suaire. La traversée du paysage est devenue Passion. « Je vivais, a-t-il écrit, avec les marques de la couronne d'épines, de la flagellation, des coups de poing, des clous et de la lance, avec, sur l'épaule, la preuve du portement de croix et, sur les genoux, celle des chutes. » Son œuvre ultime, Prassinos la conçoit pour une chapelle romane de Saint-Rémy. Il nous a quittés voilà treize ans, son œuvre accomplie.

AU LOUVRE, LE « PARTI-PRIS »
DE JULIA KRISTEVA
Recevant « carte blanche » du Louvre, Julia Kristeva, psychanalyste, romancière, a choisi pour thème : *Visions capitales – sacrifice et décapitation*. Tout semble ici pouvoir nourrir le thème de la décollation : une femme voilée, une étude de tête, un masque, un buste, un pleurant du XV^e siècle, le voile de Véronique... Pour quel dessein ? « ...Une humanité possédée par la pulsion de mort, écrit Julia Kristeva, et terrorisée par le meurtre avoué, en définitive, qu'elle est arrivée à une découverte fragile et bouleversante : la seule résurrection possible serait... la représentation. » (Elle dit encore : « L'image est peut-être le seul lien qui nous reste avec le sacré. ») Et la conclusion qu'elle propose est celle-ci : « avec ou sans décapitation, toute vision n'est autre qu'une transsubstantiation capitale. »

Étranges propos qui reprennent les termes de la foi chrétienne, catholique, et la contredisent. Et que peut bien signifier « transsubstantiation capitale » ? Par le regard, ou par la représentation, le corps, le réel, changerait-il de substance ? « Capital » a-t-il ici quelque rapport avec la décollation ? N'est-ce que le plaisir d'un jeu de mots ?

Diderot parle-t-il du « supplice du visage » ? Il ne faut pas entendre cela comme lorsqu'on dit de l'œillet qu'il est le « désespoir du peintre », mais littéralement : le visage est supplice.

L'exposition s'ouvre par le rapprochement de la Gorgone et de la Sainte Face. Julia Kristeva a hésité : « Mauvais esprit que cette sournoise analogie. J'essayais d'en écarter la pensée insistante. Fantaisies de psychanalyste. » Elle appuiera ses « intuitions » sur Grabar, qu'elle cite. Mais l'historien ne relève rien qu'une analogie de formes et n'avance que l'hypothèse d'une succession entre telles images de la Méduse et le mandylion, ce linge légendaire où le Christ laissa l'empreinte de son visage, première icône. Relation formelle et qui demeure extérieure au sens de l'icône, étrangère à son essence.

Beaucoup d'« interprétations » de cette nature trahissent une préférence donnée aux dérives de l'analogie plutôt qu'à l'analyse et à la démonstration. Mais la méthode intellectuelle n'est pas moins en cause que le rapport ambigu de ce « Parti pris » avec le sacré.

L'intérêt immédiat de l'exposition tient en certaines œuvres : Rembrandt, Michel-Ange, Andrea Solario, Hugo, Redon, Artaud... Et dans ce lavis du jeune Picasso qu'on prend de loin pour un Daumier : *Le coupeur de têtes*.

Ailleurs, dans un panneau didactique, Julia Kristeva s'interroge sur la sérénité du Jean-Baptiste de Solario :

Comment le supplicié goûterait-il une danse qui précède sa mort ? Comment le saint, le martyr, goûterait-il une danse lascive si le dessein de l'œuvre n'était sacrilège, ce qu'il n'est pas ? L'intérêt immédiat de l'exposition est en certaines œuvres. Un homme grimaçant de Grünewald ou de son entourage, une lithographie de Redon, une encre de Hugo, une esquisse de Rembrandt représentant Judith et Holopherne, une Salomé de Michel-Ange, un autoportrait d'Artaud, le Saint Jean-Baptiste d'Andrea Solario... Et ce dessin du jeune Picasso qu'on prend de loin pour un

Daumier : *Le Coupeur de têtes*. Un personnage tient derrière lui une tête et un couteau rouge. Mais devant lui un bouquet de têtes, une guirlande, autour de sa propre tête, le regarde et nous regarde.

LE SENS DU CHEMIN EST LA DÉLIVRANCE
Le cinquième Dalai Lama est pour les Tibétains « le Grand Cinquième ». Savant, lettré, philosophe, bâtisseur, écrivain fécond, esprit libre, ironique, Lozang Gyamtso ne fut pas seulement un chef et un maître spirituel, un mystique, mais un grand souverain qui, avec l'appui mongol, restaura l'unité du Tibet rompue depuis des siècles et fit, de Lhasa et du Potala, sa capitale. Jusqu'à sa mort en 1862, à soixante-cinq ans, et dès sa sixième année, il eut des visions, qu'il consigna. Des divinités, un roi, des sages, des ascètes, et en particulier le maître indien qui au VIII^e siècle introduisit le bouddhisme tantrique au Tibet, Padmasambhava, lui apparaissaient sous des incarnations et des aspects divers, l'initiaient, le guidaient, et, à travers lui, guidèrent son peuple. Peintes, calligraphiées, ces visions formèrent un livre qui demeura manuscrit, en peu d'exemplaires. Elles furent connues de rares lecteurs : « secrètes ».

Les peintures de ces Visions n'en sont pas la mise en scène, ni le récit. Elles représentent et juxtaposent des objets rituels, – arc ou miroir, cloche, lance, épée, coupe, lampe, ou bannière, quelques animaux, et ces figures de l'âme et du monde, ces temples, géométriques, concentriques, les « mandalas », les « chakras », qui sont en quelque sorte comparables au tracé du labyrinthe ou à la rosace de nos vitraux. Des sculptures, des peintures à fond noir, à fond rouge, des peintures d'offrande, des objets sacrés, des armoires et des coffres liturgiques, des tapis figurant la peau humaine accompagnent l'exposition de l'ensemble des lames du Livre et la rendent plus intelligible.

Cet univers, ces formes, et cet imaginaire, nous sont étranges. Cette profusion jusqu'à l'inextricable, l'indistinct ; ce macabre et ce terrible, cette cruauté, cet infernal, ce règne du squelette et du charnier, de l'os, ces crânes pour la libation, un chaudron en forme de crâne pour un breuvage d'immortalité, ces dagues rituelles... Mais n'avons-nous pas nos *Ars moriendi*, nos Danses macabres et nos Enfers, le récit de la Passion, l'Apocalypse, les tableaux de martyres, Hildegarde von Bingen, la Divine Comédie ? Tout s'éclaire mieux encore et se rapproche davantage de nous dès qu'on saisit que le sens du chemin est la délivrance. Ces figures furieuses sont les passions qui nous tuent, nous asservissent, dont il faut se libérer. Ces images de la mort enseignent que la vraie vie n'est pas la vie mortelle. Ces objets liturgiques, ces armes symboliques, ces instruments ascétiques sont analogues à l'épée du Verbe dans l'Apocalypse ou à la panoplie spirituelle dont saint Paul nous arme. L'art lui-même, comme le rite, est chemin de connaissance de soi et d'éveil. L'allié sensible d'une sagesse, d'une ascèse, d'un détachement. La voie est la compassion, libératrice.

RÊVER, ADMIRER, MAIS COMPRENDRE
Il ne s'agit pas seulement de montrer au public une collection exceptionnelle de masques, sans équivalent dans le monde : le but est ici d'en chercher le sens, d'en retrouver les clefs essentielles, de décrire, sous la forme artistique du masque, les mythes et les rites d'une société disparue, écrit, en préface au catalogue, le responsable du futur musée du quai Branly, Stéphane Martin. Telle sera sans doute, on l'espère, la doctrine du musée des « Arts premiers ».

L'exposition actuelle : KODIAK, ALASKA. LES MASQUES DE LA COLLECTION ALPHONSE PINART DU CHÂTEAU-MUSÉE DE BOULOGNE-SUR-MER, penche vers la fascination, l'esthétique.

Éclairages jouant l'éblouissement et la pénombre, mise en scène saisissante, et belle, des masques. L'accès aux mythes et aux rites est plus difficile. Le catalogue, magnifique, et d'un savoir généreux et précis, concilie la beauté des figures et l'intelligence qu'on peut en avoir.

Il faudrait raconter deux histoires, anciennes, sans lien nécessaire entre elles, qui confluent jusqu'à devenir inséparables, donnant naissance à une troisième histoire qui, aujourd'hui, se poursuit, s'invente, dans une île de l'Alaska. La première histoire, qui ferait un roman, est celle d'Alphonse Auguste Pinart, explorateur, parlant et écrivant plusieurs langues dont le russe et le chinois. En 1871, il a vingt ans à peine. Il accomplit, en bateau, en kayak, à pied, son premier voyage : dans le Grand Nord. Il explore les terres de l'Alaska que la Russie a colonisées et qu'elle vient de vendre à l'Amérique. Il observe, s'informe, note, recueille des masques de cérémonie ou de fête, tout un lot dans une caverne funéraire. Peu après sa mort, la France et l'Europe oublieront cette espèce de héros de Jules Verne, cet homme au beau visage de savant et d'aventurier d'alors. On oubliera même la collection de masques dont il a fait don à Boulogne-sur-Mer, sa ville natale.

La deuxième histoire est celle de ce peuple, eskimo, inuit, et plutôt indien, qui vit de pêche et de chasse, un homme seul chassant et tuant la baleine. Dans l'île de Kodiak, l'hiver, hommes et femmes s'assemblent pour se représenter le monde visible, quotidien, et l'autre. Et simplement aussi, certainement, pour rire et pour rêver, s'effrayer. Cela appelle l'usage de masques. Les uns, grands et lourds, immobiles étaient sans doute suspendus à quelque poutre de la maison, du théâtre : le récitant parlait derrière eux, voix surnaturelle, héroïque. Les autres plus petits, colorés, verts, rouges, noirs, auréolés de plumes, étaient portés devant le visage. Après les rituels, la fête, on les brûlait, on les abandonnait à la pluie, à la neige. Les voici dans nos vitrines. Des objets ordinaires les entourent : pelisse d'enfant, paniers et coupes, manteaux en intestins de

phoque, en plumes et peau de canard, parures de perles de verre, colorées, pointes de lance de schiste noir pour la chasse à la baleine et que la graisse des morts, bouillis et traités par la confrérie des baleiniers, dans leur caverne, rend plus efficaces. Ou ce casque de chasseur, tête et museau de phoque, leurre d'un tout autre style que les masques du rite et de la poésie.

Des histoires que ces masques accompagnaient, au son du tambour, nous savons peu de chose. Ils figurent la lune et le soleil, le gibier, les esprits, des personnages, l'animal de la mer, l'animal du ciel et du vent... La plus petite et la plus pauvre des peuplades invente sa Bible et son Parthénon, un art distinct, l'humanité, le monde, l'invisible. Un peu de bois et de couleur, presque rien, une planche trouée, une parole, un rêve, et tout est là. « Nombreuses les merveilles sous le ciel ! Mais la merveille la plus merveilleuse est l'homme. »

La troisième histoire ? Par ces vestiges, ces reliques, là-bas, grâce aux masques, les descendants de ce peuple retrouvent quelque chose de leur passé, de leurs ancêtres. Se retrouvent eux-mêmes.

DE PICASSO À SOUTINE, LES MOISSONS DE L'EXIL, 1904-1929

L'idée maîtresse de cette exposition n'est pas d'ordre esthétique mais historique et moral. Au début du siècle, venus d'Espagne ou de Russie, de Hollande, du Japon, de Lituanie, d'Amérique, des peintres, des artistes, attirés, aimantés par Paris, ou chassés de chez eux, y trouvèrent refuge, y vécurent, travaillèrent : ils y formèrent ce qu'André Warnod, tardivement, en 1925, désigna d'un nom, paradoxal, « l'École de Paris », qui resta. Ce n'était pas une « école » – l'abstrait et l'expressionniste, le fauve et le cubiste s'y côtoient ; ni même un mouvement.

Ces artistes, ces « étrangers », ce sont Picasso, Chagall, Modigliani, Gris, Brancusi, Soutine, Zadkine, Kupka,

Mondrian. Et encore : Kisling, Pascin, Foujita, Van Dongen... Tendaient-ils à se rassembler puisqu'ils se ressemblaient par l'exil ? Chacun penchait-il à rester dans sa solitude, sa singularité ? Pour Vladimir, Samuel, Ricardo, comment cela résonnait-il : « *L'École de Paris* » ? Combien se reconnurent dans cette espèce de naturalisation, cette manière de baptême collectif, cette invention d'un critique ?

À la Libération, d'autres peintres, et voués à l'abstrait, prendront ce même nom, avec un accent mis sur la « tradition française » : on sortait d'une telle nuit ! On retrouvait « les couleurs de la France », sans bien se souvenir, peut-être, qu'à ces couleurs, et dès longtemps, celle de « L'Affiche rouge » s'était mêlée, unie...

Picasso ouvre ici la marche, en prince. Et c'est un bonheur de revoir, par exemple, telle toile de Kupka. Mais parmi les illustres, les classiques, il se trouve des inconnus, on découvre Jacques Balgley, et son *Autoportrait* admirable, fascinant, une peinture entre l'art du Fayoum et Goya, un visage émergeant d'une profonde pâte, obscure, lumineuse, un visage de grâce et de mélancolie. Ce peintre, né à Brest-Litovsk, est mort à Beaugency, français. Sa femme fut amie des sœurs de Max Jacob.

La photographie n'est pas négligée : Man Ray, Brassai... Mais aussi la « photo de famille » : les artistes, les amis, les ateliers, les modèles, Paris, ses rues, ses cafés, ses terrasses, – Paris ! et la tour Eiffel, que chante Apollinaire au seuil d'*Alcools*, et qui, dans les toiles de Chagall, converse ou déambule comme en rêve avec les vaches et les ânes de Vitebsk, les bulbes. La Tour de Cendrars, dont Chagall, sur une toile, écrit ainsi le nom : « Cendras », mais en lettres de couleurs.

Ils vivaient entre Montmartre et Montparnasse, entre la Ruche et le Bateau-Lavoir, le Dôme et le Tertre. Ils avaient fui le malheur, l'exclusion, les pogroms, vers cette lumière du cœur et de l'esprit, rêvée, réelle, Paris. Savaient-ils qu'ils venaient l'enrichir ? Et qu'elle serait, pour toujours, en grande part, nourrie de leur génie. Cette « part de l'autre »,

l'exposition nous invite à la reconnaître dans ce qui est devenu notre héritage. Regard vers le passé, reconnaissance, qui vaut pour demain.

Dans la longue galerie courbe du musée, de légers dispositifs blancs, de hauts et minces volumes en arrondi vers la base, rompent le parcours et offrent, d'un côté, un site aux sculptures, un lieu, et, de l'autre, une paroi pour la peinture. Cette scénographie de Catherine Thiébaud, architecte, et la reprise habile des « cyclos » du photographe, semble un rappel de cette époque où sculpture et peinture avaient entre elles une telle relation que, parfois – comme chez Archipenko, l'objet, le relief, survient dans le tableau.

Le dernier espace est consacré à Soutine, à quelques toiles prodigieuses. Il est à Cagnes en 1923. Il peint un *Escalier rouge*. C'est comme la carcasse d'un bœuf écorché, un chemin de douleur, de souffrance, qui monte entre les faces convulsées des maisons, un calvaire. Pourtant, le ciel de Cagnes est bleu et doux à vivre... Pauvre et magnifique Chaïm Soutine ! Soudain, quittant ces beautés rassemblées, cette création dont Paris fut la capitale, le foyer, on songe à la détresse de certains de ces hommes, de ces femmes, ces années-là. À leur exil. À leurs repas de misère, aux semelles trouées de leurs souliers.

LIÈGE CÉLÈBRE CHAGALL,
PEINTRE ENTRE TERRE ET CIEL
En 1976, à Vence, il peint *Le Fils prodigue*. Il a 89 ans. Il est lui-même cet enfant qui revient en rêve dans son pays d'enfance, à Vitebsk, parmi les maisons en rondins, les isbas bleues, les coupes d'or et les bulbes sur la colline. Un coq, une poule, s'envole hors du soleil. Tous ceux de jadis sont présents comme dans les rêves et comme ils le seront au-delà de la mort. Une jeune fille offre un bouquet.

Toute la peinture de Chagall est toute sa vie revécue

dans le miroir du rêve et les années font cercle autour de l'enfance, celle qui touche à l'éternel. Il s'est glissé dans les libertés offertes par la peinture moderne mais son vrai maître est le songe. Son vrai maître est le cœur. « Je suis né, pourrait-on dire, entre ciel et terre », dit-il. Avec raison, la belle rétrospective de Liège préfère l'ordre des thèmes à la chronologie.

Qui est ce violoniste qui traverse l'œuvre du peintre ? L'oncle du petit Marc, un voisin ? Chagall lui-même ? C'est le roi David, misérable, errant. Il chante le psaume de son peuple persécuté. Il chante le messie dans la nuit et le feu des pogroms. Il est auprès de Jésus, crucifié au-dessus de Jérusalem, pauvre bourgade éternelle.

Chagall entend et lit la Bible dans son cœur. Pour lui, ce n'est pas le livre et le rêve d'un seul peuple mais de l'humanité. C'est le livre du cœur humain. Il a pleuré Bella comme Abraham a pleuré Sara. Il a aimé Bella puis Vava comme Jacob a épousé Léa puis Rachel. Et ce peintre juif, au long de sa vie, peint la Crucifixion. « Je ne peux pas me représenter le Christ du point de vue d'une confession, d'un dogme, disait-il. Il faut que mon image du Christ soit humaine, remplie d'amour et d'affliction. » Et encore : « Je suis mystique. »

L'exposition nous émerveille et nous émeut. Certaines œuvres sont inconnues ou peu connues. D'autres célèbres, comme *Entre chien et loup*. À cette heure crépusculaire, et dans ces années où l'homme est loup pour l'homme, dans une rue de neige grise et blanche où marche un réverbère, dans l'hiver et la solitude, près d'une mère poule qui berce un enfant, le visage d'un ange, d'une femme, se joint et s'unit au visage du peintre. « Nos rêves secrets, disait Chagall, n'ont besoin que d'amour. »

OÙ EN SOMMES-NOUS AVEC MODIGLIANI ?

L'amour, la jeunesse, la mort, la misère, la peinture... La vie de Modigliani¹⁴, ou sa légende, son mythe, précède l'œuvre et l'entoure d'une auréole tragique. Aznavour y songeait-il, quand il composa cette belle chanson : « La bohème, la bohème... Et toi qui posais nue... » ? Au début du siècle, ce jeune italien au beau visage romantique, à l'allure de prince, choisit de vivre à Paris. Il y côtoie Brancusi, Max Jacob, Picasso, Reverdy, Apollinaire, Cendrars, Soutine... De tous, il fera le portrait. Il est le Greco de ces apôtres de la poésie et de l'art modernes, dont Montparnasse et Montmartre sont la Tolède.

Il boit, il se drogue, il est malade, tuberculeux, pauvre. Sa dernière compagne porte un nom étrange, inoubliable : Jeanne Hébuterne. Le lendemain de la mort d'Amedeo, désespérée, elle se jette par la fenêtre, et se tue, enceinte de quelques mois. Iseut ne survit pas à Tristan. Modigliani avait trente-six ans.

Même si sa vie n'était aussi connue, Modigliani serait célèbre, sans doute, tant son œuvre se confond à un style, et tellement sont fascinants et mémorables ces visages longs, ces ovales, ces yeux souvent sans prunelles, ces cous minces, ses nus violents et pourtant sages. Une tristesse, une mélancolie, une fête pour le regard, cependant. Une évidence, un classicisme. Quelque chose de Botticelli, mais aussi d'un Bernard Buffet dont la peinture ne serait pas anguleuse et funèbre, sinistre. Une peinture « moderne », sans doute, mais – comment dire ? facile. Une peinture « populaire ». Ce qu'il faut de hardiesse, et pas davantage, pour que la modernité soit aisément reçue, consommée. Par-là s'explique, en partie, le succès prévisible de l'exposition actuelle, qui réunit beaucoup de toiles (presque le tiers de l'œuvre), dont certaines inconnues du public, mais qui aurait gagné à un choix plus serré. Ainsi, les nus ne sont peut-être

¹⁴ NDLR : Parution initiale de ce texte, en collaboration avec Sabine Gignoux, La Croix, 29/11/2002.

pas les plus beaux de Modigliani. Et quelques portraits un peu mondains n'étaient pas nécessaires dans une exposition dont le dessein est de rompre avec la légende du peintre maudit comme avec une certaine condescendance des historiens d'art.

Les nus et les visages – et les Nus sont aussi des Portraits) : c'est l'essentiel de ce peintre qui se voulut d'abord sculpteur, et le fut, dans la proximité de Brancusi ; le fut aussi dans sa manière d'être peintre. « C'est l'être humain qui m'intéresse, disait-il. Son visage est la création suprême de la nature. » Est-ce pour quelque raison quasi-religieuse, une pudeur, que le visage qu'il représente est celui de l'autre, et presque jamais le sien ? Quelques dessins mis à part, et sauf un portrait de l'artiste en Pierrot, on ne connaît qu'un autoportrait de Modigliani : ultime, testamentaire. Peut-être faut-il chercher le visage du peintre dans les nombreux portraits qu'il fit de ses amis, ardent cortège, ou de ses proches, de ses marchands. Il lui arrive d'inscrire leur nom au-dessus de leur tête, autour d'elle : comme le peintre d'icônes trace le nom du saint. Le Greco, aussi, en Crète, peignit des icônes. Pour saisir le secret singulier de Modigliani, c'est moins de Botticelli et des masques d'Afrique ou d'Océanie qu'il faut le rapprocher, que du peintre grec de Tolède et de ses formes de flamme. Et tel portrait de Modigliani semble un Hommage explicite au Greco.

Certainement, Modigliani n'est pas à la hauteur de Picasso, de Matisse, de Schiele, de Soutine... Mais de Pascin ou de Foujita, d'Utrillo ou de Van Dongen, de Kisling, sans aucun doute, et pour le moins. Est-ce un peintre « mineur » ? Non plus... Ce qui étonne, c'est que cette vie si tourmentée, bouleversée, incertaine, ait donné lieu à une œuvre, non seulement si abondante, mais d'un art si maîtrisé, si volontaire, à ce style si proche du procédé et de la répétition, une manière plutôt qu'un style, si académique par rapport à lui-même, « auto-académique », pourrait-on dire. Où est donc l'aventure, la quête, la

recherche, le risque, non seulement dans l'élaboration de l'œuvre, mais dans l'entreprise de chaque toile ? Peut-être dans l'invention de la couleur elle-même, subtile, délicate, forte, et qui jamais ne se répète d'une toile à l'autre. Comme si, le sentiment et le dessin acquis, le peintre se donnait au rêve de la couleur, à cette musique-là, à l'harmonie, à la liberté de la main, sur une mélodie déterminée.

Dans une scénographie de poutrelles et de spots – les poutrelles signifient l'époque de Modigliani et permettent un espace riche en percées et perspectives, – et malgré le vernis et sa brillance, quand Modigliani s'abstenait de vernir, voici pourtant la rencontre, cœur à cœur, de quelques peintures qui sont des chefs-d'œuvre, des confidences. Soutine, pupilles renversées, comme absent (ou ivre : il penche...). Jeanne serrant frileusement son col sombre. Une petite fille au béret, montrant ses canines, comme un petit animal carnassier (la couleur du tableau est celle d'une belette). La jeune Chakoska avec son chandail bleu pâle, clair, et ses épaules tombantes comme sous le poids d'une infinie tristesse... Et cette petite fille, debout dans une encoignure de cuisine, semble-t-il ; robe bleue, regard triste, collarète de dentelle, l'enfance... On songe, devant ce portrait, devant elle, à ce que Modigliani écrivit à un ami, peu de temps avant sa mort : « Le bonheur est un ange au visage grave ». Parole de poète dont l'exposition a fait son titre comme elle a fait de ce portrait, « période bleue » de Modigliani, son image. En cette enfant, on dirait qu'Amedeo Modigliani a peint son âme. Son ange.

BRANCUSI¹⁵
Un jeune Roumain vient, traverse à pied l'Europe, jusqu'à Paris pour y devenir l'élève de Rodin.

¹⁵ Sur Brancusi, voir aussi dans le Carnet d'Hermès n°3, POLYPHONIE ROUMAINE, *Constantin Brancusi et l'alliance des contraires* de C.-H. R.

L'élève, non le disciple. « Il ne pousse rien à l'ombre des grands arbres », dira-t-il. Il devient Brancusi, l'un des pères de la sculpture moderne. Il installe son atelier impasse Ronsin, et qui sera détruit après sa mort. Puis reconstruit près de Beaubourg, exposé comme une œuvre, visible à travers de hautes vitres. La galerie de cette espèce de cloître permet l'exposition de photographies, de dessins, de petites sculptures, de documents, de photographies (Brancusi était photographe).

Ce sculpteur dont le dessein, l'idéal, semble d'avoir voulu atteindre par la sculpture la forme pure du galet lissé par un millénaire, par la forme naturelle, pourtant ne fut pas étranger à l'art du portrait : ce que montre l'exposition présentée...

Ce roumain croyait-il au ciel, n'y croyait-il pas ? L'oiseau qu'il sculpte, vertical, est un cri d'or, une âme, un ange. Le Baiser est l'étreinte d'Adam et Ève, archétype du masculin et du féminin. La Colonne sans fin, comme la vis d'un presseur, marie le ciel et la Terre. Autre roumain, historien des religions, Eliade voyait dans cette œuvre une sorte de travail alchimique par quoi la matière devient spirituelle. Ces visages, ces portraits, sont moins des portraits que des icônes. Leur lisse ... miroir.

Ikône entre galet, forme naturelle, et miroir de l'âme, essentiel. Union de la terre et du Ciel.

Le chemin de Bucarest à Paris. Rodin. Il devient Brancusi.

Eliade voit en lui un exemple de la « coïncidence des contraires » : la pierre et l'esprit, l'alchimie.

Ce paradoxe, aussi : l'archaïsme, la modernité. Anecdote du métal et de l'œuvre, à la douane. – D'où ces questions, qu'est-ce qu'une œuvre ? qu'est-ce qu'une œuvre d'art ?

C'est ainsi qu'on pourrait se demander si l'atelier lui-même n'est pas une œuvre : léguée, telle quelle. Mais cet « atelier » n'est-il pas une image de l'atelier divin, l'atelier de la création. Penser à ce roman de ...

Brancusi en Inde (comme Eliade) : sculpture, lieu, espace. Et en Roumanie : autel du silence (figure de l'invisible).

Toute son œuvre s'inscrit dans le sacré, le religieux.

Avait-il foi, croyait-il en Dieu ?

Il est sacristain. Funérailles à l'église. Une œuvre bénie

Mais la nature de sa religion, son sentiment intime, ce n'est pas ce qui importe.

Ce qui est évident, c'est le caractère religieux de nombre de ses œuvres. Par la référence à la mythologie, et par la référence à l'Écriture. Le Baiser : Le Couple. Adam et Ève. (Noter que c'est une sculpture funéraire : l'amour plus fort que la mort.)

Les œuvres signifie plus ce que qu'elles figurent. Parabole. Ainsi, l'Oiseau. Ange, âme.

Et dans la forme, il s'agit de l'essence, de l'âme, de l'essentiel.

Doublement : l'image évoque le sens profond, l'archétype. La forme recherche l'essence de l'être, au bord de l'invisible.

Toute l'œuvre est ainsi autel du silence, portique.

Finalement, c'est dans le portrait que le rapport avec la religion orthodoxe est le plus fort.

Chercher l'essence du visage lui-même essence de la personne.

Il n'est pas jusqu'à la brillance, au lisse, qui ne soit le signe du miroir. Quelque chose d'inverse du vitrail et d'analogue au vitrail. La lumière et le visage. Le corps et la lumière.

Le visage vers l'esprit, et cependant, vers la nature. Le galet.

Réfléchir aussi sur le visage qui se penche, endormi. Attente de la résurrection cependant que le visage dans le sommeil de la vie et de la mort reflète la lumière que l'être que nous sommes voit les yeux clos, aspire à voir.

Nous connaissons comme dans un miroir, nous connaissons...

Il y a quelque chose de Séraphin de Sarov dans ce Constantin Brancusi dans son atelier. Laid il était à la fois l'ermite et l'ours : un caractère d'ours, des manières farouches, parfois, un gourdin facilement brandi contre le visiteur importun...

Unir les contraires. Ciel et terre, esprit et matière, surnaturel et nature.

Mais aussi, comme le fait la Roumanie, l'Orient et l'Occident, le slave et le latin.

Ce grand marcheur, cette espèce de pèlerin sculpteur.

Rodin... Entre Claudel, et Rilke.

BRANCUSI ET L'ART DE L'ESSENTIEL

Par nature, la sculpture incline à la ressemblance avec le modèle, jusqu'à la technique du moulage, au leurre, à l'illusion d'une présence. Inverse, le chemin de Brancusi, portraitiste, va du réalisme au signe, s'élève à la forme simple, l'œuf, la sphère. Mais s'agit-il encore de « portrait » ? Pour Brancusi, lecteur de Platon, le « réel » n'est pas de l'ordre de l'apparence mais de l'essence, de l'Idée. L'Oiseau, le Coq, est un cri d'or, une flamme, le signe et la forme du vol, de l'envol, peut-être la métaphore de l'âme ailée allée en Dieu. Mais quand il s'agit de l'homme, de son visage ? Miroir de l'âme, si le visage est le reflet essentiel de l'être, le portrait sculpté doit traduire l'essence du visage, imiter le mystère. Le sculpteur œuvre ainsi à la lumière de Platon, mais aussi de l'icône, platonisme chrétien, et reçoit la leçon africaine du masque.

Le paradoxe, c'est que le portrait, orienté ainsi vers l'esprit, mais par l'intermédiaire de la forme et de la matière, tend à ressembler au galet lissé par les eaux, fragment terrestre, chose naturelle. Brancusi, le sculpteur de la *Colonne sans fin*, concilie ces contraires, unit la Terre et le Ciel, la personne singulière et l'archétype. Il conjoint la forme qui est contour et la forme qui est semence. Le corps

physique et l'âme, qui est – dit Aristote – la forme du corps.

Si le buste se réduit à la tête, sans le socle du cou, la tête repose comme celle d'un dormeur, horizontale, gisante. *La Muse endormie*, la *Danaïde*, ont les yeux clos sur la vision intérieure. Si le bronze de la sculpture est poli comme un miroir, notre visage s'y reflète, avec le monde environnant. « Connais-toi toi-même », dit en silence le portrait. Oracle, énigme. Portrait fuyant de Narcisse.

BRANCUSI.
La sculpture est l'art qui porte le plus à la ressemblance avec le modèle, jusqu'au moulage, au simulacre, au leurre. Le chemin de Brancusi, dans ses portraits, est à l'inverse : du réalisme au signe, à la forme pure. À l'extrême, s'agit-il encore de « portrait » ? Le point d'interrogation qui poncture de titre de cette exposition est judicieux : « exposition-document », elle s'offre à la réflexion autant qu'au regard.

Ce Roumain au visage de berger ancestral était lecteur de Platon et pour lui le « réel » n'était pas de l'ordre de l'apparence mais de l'essence, de l'idée. L'Oiseau, le Coq, est un cri d'or, une flamme, le signe et la forme du vol, de l'envol, et peut-être la métaphore de l'âme ailée et qui s'élance à Dieu. Mais le visage ? Une même alchimie est à l'œuvre dans l'art du portrait selon Brancusi. Si le visage est le reflet essentiel de l'être, son image ; le portrait sculpté doit être, traduire, par l'intermédiaire de la forme et de la matière, malgré elles, grâce à elles, l'essence du visage. Lumière de Platon, mais, aussi bien, de l'icône, platonisme chrétien.

Le paradoxe, c'est que, tendant ainsi vers l'esprit, le portrait tend à devenir une espèce d'œuf, un galet poli par les eaux, le temps, un fragment terrestre. Brancusi, le sculpteur de la Colonne sans fin, concilie les contraires, unit

la terre et le ciel, le visible et l'invisible. Sa sculpture est musique, cantate.

BRANCUSI AU-DELÀ DU MIROIR
CONSTANTIN BRANCUSI. Ce livre de Pierre Cabane (Terrail) n'est pas seulement celui d'un historien d'art attentif et sensible, c'est celui d'un témoin et s'ouvre par un beau portrait-souvenir de Brancusi : « Quand j'étais son voisin, vers les années 1946-1950, impasse Ronsin, dans le XV^e arrondissement, une pittoresque cité campagnarde d'ateliers en instance de démolition, où des poules picoraien dans les cours –, il se tenait fréquemment debout sur le seuil de sa porte, comme s'il attendait quelqu'un. »... La grande culture de Cabanne lui permet d'accompagner l'œuvre de Brancusi par des œuvres d'artistes qui furent ses contemporains, ses amis. Et par l'évocation de leur époque. Cet accompagnement ne réduit pas l'essentiel : regarder Brancusi, donner, par la photographie, le sentiment d'être en présence de la sculpture en même temps que le témoin imaginaire de sa genèse. L'iconographie du livre est magnifique.

Cabanne formule l'hypothèse – rarement exprimée, sinon jamais – d'un Brancusi lié au compagnonnage ou la franc- maçonnerie. On se rappelle alors que la « pierre taillée », dans la symbolique maçonnique, doit devenir lisse comme un miroir.

WOLFGANG LAIB AU CARRÉ D'ART DE NÎMES
Le visiteur manque l'étape initiale de l'itinéraire s'il ne devine pas que la haute cloison blanche dans la première salle est le mur d'un volume où entrer par une ouverture à la mesure de son corps. À l'intérieur, le sol a pour dessin la forme d'un sépulcre. Les parois sont

recouvertes de plaques de cire d'abeille, inégales. Une ampoule nue les éclaire. Debout dans ce lieu funèbre et doux, étroit, ayant passé la porte et le seuil invisible, le visiteur respire l'odeur d'une maison de cire, il se recueille sans y penser dans cette chambre qui l'embaume, invité à renaître et vivre.

D'autres merveilles l'attendent. Voici la *Pierre de lait*. Sur le carré d'une plaque de marbre poli, à peine creusé, le lait, qui fut lentement versé, repose ; et l'une et l'autre matière semblent une seule substance. Voici les *Maisons de riz* : au pied de marbres sculptés en forme de tombe ou de maison, mais de petite taille, des amas de riz, blancheur contre blancheur ; et c'est un site vu du ciel ou d'une montagne. Ailleurs, sur le sol, une ligne d'offrandes de riz, toute droite, cônes blancs dans des plateaux circulaires de cuivre, interrompus par un cône de pollen : note jaune dans le cortège de blancheur, immobile, et qui s'éloigne comme à l'infini. Offertes à quelles présences, quels esprits, selon quels rites, quelles croyances ? À ce qui est en nous invisible, notre âme.

Dans la dernière salle, placés très haut, sur le bois d'une charpente, des vaisseaux de cire, – vases ou nef – ; maisons, bateaux, comme l'Arche, allant vers quelque autre monde, au-delà : tombes célestes.

Si le visiteur est hostile à certains aspects de l'art contemporain, s'il est soucieux, distrait, peut-être sera-t-il insensible à la présence délicate et au rayonnement de ces choses-là. Résistera-t-il, s'il s'y arrête un instant, à l'éblouissement des carrés ou des rectangles de pollen de noisetier ou de pin, de pissenlit, aux bords flous, nuageux ; et, en particulier, ne sera-t-il pas saisi par l'étendue la plus grande, dans la pièce la plus vaste : un tapis de pollen de pin ? Tout l'espace autour d'elle semble gagné par sa vibration. La surface est profondeur, le jaune est vertige, l'étendue matérielle se change en rêverie, en contemplation. Beauté pure.

Wolfgang Laib¹⁶ est cet homme d'une cinquantaine d'années, frêle, souriant, léger, qui acheva des études de médecine et les quitta pour inventer la voie qui est devenue sa vie ; et l'on dirait un jeune moine zen. Des photos le montrent recueillant – recueilli – parmi les fleurs, un champ de fleurs, ce presque rien de pollen dont il composera l'œuvre intense, la lumière, qui est ici devant nous, pour un peu de temps. Récolte autour de sa maison, chaque saison ; rite préparant le rite qui sera d'accomplir l'ouvrage, et celui de notre expérience. Quelqu'un lui demande la place de la musique dans son art et sa vie. Il répond : « J'aime le silence. » Se sent-il proche de Novalis ? Il l'aime, il cite les *Fragments*. Le visiteur qui lui parle des *Disciples à Saïs*, demain, relisant le récit, aura le sentiment d'avoir, comme dans un rêve, vu et touché le livre. Et désormais les pages de Novalis auront pour lui l'éclat de ce soleil de lune, de cette lune solaire, de cet impalpable d'ailes de papillon – un temple de pollen tamisé sur le sol ; de ces temples de cire. Il suffira qu'il ferme les yeux pour revoir ce feu si doux et si puissant, profond : un ciel de pollen jaune. Peut-être pareille joie nous attend-elle la mort franchie, couleur angélique, musique visible, caresse de flamme et de plume, au seuil de la vie éternelle.

¹⁶ Wolfgang Laib est né en 1950 à Metzingen (R.F.A.). Il vit dans un village au sud de l'Allemagne. Comme beaucoup d'artistes de sa génération, il a reçu l'influence de Beuys. Par certains côtés, on le rapprochera de Malevitch et de Rothko. Ses voyages en Inde, en Extrême-Orient, en Afrique, ont nourri son œuvre. L'exposition de Nîmes est la plus importante qu'on lui ait consacrée en France. Elle offre une vue de sa création depuis ses débuts, il y a vingt-cinq ans. « Exposition » : le mot convient mal ; « installation », guère plus. Cérémonie d'éléments ou de choses visibles, sensibles, sans présence personnelle ? Il faudrait inventer un mot pour nommer cet art nouveau ou cette façon neuve de le pratiquer.

UN ART DE RECUEILLEMENT

U*Pharaon noir* est une œuvre toute entière conçue pour un lieu, l'Hôtel des arts, à Toulon, et qui en assume et transmue les espaces. Un deuil, en amont de la commande et la circonstance, en est l'origine. La technique du « pinceau de feu » scelle son unité : Jean-Paul Marcheschi « peint », dessine, et sculpte, par l'action de la flamme, celle d'une bougie, d'un buisson de bougies ; la figure ou la forme naissent des traces du feu, de la fumée, des coulures de la cire, de la suie... Cela sur des feuilles de papier d'un seul format, à marge perforée, qui, assemblées, juxtaposées sur toute l'étendue des murs, font une fresque noire et blanche, bistre, parfois éclairée d'un jour que le papier recouvre, – on pense à l'albâtre du mausolée de Galla Placidia. Dans l'une des salles, *L'amphithéâtre des morts*, au-dessus de la cheminée, le noir silence d'un miroir de suie, miroir voilé, chemin pour les âmes. Ailleurs, plus haut, la Chambre des *Hurlements*, faces blanches qui sont des cris, enfer ou purgatoire, ossuaire vivant.

La cire peut se former en sculpture, parfois coulée en bronze ; mais la cire même paraît un bronze : et ce sont des mains infirmes, des visages au bord de l'informe, des gisants, un squelette fragmentaire, des animaux. Blancheur, faste, le manteau de la Reine s'étend le long d'un couloir : on le découvre l'escalier gravi. Au rez-de-chaussée, une embrasure s'ouvre sur une salle sombre : noir et couvert d'eau, son sol est un miroir dont le miroitement funèbre tremble sur les murs.

« Pinceau de feu »... Il s'agit d'une « technique », singulière, unique, nécessaire, mais qui est une ascèse, un sacrifice, un rite, une règle quotidienne, une manière de vivre, de consacrer sa vie, ou d'apprendre à mourir, – car ce *Pharaon noir* est une expérience de la mort, de la nuit, une connaissance par le sommeil, un voyage de l'âme. Et non l'évocation de quelque Égypte ancienne, ou quelque archéologie, fût-elle imaginaire, mais l'invention de cette espèce d'Égypte intérieure que chacun peut reconnaître en

soi, conduit par le peintre, explorateur de ces ténèbres, de la ténèbre humaine, intime, sacrée.

Il s'agit moins ici d'un projet, d'un dessein délibéré, que d'une manière de rêve – un rêve matériel et visible, et dont les mots *Pharaon noir* furent le germe : « L'appel du nom », dit Marcheschi ; et, plus qu'un thème, un titre, qui aurait pu être : « *vie, mort et résurrection du Pharaon noir* ». Pour le citer encore : « Il s'agit ici d'une fiction (...). C'est de l'ombre portée du nom que proviennent les figures, les formes, la lumière enfin du Pharaon noir. » Une fiction, – une mythologie, la genèse ou la révélation d'un mythe personnel mais inévitablement relié aux mythes et aux mythologies dont la culture de l'artiste s'est constituée. Et cette nouvelle création est une autre étape d'un chemin spirituel fait d'aventures différentes et analogues.

Est-ce par l'Espagne et par ses Gitans, qu'on dit parfois venus d'Égypte, que vint à Marcheschi la noire illumination de son Égypte intérieure ? (Et ne désigne-t-on pas les matriarches souveraines du Sacro-Monte par le nom de « pharaonne » ?) Marcheschi cite la phrase étrange d'un chanteur andalou sur le *duende* : « Le *Duende*, c'est faire remonter dans la voix le buste (*tronco*) du Pharaon noir. » Incitation à relire, sur le *duende*, et les « sons noirs », Lorca, – qu'un journaliste décrivit un jour « vert et noir comme un pur pharaon ».

Arte povera, installation, *dripping*, variations, dont les *Nymphéas* de Monet sont un premier exemple : l'art moderne et contemporain n'ont pas manqué d'influencer et d'instruire cet artiste né en 1951 (la nuit d'un Mercredi des cendres). Son enracinement essentiel est chez le Greco. Également chez Dante et Jean de la Croix. Un trait majeur de cette œuvre, étonnante, saisissante, actuelle, est qu'elle dérange non seulement la frontière entre expérience intérieure et œuvre d'art, mais entre dessin, peinture, théâtre, littérature, philosophie... Les textes et les entretiens de Marcheschi éclairent l'œuvre visible mais sont précieux en eux-mêmes. Souvent, les feuilles travaillées à la flamme, à

la cire, furent d'abord journal intime : écrits voués à l'effacement, destinés à disparaître. Quelques mots, des chiffres, une date, restent lisibles. « Ces mots, dit Marcheschi, (...) sont au commencement de la peinture dont ils tracent *les lointains*. »

LA TOILE ET LE TEMPLE
Pages d'un Journal – si j'en tenais un. Je sais maintenant que Malevitch et Guitet furent pour moi des annonciateurs de l'Esprit. Je sais qu'une certaine peinture peut toucher au cœur un athée tranquille ou amer, et, se joignant à d'autres signes, d'autres grâces, changer sa vie. À Saint-Rémy, je croyais parler d'une peinture, et de l'extase qu'elle nous donne. Mais la peinture me rappelait à moi-même. Elle soufflait sur moi, dispersait la vieille cendre, ravivant la braise que j'ignorais. Elle dissipait d'un souffle heureux les duretés et vanités de l'intellect. Permission d'être un homme de cœur et d'émerveillement ! Permission donnée par la peinture d'être enfin cet homme sensible ! Permission de marcher vers la vérité par les chemins du songe plus sûrement que par celui des preuves.

J'écrivais : « Le paradis de peinture suspend la durée ». Oui, – mais c'est que la peinture, en son essence, en son extrême bonté, est mémoire et désir de paradis ! Et que rien n'est plus vif au cœur de chacun, certainement, que cette exigence filiale de paradis, notre royaume, notre héritage. Et même si nous l'avons laissé pour courir l'aventure du monde et pleurer enfin dans une porcherie, c'est du paradis de joie que nous sommes toujours les enfants. La charité de la peinture, et de toute poésie, le préfigure et nous l'annonce. Débarrassé des loques durcies par toutes les boues du monde, et du suaire de toutes les angoisses, le fils perdu et revenu tend droitement la main vers l'alliance d'or, vêtu d'un lin de neige.

Je revois, dans la lumière de Saint-Rémy, au mur blanc, une toile orange, étroite, et parcourue en son milieu d'un fil intense de couleur. Je me disais : « C'est la lumière de Pâques, c'est la figure de la Résurrection. C'est la lumière et les ferveurs du jardin où le Christ à Marie-Madeleine apparaît en jardinier, lumière d'alléluias, après la nuit violette et pourpre de la Passion et du Tombeau, lumière d'enfance et de plein midi pour toujours ». Par la peinture, j'osais tourner mes yeux et mon cœur vers la Résurrection et cette matinée de Pâques irrésistible. J'étais comme les porteuses d'aromates et les apôtres dans la clarté matinale devant le Tombeau vide et qui ne comprennent pas encore. Un ange leur parle... Cette peinture de James Guitet me fut *pascale*, – fête et passage. J'étais ébloui mais je ne savais pas encore que je passais de ce monde au Christ.

*

J'avais, pour évoquer Malevitch, parlé d'*icônes*, et pour Guitet, de *liturgies*. Mais que savais-je de l'icône, et de la liturgie ? Je pressentais que la liturgie, cette architecture du temps, est passage de la terre à l'éternité, et de l'éternel jusqu'à nous, – je devinais que la liturgie est la forme initiale de tous les arts, aujourd'hui dispersés, et parfois déchus et pervers. Mais il faut s'instruire. J'ai lu un livre resplendissant d'Evdokimov. Je me suis approché de la liturgie orthodoxe : j'ai entendu de nouveau l'Évangile.

Je ne parlerais sans doute plus d'icônes à propos de Malevitch. Parlerai-je d'une « peinture d'Évangile sans images » ? Je croyais alors – dans une fidélité ancienne et confuse à Berdiaev – à l'avènement d'un Troisième âge : l'âge de l'esprit. Mais je ne le reliais pas au Christ, ni le Christ au Père. J'espérais dans le seul « esprit ». Je pense aujourd'hui que l'Évangile doit être représenté, et dignement : c'est l'art de l'icône ; il est inséparable de l'Église et de la liturgie. Mais j'écrirais encore : « Peinture au seuil d'un avenir d'esprit ». Les flammes de la Pentecôte

ne se traduisent pas seulement en paroles de vie sur la foule étonnée mais en splendeur dont certains peintres sont les témoins et les porteurs, les ouvriers aujourd'hui même.

Quel chemin James Guitet a-t-il parcouru depuis le temps de Saint-Rémy ? Souvent je vais dans l'atelier de neige, une ancienne forge, parmi le rayonnement des nouvelles peintures, leur doux éclat de pollen. Je me souviens d'une suite de toiles noires et blanches, certaines voilées d'un voile transparent. Des formes diverses sont apparues : à côté du rectangle et du carré, – le triangle et le demi-cercle, la mandorle. De plus en plus nombreux ceux qui viennent et s'arrêtent devant ces toiles peintes sont comme devant des portes et les figures d'un temple et sentent, grâce à la beauté qui les caresse et les éblouit la présence et la force de l'invisible. Oui, si l'ensemble des peintures forme comme un temple en partie invisible, ou bien un temple dont le temps serait le lieu, chaque toile est elle-même comme un temple, – un lieu de passage, d'éveil à la présence de l'esprit en nous, un lieu de *contemplation*. D'où la sensation et le sentiment d'un certain silence en quoi s'accomplit cette peinture comme s'accomplit en musique et selon sa propre capacité de vibration l'instrument du musicien. Je ne dirai pas seulement que cette peinture conduit au silence ; mais qu'un certain silence lui est consubstantiel et qu'on ne voit cette peinture que si l'on goûte le silence dont elle est faite comme elle est constituée de matière visible. Ce silence, ce rayonnant silence, c'est bien le premier degré de cet invisible dont cette peinture, par l'exaltation même du bonheur de voir, est la paradoxale représentation. Et il me semble qu'il vient à James avec les jours une douceur nouvelle, une tendresse de couleurs, une effusion plus vive, quelque chose de plus tremblant, une oraison de feuillage et de roses dans le ciel d'une Toscane de songe, le féminin des anges, – et je parlais de Toscane ? Je vois bien maintenant, au-delà de l'Égypte sévère, la visite amicale de saint Angelico et de Giotto qui soudain traverse

le vaste espace de cet atelier de neige où James secrètement s'émerveille. Toscane du *Paradiso* et de Béatrice !

Depuis quelque temps, le peintre compose ce qu'il nomme des « livres blancs » : ce sont des blocs de feuilles minces dont chacune est différemment ajourée. On tourne ces feuilles comme celles d'un livre, et, au fur et à mesure qu'elles se succèdent, le bloc se creuse en une sorte de paysage qui change avec une douceur de sablier. On peut aussi ouvrir le livre au hasard, franchir d'un coup plusieurs siècles, et jouir de la surprise que donne l'espace imprévisible. La seule épaisseur d'une feuille suffit à couvrir un puits, un escalier. D'un feuillet à l'autre, il se découvre des caches, des cryptes, des citernes, dans l'épaisseur du papier blanc. Une pyramide apparaît. Des chemins et des cellas s'y logent. Les ombres varient avec le lieu. Et ce livre sans texte apparent se contemple comme du haut d'une montagne un séjour de l'homme, ancien, désert. Une étendue de marbre épars ou de craie où vécurent des peuples, sous des voûtes et des portiques. L'ossature d'une cité ... Au milieu du livre, tout s'inverse. La descente graduelle aux catacombes se fait montée vers les créneaux et les terrasses d'un autre monde. Le relief – le bas-relief – s'est fait haut relief puis excavation où surgit un temple et ses galeries. Le livre s'est fait figure et la figure édifice. Le voyage – achevé, le livre creusé, sculpture close, n'est plus qu'un bloc, une pierre cubique.

Je me souviens de l'un de ces livres blancs : bloc fermé d'une cordelette et d'une baguette couleur d'or. Dans l'une des grottes de cette vallée de Qumram, à un certain moment du voyage, le voyageur peut découvrir, noirci d'une écriture minuscule, un très fin papier enroulé sur lui-même, message comme on en chargerait une colombe : c'est, au Livre d'Ézéchiël, la vision du temple de la Jérusalem nouvelle. Et, tel est donc le songe profond du peintre : dans la blancheur d'un livre un temple promis comme au sein du sépulcre une pâque de lumière et de vie.

L A PEINTURE EST UN TEMPLE

Je regarde au mur de l'atelier cette grande toile de 1976 encore marquée par ce sens de l'écorce terrestre, de ses reliefs, de ses failles, de sa nuit, qui fut longtemps l'un des caractères de l'œuvre de Guitet. Terrestre encore, mais travaillée, illuminée, par la blancheur et le vide : cependant, si la terre semble s'élever en temple, angulaire, vers le ciel opaque, c'est du sol profond que surgit la lumière. Peut-être cette peinture témoigne-t-elle ici de l'instant du *renversement* ? Après sont venues ces peintures de flammes et de feu, ces voiles, ces toiles flottantes, roulées et déroulées, la croix visible et peinte du châssis retourné, l'effusion nouvelle de la couleur – une Pentecôte de peinture.

Aujourd'hui, voici, dans l'atelier de Vaurargues, cette beauté que je reçois comme une *apparition* et que je nomme silencieusement *l'aile de l'ange*, car dans un ciel rose infini, vibrant, enthousiasmé, dans cette roseraie paradisiaque, un angle qui rappelle l'équerre et le compas, et qui est tendu de trois cordes de harpe et d'arc-en-ciel, épouse intérieurement la forme d'une aile angélique ! Abstrait, Guitet ne pouvait user de l'Image : mais il pouvait bénéficier du Signe. Cet *esprit de l'icône* – mais sans Visage – que je reconnaissais en lui, voici dix ans, trouve sa forme et sa résolution dans l'*écriture*. Une écriture élémentaire – *naturelle*. L'écriture des gestes de l'homme et du monde – mouvement des flots et des pluies, figure des flammes et des souffles, stature et corps de l'homme, *traces*. Mais pour que cette écriture immobile – sans verbe ni récit – parle, ou plutôt : chante, il faut que la peinture soit *musique*. Par-là s'accordent le regard et l'indicible comme cet angle sans défaut avec l'aile féminine ou la tendresse d'une joue.

Devant nous, ce matin, voici la page et le rouleau tranquille des *Eaux bleues*, voici les *Eaux* de neige et de nacre, l'argent éblouissant de leurs arcs, les *Eaux blanches* – voici les *Eaux* dorées ou vertes qui ondulent et dansent dans l'espace rose, la virgule des Pluies comme un jeu de pollens

dans le vent, l'éclair intemporel des vagues. L'écriture très pure du Monde, sa jeunesse ! Ce sont ici les Eaux de la Genèse et du Jardin originel – l'Eau primitive où l'Arbre est fontaine et source de quatre Fleuves. Et cette ogive de douceur est l'arc-en-ciel qui luit sur les troupeaux soumis du Déluge, après la nuit. James Guitet raconte sans image la naissance du visible. Et sa peinture, cette peinture *inspirée*, est elle-même cette naissance. Voici – beauté même de la peinture ! l'innocence de la lumière sur les Eaux printanières dont notre cœur a soif.

D'autres peintures encore devant nous. Sur le nuage illimité de la couleur, que signifient, presque imperceptibles, insaisissables, ces traces – quelques traits brefs, quelques lignes qui vibrent, une rangée de points ? On dirait le vestige et le plan de temples ensevelis, dissipés ; mais aussi bien : la figure de l'homme. *Désert bleu, désert jaune* : ce sont les titres que leur a donné le peintre. D'autres *déserts* sont blancs.

Temple et désert : thèmes essentiels de Guitet. Entre les deux : la toile – celle de l'abri nomade, le voile saint, la toile où s'accomplit sa contemplation d'homme et de peintre. Qu'évoquaient donc, naguère, intenses, légères, ces hautes peintures assemblées, ces toiles fixes ou flottantes ? Des mastabas et des portiques, des tabernacles, la splendeur et le mystère des liturgies. Aujourd'hui cet édifice n'est plus dans la peinture de Guitet qu'une simple trace à peine saisissable dans l'étendue d'un sable céleste : comme l'ascète qui devient poussière et lumière, au bord de nous être invisible. Et je comprends que toute sa peinture est réellement le temple qu'édifie James Guitet. Temple qui, jamais ne sera tout entier visible : établi dans le temps qui le disperse. Je comprends que l'acte même de peindre fut ce temple et que les peintures en sont le signe. Les pierres du sanctuaire sont appelées à se dissoudre mais la prière demeure. La prière est le temple même. La prière, l'extase. La contemplation, la peinture. « J'ai confié, pourrait dire le

peintre, à la fragilité suave des ailes du papillon, à leur tremblante beauté, tout l'absolu dont j'avais le désir. »

Temple fragile ! L'effleurement du front sur la poussière, le souffle, une flamme de pensée. Ici des hommes se sont un jour assemblés entre la ténèbre et l'aurore, sous le ciel. Ils furent eux-mêmes le temple par l'assemblée de leur regard et l'unité de leur cœur. Le temple fut leur vision que la lumière leur voilait. Sur la terre passagère un feu couleur de primevère s'est élevé dans la fraîcheur. La chair fugace et frêle comme la fleur des champs se sait promise à l'éternelle Vie.

UN SEUL SALUT,
POUR DEUX CRÉATEURS,
DEUX AMIS...

Tout ami lointain est pour nous comme un astre, là-bas, qui brûle et brille, qui est présent, qui nous fait signe et présence : qui, de son feu et de sa flamme, contrebalance heureusement le poids du monde et de sa nuit.

Tout artiste que l'on admire, tout artiste vivant, est comme un astre qui rayonne – et l'on sait, et l'on se dit que, là-bas, une main attise fidèlement le fourneau, broie le pigment, ponctue le poème ou la page ; on est de cœur avec ce cœur contemporain, avec ce travail quotidien, là-bas, qui ajoute chaque jour aux trésors du monde.

Mais quelle plus vive et chaude lumière nous éclaire, nous réchauffe si l'artiste est notre ami... Et quel discours tenir sur elle qui ne soit, au prix de ce qu'elle nous donne, dérisoire ; qui ne soit, quoiqu'on fasse, un méchant témoignage ? Or, voici qu'il faut que je parle, selon mon cœur, d'une espèce d'étoile double, d'astre double et redoublé : Teyssandier et Mirande, Mirande et Teyssandier.

J'ai connu l'un, puis l'autre, voilà plus de dix ans. Ils ont fait connaissance l'un de l'autre. L'amitié, désormais, et depuis longtemps, nous scelle dans une bonne boucle. Et le hasard – mais il vaudrait mieux dire l'ordre des choses – a fait que Mirande et Teyssandier sont devenus voisins. Jamais voisinage communal n'a mieux répondu, je crois, au voisinage des âmes. Et s'ils exposent leur ouvrage côte à côte et ensemble, aujourd'hui, cela n'est point fortuit, cela procède du plus profond naturel. Distincts et très proches,

analogues et différents, Teyssandier et Mirande surgissent devant nous comme les frères fondateurs d'un même Ordre ; cet ordre de l'Age de Babel dont la vocation est de conjurer – par la bonne magie de la beauté, la secrète magie créatrice, – les corruptions et les débâcles, les vilenies et les désordres de Babel.

Faut-il ici, dans cet éloge, dans ce salut, les séparer ?
Ou plutôt les conjoindre, les rejoindre dans leur ressemblance ?

Ce sont tous deux hommes du Feu, hommes de feu. Hommes de la combustion solaire du Dedans, hommes de la fournaise du cœur, hommes de cette fournaise la plus commune et la plus rare, de ce puits de braise qui gît au grand milieu de la nuit des vivants et des choses... (mais comme la braise peut être douce à la lèvre de la longue patience ! Comme ce feu, terriblement gagné, peut être bon et suave à la fin !

Amitié de la braise et de la flamme... Quelle tendresse, quelle humaine et fraternelle tendresse chez Teyssandier et Mirande ! Quelle rosée dans le brasier ! Quelle rose au noir du roncier !)

Hommes du Signe... Signe de la Terre et Signe du Soleil, Signe de la Bête, de la Plante et Signe de l'Homme... Hommes de la Figure et de la profonde Parabole... Hommes dont chaque ouvrage nomme quelque chose ou quelqu'un par son propre nom, l'appelle, l'évoque dans son évidence obscure ou lumineuse.

Hommes du matériau, de la matière anoblie, ennoblie, par le choix et par le travail. Hommes qui posent l'émail et le pigment – la forte jubilation des couleurs ! – sur le

support de cuivre ou du bois salubre, bel et bon ; et leur ouvrage a tous les respects d'une liturgie.

Hommes vivant loin du bruit... Hommes aux écoutes de l'essentiel... Hommes patients, tenaces... Hommes de longue durée, et de longue haleine... Hommes à l'affût de l'intérieur de tout et de soi... Hommes de la crypte et de la substance...

Artistes pour qui l'art est, en sa fin et en son origine, la communion sans cesse perfectionnée avec le Dedans et, en sa manifestation, l'éloge, le jaillissant éloge de toute la beauté du visible. Comme le noir travail de l'arbre éclate en verdure et en floraison...

Pardonnez-moi, amis, de trop faiblement parler de vous et trop vaguement. Mais au seuil de votre ouvrage, j'incline moins à l'analyse que je ne cède à la joie, au souffle du salut. Comme je suis heureux à la pensée que vos trésors seront, en ce beau temps de Pâques, pour quelques jours réunis, rassemblés, à la portée de mille regards ! Et comme ils vont pouvoir faire du bien avec leur beauté !

... Amis, s'il faut d'un mot vous désigner, d'une devise, je l'emprunterai à Norge, le poète, et notre ami...

*Oui, vous pouvez dire avec lui :
Moi, ô
J'ai vécu
Dans le sacré*

Oui, vous y vivez, frères créateurs, et nous aussi, davantage, grâce à vous.

In *La vie de Bordeaux*, 27 avril 1963¹⁷.

¹⁷ NDLR : l'auteur n'a pas encore vingt ans...

TABLE de DIRE LA PEINTURE II : 4, 5, 6, 7

4. MIROIR DES SONGES

- « J'habite dans cet immense rêve... » Hugo – Le peintre. – p.5
- Le rêve singulier de Rodolphe Bresdin – p. 6
- Gaspard David Friedrich – p. 7
- Le dialogue de Hugo et de Rodin – p. 9
- Au bord du fleuve Hugo – p. 11
- Louis Soutter, sur les parois de l'insomnie – p. 12
- L'évidence énigmatique de Félix Vallotton – p. 14

5. L'ATELIER DES RÊVERIES

- Teyssandier – p. 19
- Jean Deyrolle à Gordes, 1947-1967 – p. 20
- Camille Bryen, poète, peintre, dessinateur – p. 20
- Castellano, *Terres de Castille* – p. 21
- Carmelo Castellano – p. 22
- Pour Yvon Prével – p.23
- La nuit, l'enfance, la peinture – Galatioto – p. 23
- Estève et l'école buissonnière du collage – p. 27
- Des châteaux de brindilles et de rêverie – L. Ogorzelec – p. 29
- La maîtrise et l'enfance – Joe Downing – p. 30
- Paysage pour Claudie Marx – p. 31
- Claudie Marx – *L'auberge des vagues* – p. 32
- La terre et le songe, le temps – Steffens – p. 33
- Un enfant devant la mer – Eugenio Foz – p. 34
- Un « anti-musée » de l'éphémère – p.37

6. PEINTURE PURE

- Van Gogh et Monticelli – p.41
- « La révolte de la couleur » – Kandinsky – p. 45
- Chemin de Jean Deyrolle – p. 47
- Inauguration de l'espace Robert Jacobsen à Courtry – p. 48
- Entre le noir et le rouge – Jacobsen – p. 49
- Croquis – Jacobsen – par Anne Fougère – p. 50
- Chemin de la rouille – à Hans Steffens – p. 51
- À Alès... – Steffens – p. 53

Matière de Bretagne – Deyrolle – p. 54
 « À la limite de la lumière » – Geneviève Asse – p. 54
 Aurélie Nemours : « Le secret de l'espace est la croix. » – p. 55
 Aurélie Nemours — Rythme Nombre Couleurs – p. 58
 Peinture de James Guitet – p. 58
 Liturgies de James Guitet – p. 62
 Aux confins du carré – Chevalley et Guitet – p. 65
 « Reports » – Jean Degottex – p. 66
 Entre figure et signe, écriture et blancheur, l'œuvre sur papier
 de Tal Coat – p. 67
 Tàpies et la poésie de la matière – p. 68

7. L'ART ET LE SACRÉ

Dans la coupe d'une barque – Picasso – p. 73
 Picasso, jeunesse et génie – p. 76
 Les icônes de Malevitch – p. 77
 Les prémices de l'art roman en Bourgogne p. 81
 Les crèches et leurs personnages p. 82
 Les Rois Mages – p. 83
 La splendeur des icônes de Macédoine – p. 83
 L'icône et l'âme de la Russie p. 85
Le Repos pendant La Fuite en Égypte – Tiepolo – p. 87
 Gravures de Jacques Bourraux – p. 87
 Mario Prassinis écrit en peinture – p. 88
 Au Louvre, le « Parti-Pris » de Julia Kristeva – p. 89
 Le sens du chemin est la délivrance – p. 91
 Rêver, admirer, mais comprendre – p. 92
 De Picasso à Soutine, Les Moissons de l'exil, 1904-1929 – p. 94
 Liège célèbre Chagall, peintre entre terre et ciel – p. 96
 Où en sommes-nous avec Modigliani ? – p. 98
 Brancusi – p. 100
 Brancusi et l'art de l'essentiel – p. 103
 Brancusi – p. 104
 Brancusi au-delà du miroir – p. 105
 Wolfgang Laib au Carré d'art de Nîmes – p. 105
 Un art de recueillement – Marcheschi – p. 108
 La toile et le temple – Guitet – p. 110

La peinture est un temple – Guitet – p. 114

Un seul salut, pour deux créateurs, deux AMIS... – p. 117

Table de correspondance¹⁸ entre les textes des Carnets
d'Hermès n°10 et n°12 « Dire la peinture I et II »
et leur précédente publication

- H 10 p.007 – LA CROIX, 06/10/1998
H 10 p.011 – LA CROIX, 11/12/1999
H 10 p.012 – LA CROIX, 28/07/1997
H 10 p.014 – LA CROIX, 06/09/2001
H 10 p.019 – LA CROIX, 03/04/2000
H 10 p.021 – LA CROIX, 21/08/1999
H 10 p.024 – LA CROIX, 06/12/2004
H 10 p.026 – LA CROIX, 13/11/1999
H 10 p.029 – LA CROIX, 15/02/2002
H 10 p.032 – LE MENSUEL LITTÉRAIRE ET POÉTIQUE, n°258, 1997
H 10 p.035 – LA CROIX, 26/12/2001
H 10 p.037 – LA CROIX, 08/10/1998
H 10 p.039 – LA CROIX, 18/02/2003
H 10 p.041 – LA CROIX, 23/11/1998
H 10 p.042 – LA CROIX, 13/05/2004
H 10 p.044 – LA CROIX, 02/08/2004
H 10 p.046 – LA CROIX, 26/08/2002
H 10 p.049 – INÉDIT
H 10 p.053 – COLL. ART ET SOCIÉTÉ, 1981
H 10 p.073 – CAHIERS DE PSYCHOLOGIE DE L'ART ET DE LA
CULTURE, n°8, 1982
H 10 p.082 – CHRISTUS, 1999, n°181
H 10 p.097 – ÉVANGILE AUJOURD'HUI, n°176, 1997
H 10 p.111 – LA CROIX, 05/08/1999
H 10 p.112 – LA CROIX, 1999, NON PUBLIÉ
H 10 p.113 – LA CROIX 28/12/1998
H10 p.114 – ENSAD, AVRIL 1996, N°7
H 10 p.116 – LA CROIX, 06/12/2002
H 10 p.119 – LA CROIX, 20/02/2001
H 10 p.120 – LA CROIX, 28/08/1997
H 10 p.120 – LA CROIX, 28/08/1998
H 10 p.123 – LA CROIX, 08/06/1999
H 10 p.124 – LA CROIX, 18/09/2001
H 10 p.125 – LA CROIX, NON PUBLIÉ, 2004

¹⁸ Les textes actuels peuvent être différents de la publication initiale...

H 10 p.127 – LA CROIX, 06/05/1998
H 10 p.128 – LA CROIX, 06/08/1999
H 10 p.129 – ENSAD, AVRIL 1997, N°10
H 10 p.131 – LA CROIX, 06/05/1999
H 10 p.133 – SUITE INÉDITE DU TEXTE PRÉCÉDENT
H 10 p.134 – LA CROIX, 28/10/2002
H 10 p.136 – LA CROIX, 31/07/2001
H 10 p.139 – LA CROIX, 14/10/1997
H 10 p.140 – LES CAHIERS BLEUS¹⁹, 2012
H 10 p.143 – INVIT. À L'EXPO. DE CLAUDE BELLAN, MARS 1980
H 10 p.145 – CATALOGUE YVES HEUDE, 1992
H 10 p.146 – LES CAHIERS BLEUS, 2015

*

H 12 p.005 – LA CROIX, 04/01/2001
H 12 p.006 – LA CROIX, 03/07/2000
H 12 p.007 – LA CROIX, 09/12/2000
H 12 p.009 – LA CROIX, 22/12/2003
H 12 p.011 – LA CROIX, 20/10/2002
H 12 p.012 – LA CROIX, 06/01/1998
H 12 p.014 – LA CROIX, 27/02/2001
H 12 p.019 – ASSOC. R. MIRANDE – BULLETIN, 2003, N°8
H 12 p.020 – INVIT. EXPO J. DEYROLLE À SÉNANQUE, 1977
H 12 p.020 – LA CROIX, 03/03/1998
H 12 p.021 – CATALOGUE CARMELO CASTELLANO, PARIS, 1992H
H 12 p.022 – LA CROIX, 25/03/1999
H 12 p.023 – EXPOSITION YVON PRÉVEL, PARIS, FÉVRIER 2000
H 12 p.023 – INÉDIT, JUILLET 2011 VÉRIFIER GALATIOTO
H 12 p.027 – LA CROIX 03/05/1999
H 12 p.029 – LA CROIX, 10/08/1998
H 12 p.030 – LA CROIX, 28/08/1997
H 12 p.031 – INVIT. À L'EXPOSITION DE CLAUDIE MARX, 1992
H 12 p.032 – INVIT. À L'EXPOSITION DE CLAUDIE MARX, 1986
H 12 p.033 – LA CROIX, 21/10/1997
H 12 p.034 – SALON LITTÉRAIRE²⁰, CHRONIQUE ÇÀ & LÀ, 07/2014
H 12 p.037 – LA CROIX, 17/08/1998
H 12 p.041 – ATELIERS DE GORDES, DÉCEMBRE 2008

¹⁹ <http://www.les-cahiers-bleus.com/galerie-in-actuelle-et-a-contre-courant>

²⁰ <http://salon-litteraire.linternaute.com/fr/ca-et-la/wall>

H 12 p.045 – LA CROIX, 24/02/1998
H 12 p.047 – LA CROIX, 08/11/1999
H 12 p.048 – LA CROIX, 04/11/1998
H 12 p.049 – REVUE TRIAGES, n°5, 1993
H 12 p.051 – ÉVANGILE AUJOURD'HUI, AOÛT 1985
H 12 p.053 – LA CROIX, 02/09/1998
H 12 p.054 – CATAL. DE L'EXPO. J. DEYROLLE À QUIMPER, 1979
H 12 p.054 – LA CROIX, 26/04/2002
H 12 p.055 – LA CROIX, 23/04/2001
H 12 p.058 – LA CROIX, 26 ET 27 /06/2004
H 12 p.058 – ESPRIT, n°11, 1979
H 12 p.062 – ESPRIT, n°11, 1979
H 12 p.065 – LA CROIX, 06/05/1997
H 12 p.066 – INÉDIT, 2002
H 12 p.067 – LA CROIX, 22/02/1999
H 12 p.068 – LA CROIX, 18/06/2001
H 12 p.073 – ESPRIT, n°1, 1982
H 12 p.076 – LA CROIX, 10/11/1998
H 12 p.077 – ESPRIT, n°6, 1978
H 12 p.081 – LA CROIX, 20/10/1999
H 12 p.082 ET P.083 – LA CROIX, 08/12/2001
H 12 p.083 – LA CROIX, 27/02/1999
H 12 p.085 – LA CROIX, 08/12/1998
H 12 p.087 – LA CROIX, 15/12/1998
H 12 p.087 – LA CROIX 24/11/2001
H 12 p.088 – LA CROIX, 18/08/1998
H 12 p.089 – LA CROIX, 09/06/1998
H 12 p.091 – LA CROIX, 04/01/2003
H 12 p.092 – LA CROIX 27/12/2002
H 12 p.094 – LA CROIX, 11/12/2000
H 12 p.096 – LA CROIX, 20/10/1998
H12 p.098 – LA CROIX, 29/11/2002
H 12 p.100 – RÉFÉRENCE INTROUVABLE
H 12 p.103 – LA CROIX, 23/11/2002
H 12 p.104 – RÉFÉRENCE INTROUVABLE
H 12 p.105 – LA CROIX, 08/12/2002
H 12 p.105 – LA CROIX, 16/03/1999
H 12 p.108 – LA CROIX, 11/07/2001
H 12 p.110 – INÉDIT, 1980
H 12 p.114 – CATALOGUE DE L'EXPOSITION JAMES GUITET, 1988
H 12 p.117 – LA VIE DE BORDEAUX, 27/04/1963

Achevé d'imprimer
le 20 octobre 2017,
jour anniversaire de la naissance de l'auteur,
par
L'Imprimerie Launay
45 rue Linné, 75005 PARIS

Dépôt légal octobre 2017