

Hubert Haddad

# L'art et son miroir

ÉDITIONS ZULMA  
Paris • Veules-les-Roses

© Zulma, 2023.

Couverture : David Pearson

[www.zulma.fr](http://www.zulma.fr)

*Il n'est en art qu'une chose qui vaille : celle qu'on ne peut expliquer.*

GEORGES BRAQUE

*La modernité, c'est le transitoire, le fugitif, le contingent, la moitié de l'art, dont l'autre moitié est l'éternel et l'immuable. Il y a eu une modernité pour chaque peintre ancien.*

CHARLES BAUDELAIRE

# Sommaire

<i>Sans préambule</i>	15
JOSEF ALBERS, pour un hommage carré	27
ANDREA DEL SARTO, le Florentin	29
ANTONELLO DE MESSINE, de Bruges à Venise	32
HANS ARP ou la forme intériorisée	35
ARTEMISIA, une légende d'amour et de sang	39
FRANCIS BACON, le cri vitrifié de la méduse	45
BARBIZON ou la nature célibataire	49
JEAN BAZAINE, du post-abstractionnisme au plein soleil de l'abstraction	54
MAHJOUB BEN BELLA, calligraphe du Temps	57
JOSEPH BEUYS et le mur de Berlin	64
PIERRE BONNARD, le visionnaire myope	67
FRANÇOIS BOUCHER et le style Pompadour	74
EUGÈNE BOUDIN en naufrageur séraphique	77
VICTOR BRAUNER, le magicien énucléé	81
RODOLPHE BRESLIN en Chingachgook	84
BURNE-JONES et le préraphaélisme	88
CARAVAGE ou le sang du Graal	93
CÉSAR et les ferrailleurs	108
CÉZANNE en maître et disciple	110
CHAGALL ou le vitrail de la mémoire	115
GASTON CHAISSAC et les Naïfs	118
COBRA, tête-à-queue	121
GUSTAVE COURBET, ni Dieu ni maître	124

LEONARDO CREMONINI, de l'imaginaire au visible	136
DAVID, de l'empyrée à l'Empire	139
GIORGIO DE CHIRICO, le condottiere inconsolable	142
EDGAR DEGAS ou l'œil des coulisses	146
SONIA ET ROBERT DELAUNAY en simultané	150
PAUL DELVAUX, le voyeur somnambule	152
JEAN DUBUFFET entre ciel et terre	155
MARCEL DUCHAMP, Dada roi ou l'échiquier infini	158
RAOUL DUFY, l'hypothèse du bonheur	162
LE BARON ENSOR dit Compère-la-mort	165
MAURICE ESTÈVE, l'abstraction, rêve figuré de la lumière	168
FANTIN-LATOURE, fleurs, portraits, naïades et tentations	172
JEAN FAUTRIER, otage des hautes glaces	175
JEAN FOUQUET, splendeur et agonie des temps gothiques	179
FRAGONARD ou la fuite à Cythère	186
THOMAS GAINSBOROUGH et la nature cachée de Musidora	190
PAUL GAUGUIN et l'esprit marin	193
THÉODORE GÉRICAUT, le centaure désarçonné	198
ALBERTO GIACOMETTI et la vérité du modèle	202
GIOTTO et la Cité humaine	207
ARSHILE GORKY ou le rêve du piège à veilles	212
GOYA, le visionnaire sourd	214
LES GRAVEURS FRANÇAIS de la seconde moitié du XVIII <sup>e</sup> siècle	219
JUAN GRIS, arrêt sur mirage	222
LE GUERCHIN dans le trouble sacré de la beauté	226
JACQUES HÉROLD et le cristal des songes	230
LAS HILANDERAS, la déesse et l'araignée	233
INGRES, zingueur de génie	236

FRIDA KAHLO au ciel aztèque	241
SERGE KANTOROWICZ et la transparence du mystère	247
ERNST LUDWIG KIRCHNER et <i>Die Brücke</i> , l'expressionnisme allemand devant l'abîme	256
KLEE des songes	262
GUSTAV KLIMT, Vienne et la joyeuse apocalypse	265
OSKAR KOKOSCHKA ou le désespoir du peintre	290
ALFRED KUBIN, le bonhomme de la lune	293
FRANTIŠEK KUPKA, la deuxième réalité d'un indépendant	297
ALISKA LAHUSEN, la traversée de l'invisible	301
WIFREDO LAM et le corps totémique	307
LÉONARD DE VINCI, miroir profond et sombre	310
THIERRY LEPROUST et les architecturistes	314
HENRI LE SIDANER ou le jardin dans le miroir	321
EL LISSITZKY, mécano de l'utopie	325
CLAUDE LORRAIN, le Romain	329
RENÉ MAGRITTE, le dormeur téméraire	335
ÉDOUARD MANET ou la peinture retrouvée	339
MARATTA, le marattisme et les anges musiciens	343
MAURICE MARINOT, verrier du soleil	347
ALBERT MARQUET, couleur du temps	350
ANDRÉ MASSON, le surréalisme guetté par l'abstraction	353
HENRI MATISSE au jardin d'Apollon	357
ROBERTO MATTA et le silence des mers du songe	361
RAÚL MATTA AGRÁN, dans l'océan de peindre	363
LE MEXIQUE ÉTERNEL ou les plumes du serpent	368
MICHEL-ANGE, la veine noire dans le visage de marbre	373
JOAN MIRÓ, pour un art germinatif	384
AMEDEO MODIGLIANI, la fascination du modèle	386
PIET MONDRIAN et le néoplasticisme	391
GIORGIO MORANDI, le potier de Bologne	395
GUSTAVE MOREAU à l'épreuve du symbole	399
EDVARD MUNCH, le vagabond nocturne	403

LOUIS NALLARD, retour à la matière	407
EMIL NOLDE, la rage de l'expression	409
OLIVIER O. OLIVIER, les prophéties et les songes	412
FERDINAND OLIVIER, dans la lumière irremplaçable	418
PARIS et ses écoleries	421
THIERRY PERTUISOT, les travaux et les jours	433
LA PHOTOGRAPHIE ou l'invention du regard, nébuleuses et portraits	438
PABLO PICASSO, Œdipe en minotaure	450
PIRANÈSE, dans les coulisses de la ville	456
JACKSON POLLOCK ou le brouillon des dieux	460
RAPHAËL, le Parsifal du Quattrocento	467
ODILON REDON, l'effroi et la merveille	474
REMBRANDT, au miroir de Vermeer	479
BERNARD RÉQUICHOT, les reliquaires de la buée	481
JEAN-PAUL RIOPELLE ou l'énergie	484
FÉLICIEN ROPS, l'infâme Fély sur une frise de marbre rose	490
GUILLERMO ROUX, toute peinture est un autoportrait	492
LE MOUVEMENT SAINT-SOLEIL ou l'art haïtien dans la lumière Réelle	495
GÉRARD SCHLOSSER ou la réalité défiée	505
GEORGES SEURAT ou l'artifice du réel	507
GINO SILVESTRI, voir, blessure immaculée	511
JOSEF ŠIMA vers la lumière absolue	513
ALFRED SISLEY au même endroit du fleuve	518
NICOLAS DE STAËL ou la sérénité crispée	522
PIERRE SUBLEYRAS, voyage au bout de l'oubli	526
SAM SZAFRAN, la cérémonie du miroir	529
ANTONI TÀPIES à l'autre bout du réel	532
TITIEN, le palatin de Venise	535
ROLAND TOPOR, Panique à bord	539

TOULOUSE-LAUTREC, le noctambule mélancolique	542
J. M. W. TURNER, grandeur et misère de l'amiral Booth	546
JOOS VAN CLEVE ou la reconstitution	553
KEES VAN DONGEN et l'époque cocktail	557
BRAM VAN VELDE ou la dé-figuration	560
VÉRONÈSE, le palladien	563
MARIA HELENA VIEIRA DA SILVA, perspectives du vertige	568
MAURICE DE VLAMINCK, un Fauve en hiver	573
SIMON VOUET, en Saturne vaincu	576
ÉDOUARD VUILLARD ou le dialogue intérieur	581
ISABELLE WALDBERG ou le grand temps	585
ZURBARÁN, le ténébreux	590
<i>En guise d'épilogue</i>	
Notes pour un frère défunt	595
<i>Addenda et corrigenda</i>	603
<i>Index</i>	605



## Sans préambule

L'idée d'objet d'art naît de la mort des dieux, sinon des dandys pileurs de tombes. Délogé de l'église, le retable prend une valeur sacrilège – on l'idolâtre au lieu de s'abîmer en lui, on lui voue un culte au fond barbaresque, comme ces invasifs empereurs mongols amateurs de singularités locales. Confinée aux Quarante Voleurs, la caverne d'Ali Baba, vrai capharnaüm, est le dernier temple moderne où l'on puisse visiter l'Histoire en personne, toutes figures paraboliques du pouvoir confondues, à la façon d'un sanctuaire déconsacré et soumis à exécration. Vestiges catalogués de l'Histoire, l'art en ces lieux n'est plus religieux ni « bourgeois ». Le musée – labyrinthe d'Apollon où le classement tient lieu de fil d'Ariane, illusoire palais de la Double Hache qu'encombrent diversement d'authentiques moissons funéraires –, on s'y perd, migraineux et flattés, comme dans une galerie marchande où seul le regard s'achète, en discrets donateurs d'un rêve inédit de beauté.

*Cosa mentale*, le musée imaginaire, défini par André Malraux comme une collection d'images reproductibles à usage à la fois égotiste et prodigieux, prend avec Internet des dimensions arborescentes aux allures d'encyclopédie dédalique en jonctions fractales exponentielles quasi infinies. Tous les musées du monde y ont portes ouvertes, tous les grimoires y sont consultables, la moindre icône enfouie au fond de quelque monastère inaccessible d'Illyrie ou du Péloponnèse peut s'y découvrir, flanquée de gloses irréelles ou avérées. Ainsi, les œuvres mentionnées dans *L'art et son miroir* sont toutes accessibles d'un clic. Au musée imaginaire de l'amateur éclairé a succédé la pinacothèque numérique absolue et instantanée. Cette relation muséale avec l'œuvre d'art établie à la Renaissance – et en laquelle Malraux voyait à la fois une mutation de genre, passant d'un usage liturgique à une relation contemplative *détachée*, ainsi qu'un décentrement transgressif du sens et des valeurs accordant à l'artiste

un don créateur exclusif, facteur de liberté et d'innovation – ouvre l'ère équivoque de la modernité. D'une certaine manière, paradoxalement, l'art devenu profane et arbitre des fortunes, libère le champ de la subjectivité. On ne s'agenouille plus devant tel précieux calvaire répertorié *œuvre d'art*, mais on recueille avec dévotion la parole inquiète de l'artiste déclarant, comme le peintre Asher Lev dans le roman de Chaïm Potok : « Moi, un juif observant, j'ai peint une crucifixion parce que je ne trouvais pas dans ma propre tradition religieuse de modèle capable d'exprimer une telle angoisse et une telle souffrance. » Il n'empêche qu'une grand-messe ininterrompue se célèbre au Louvre, au Tate Modern ou au Prado, les foules aspirant aux Saintes Espèces des œuvres, à leur présence physique, par un retour archaïque à la vénération.

Au bas de cette pyramide de verre, neuf mille ans d'art vous contemplent. Est-ce Belphegor, idole moabite incarnant le soleil devenue fantôme du Louvre chez un feuilletoniste, qui inspira ce transparent Tombeau des Muses, pur exemple du grand style kitsch d'État depuis le Centre Pompidou et les colonnes de Buren ? Prétexte à exposition en soi arbitraire où sont déplacées d'autres salles des pièces éparses allant d'un pilier osiriaque à l'effigie d'Aménophis IV à quelque table chiffonnière en vernis Martin, ou au *Bain turc* d'Ingres, l'hommage aux donateurs permet d'occuper les vitrines neuves d'une actualité artistique d'une constante diversité sur le plan national. Longtemps, tout l'effort des conservateurs consista à définir et étudier dans un très savant inventaire une typologie des donateurs. Qui donne ? Pourquoi et comment ? Aperçu statistique, origine géographique et professionnelle, notes biographiques de quelques dizaines de noms entre les deux ou trois milliers de mécènes que compte l'histoire du musée du Louvre et sans lesquels il serait devenu un refuge pour ministères. Riche en chefs-d'œuvre classiques, le fonds princier fut sans cesse étoffé par les dons manuels qu'un simple échange de correspondances accompagne, les donations rédigées par acte notarié et souvent assorties de conditions telle que la réserve d'usufruit laissant aux généreux propriétaires et à leurs familles la jouissance provisoire de l'objet d'art, les legs enfin, libéralité *post mortem* accordée par testament.

Depuis Bertrand Clauzel, jeune officier qui offrit en 1798 *La Femme hydrogique* de Gérard Dou, alors considéré comme un chef-d'œuvre universel, et jusqu'aux souscripteurs anonymes qui, en mars 1988, permirent au Louvre d'acquérir le *Saint-Thomas* de Georges de La Tour, jadis oublié dans les réserves d'un musée de province, l'histoire des donations reflète d'assez près une sorte de phylogénèse du goût. Tonitruante ou modeste, la générosité surprend nos préjugés. Ne découvre-t-on pas que maints antiquaires, marchands, collectionneurs et chineurs de haute gamme surent avec l'âge oublier leurs appétits mercantiles ou fantasmatiques pour céder leurs trésors à l'abstraite communauté ? En tête de ces bienfaiteurs viennent les archéologues, ces prospecteurs d'une mémoire marmoréenne, les diverses institutions, la très efficace Société des Amis du Louvre, les artistes et leur descendance pressée de convaincre ou de servir la postérité, les modèles illustres ou anonymes rendus immortels par quelque génial portrait.

Certaines donations prestigieuses meubleraient à elles seules un musée. Celle de Moreau-Nélaton par exemple, fils d'un agent de change, lui-même peintre et céramiste, qui dans le désespoir du deuil, après la mort tragique de son épouse disparue dans l'incendie du Bazar de la Charité, se consola en collectionnant Corot, Delacroix et les impressionnistes. Le goût de la collection, souvent raillé, a quelque chose de pathétique, comme la dilapidation des plus beaux paysages dans l'image accumulée d'un rêve. Moreau-Nélaton vaudra au Louvre une centaine de tableaux et quelque soixante dessins. Isaac de Camondo, grand banquier, légua meubles seigneuriaux, tapisseries des Gobelins, objets d'arts ; le baron Schlichting, des Botticelli, Tiepolo, Nattier et Rubens ; la famille de financiers David-Weill maints dons précieux dénotant un collectionnisme éclectique ; Edmond de Rothschild près de 3 000 dessins et 40 000 estampes. Combien d'autres grâce auxquels le *Gilles* de Watteau, l'étude de draperie de Vinci, la *Marquise de Solana* de Goya ou la *Bethsabée au bain* de Rembrandt seront livrés à la béatitude publique comme des instants de la rare tapisserie des Heures où le génie surfile les hauts faits d'une songerie intemporelle.

Cette divine brocantaille nous inspire au demeurant une imprécise méditation sur les générations qui vague après vague configurèrent

notre temps et dont seul demeure l'impeccable écrin de passions défuntes. Butins de guerre, contrebandes royales, spéculations et spoliations en tous genres, pillages des colonialismes, détournements de fonds spirituels, potlatchs diplomatiques : tout grand musée en conserve un témoignage massif. Les fastes princiers ou la rapine bourgeoise conclurent ainsi ouvertement des pactes luxurieux et vénaux, souvent prodigues et par miracle désintéressés, avec ce capital privilégié d'échange, voire de troc, qu'on puise au petit bonheur sur les terrains d'ambition, mines d'or et de sang des guerres et des alliances : l'art sous toutes ses formes, miniaturistes ou monumentales, fut longtemps l'âme d'un décor, enveloppante identité des faits de civilisation, avant de devenir un décor de l'âme, choses idéales qu'on accapare pour masquer ou meubler un vide insondable. L'art peu à peu se substitue au sacré dont il n'était que le fétiche ou l'emblème : à lui désormais s'attache une rêverie laïque, matérialiste, combien gratifiante. « Respirez l'art frais », prescrivait naguère un placard publicitaire largement répandu sur les murs de Paris à la gloire de la Nouvelle Biennale. Le nouvel art frais a désormais envahi l'imaginaire médiatique, seul opérant. Retenez votre souffle, bonnes gens : il n'y a plus grand-chose à voir. Il ne s'agit plus d'explorer aventureusement le monde sensible. Respirez un bon coup, et passez. Trop d'intérêts sont en jeu. Comme ces monnaies de banqueroute aux cours artificiellement gonflés, « l'art frais » est soutenu à coups de manifestations officielles et d'enchères mirobolantes. Qu'est-ce que l'art frais, me diriez-vous ? Comme le buveur d'eau de Vittel élimine, il faut a-na-ly-ser ! Mais quoi ? L'analyse demande un début de complexité. Les promoteurs du nouvel art frais exploitent à des fins anticipatives de négoce Duchamp, le minimalisme, l'*action painting* et CoBrA, le *street art*, Andy Warhol, la BD, la publicité, l'icologie vintage, le choc de spots numériques, mais avec tout ce compostage ils ne parviennent qu'à promouvoir de l'art frais. Le nouvel art frais est généralement monumental : si c'est grand, c'est grand, admet le public intelligent. L'art frais est spontané, gai, cynique, violent, cru, humoristique, tout à fait comme une banane négligemment épluchée par le Douanier Rousseau un jour de doute intense. Le nouvel art frais se moque de l'ancien art cuit, il se moque aussi des officiels qui l'ont officialisé avec l'aide experte des courtiers, agents immobiliers de l'art

et autres critiques exubérants. Il est d'ailleurs subventionné pour se moquer gentiment, pour creuser dans l'encéphale des Homais de la culture de délicieux abîmes de perplexité. « Ici Biennale », une publicité conçue sur le mode de la presse du cœur, nous apprend avec un cynisme très codé que les artistes de nos jours sont des « stars internationales », que tel « bel artiste » exposé atteint des sommes astronomiques, que l'expo est assurée à hauteur du budget d'État de la Centrafrique, que vraiment voilà des preuves imparables de génialité et que Van Gogh n'a plus qu'à se suicider.



Nous ne voyons jamais que le bandeau qui nous masque. Chaque objet quelque part nous aveugle. Le regard n'est autre que l'exercice d'une cécité apprise. Après s'être poli au contact du monde, l'œil devient son illusoire mesure et roule à jamais dans une orbite semblable aux murs qui nous entourent et qu'on nomme « réel », par une sorte d'étrange distraction.

L'artiste, quant à lui, se déplace innocemment dans la jungle dense du visible, derrière l'arbre où nous croyons tous voir la forêt. Ce qu'il dissimule ou exhibe sur tel ou tel support n'est plus l'objet unanime de nos veilles, mais le monstre refoulé de la perception. L'investigation authentique plus solitaire que jamais s'exerce dans les mille directions de l'imaginaire qui seul peut ouvrir les portes de la perception à l'infinité sensible du monde. La figuration d'Ingres et l'abstraction de Mondrian ne sont ainsi que deux facettes d'une investigation protéiforme. Car les couleurs et les lignes n'existent pas en soi, mais figurent un rapport subjectif sur lequel s'accorde différemment telle espèce animale, telle société humaine ou tel individu. Cette surprise initiale qui mena Kandinsky à l'abstraction est analogue à celle du soldat Ernst Jünger, blessé et chutant soudainement sous le tir ennemi : « Je vis en tombant les cailloux blancs et polis dans la glaise de la route ; leur ordonnance était chargée de sens, nécessaire comme celle des étoiles, et dévoilait de grands mystères. »

C'est dans la vision subreptice d'une de ses toiles figuratives posée à l'envers contre un mur de son atelier que Vassily Kandinsky « découvre » l'abstraction. La perception immédiate de formes et de couleurs, de

contrastes, « d'une beauté stupéfiante », n'est autre que la surprise de la sensation révélée dans son surgissement, hors du cadre mémorisé de nos représentations qui est le préalable ordinaire de la perception. Cette « beauté » est la révélation d'une antériorité abstraite, en soi bouleversante par sa charge d'inconnu. Effraction native d'espèce harmonique d'une vision perpétuée par le recours au travail de la sensation brute, cet angle imprenable kandinskien a pu être considéré comme l'origine de l'art moderne.

Or ce ne sont plus les œuvres vives qui s'imposent aujourd'hui, mais les discours de légitimation, genre rhétorique en vogue, et ce que l'on pourrait appeler les œuvres-signatures, vouées à la sempiternelle répétition du même, artefacts d'un style nouveau, appréciées pour la permanence fiduciaire d'envahissants paraphes. Le paradoxe est que l'art – cette façon souveraine de questionner le monde – s'offre ainsi commodément à la concupiscence des béotiens et à leur morne exigence de conformité vertueusement profitable et accessoirement *esthétique*.

Le propre de l'art contemporain, depuis, disons, la période post-cubiste, a été de privilégier la démarche, le geste, l'écriture en tous ses développements, aux dépens de l'objet comme aboutissement, du « chef-d'œuvre » à l'ancienne. Voir une seule œuvre de ces plasticiens équivaut à considérer le détail hors de l'ensemble signifiant. Si tout le génie d'un Fouquet ou d'un Vermeer peut apparaître dans un seul tableau, un Picasso ou un Pollock au contraire ne peuvent se saisir vraiment que dans le déploiement de leurs parcours. Longtemps il fallait surprendre dans une création endurente jusqu'à perdre haleine. Le peu aventureux Valéry, du moins dans le domaine des arts visuels, l'avait bien compris : « C'est un point critique dans la suite d'un art, le moment où la nécessité capitale pour l'artiste, le commandement suprême est : ne pas faire ce qui a été déjà fait. » (*Art et esthétique, Cahiers*, tome II, La Pléiade.) Ce qui frappe aujourd'hui, c'est le tassement de l'inventivité, de l'art-rupture, longtemps considérés comme garants de l'authenticité. Après les secrets métaphysiciens Kandinsky, Malevitch ou Kupka, et jusqu'à la fin du siècle dernier, ne valait que ce qui tranche et bouleverse les valeurs. Mais on s'aperçoit que ces notions, dans leur dimension trivialement publique, sont intrinsèquement liées à la société industrielle et techniciste, laquelle ne peut envisager la nou-

veauté que sous l'angle du progrès ou du dépassement, ces préjugés modernistes étrangers aux enjeux vitaux de l'art. L'Occident, dans sa phase indéfinie de récession et de crise idéologique, semble peu à peu réviser cet *a priori* confortant où seule la performance subventionnée a droit de singularité et donc d'existence. En contrecoup, la vague de fond de l'art actuel paraît se lasser de tous les « ismes », nécessaires un temps à l'exploration organisée des territoires sans repères de l'abstraction, toujours en danger d'entropie. Hormis l'esthétique Disneyland de gadgets monumentaux qui ont peu à voir avec les « arts plastiques », ainsi Dada est-il désormais chevauché par Monsieur Prudhomme, et l'urinoir de Duchamp, ready-made fondu en or massif, agrémenté-t-il les toilettes des rois du pétrole. Nulle importance, les bonnes machines ne font pas de bruit. Les arts asiatiques s'appuyèrent des siècles durant sur une presque immuable tradition avec de très subtiles variations où tout le génie individuel pouvait trouver corps et esprit. Mais l'Histoire, souvent, prend le Temps de court, et l'inéluctable destruction efface les vestiges et reliquats des plus majestueux efforts de pérennité. Ainsi, aux heures des grands bouleversements, voue-t-on la fausse éternité des œuvres terrestres à l'anéantissement, dans l'espoir utopique d'une genèse immaculée, sans renaissance – sans racines donc – et de ce fait, promise à la barbarie. Et les ruines soudain dispersées, défigurées, ruines de ruines rendues au règne végétal, ne signalent plus que les irréparables tueries et le silence des dieux morts. C'est ainsi que la folie des Khmers rouges a dilapidé l'identité du Cambodge, dans sa chair tout d'abord, seule horreur vive, et perversément, comme on détruit le visage pour rendre un corps méconnaissable, dans la splendeur de son immobile mémoire de pierre. Pour ces motifs, les trésors du musée Guimet ont pris une valeur unique. Ses collections de sculpture khmère sont en effet les plus considérables, tant par le nombre que par la qualité, qui soient réunies hors du Cambodge.

Depuis les grandes explorations, déjà historiques, de ladite modernité, d'infinies perspectives s'ouvrent à l'artiste dégagé des diktats, discrètes souvent, rarement spectaculaires. Plusieurs courants donc, qui peuvent se résumer à deux principales directions : la nouvelle figuration non référentielle (objets indéterminés, illusionnisme pictural par effets de matière, néo-surréalisme) et une méta-abstraction en

quête d'une identité poétique déstabilisatrice, hors champ des transactions mercantiles. Il faudrait également parler des tendances expressionnistes et formalistes toujours aussi actives et, bien sûr, du vaste domaine de la sculpture où le classicisme abstrait le plus austère le dispute aux fantaisies parodiques les plus baroques. Comme si notre temps était l'unique Artiste et que se profilait, dans les gésines de l'inconnu, l'œuvre arborescente et contradictoire de la plus novice contemporanéité. Partout où surgit la nouveauté on cherche un visage, des yeux sans masque où s'assurer de la permanence du vivant.



Ainsi revient-on sans discontinuité aux portraits du Fayoum comme à la naissance du monde : visages d'une fraîcheur d'expression bouleversante, tout embués d'éternité, ces peintures à l'encaustique sur bois nouées de bandelettes de lin au niveau de la face momifiée ont la même puissance d'effraction que les fresques de Pompéi, d'ailleurs à peu près contemporaines et similairement imprégnées d'art hellénistique et romain. On parle à leur sujet d'art copte et byzantin sans voir en regard la fragrance de l'expressivité atemporelle des Masaccio, Goya ou Frida Kahlo : art funéraire artisanal, les portraits du Fayoum participent de cette *pratique de la joie devant la mort* invoquée par Georges Bataille, de cette « lumière évanouissante » révélant l'être infiniment identique en tout visage humain. Pareillement devant la mort, Cicéron écrivait dans ses *Tusculanes* : « L'âme n'a pas le pouvoir de se voir elle-même mais, tout comme l'œil, bien qu'elle ne se voie pas, elle saisit le monde extérieur. » C'est ce qui nous arrive devant les choses de l'art, toute œuvre authentique est un miroir d'ombre où se cache un visage mortel à notre semblance.

L'art du portrait, on le sait, remonte aux images votives et funéraires : il est né avec l'art, lequel est d'abord fascination pour ce que la présence au monde a d'irréductible, de foncièrement magique. Narcisse contemple la draperie du regard et s'étonne d'y découvrir de la *ressemblance* ; il se penche sur le fleuve, émerveillé de voir que son image persiste sur l'onde passagère. Il est donc à lui-même une présence avec des attributs qui le distinguent des autres. Les autres ! Tant de visages



singuliers, tant d'histoires ! Car ce qui différencie l'homme de l'animal, le visage de la gueule, c'est la fragile disponibilité de la vie de l'hominien au sein de l'espèce, si criante dans cette blessure du regard. L'animal s'enroule aveuglément à l'arbre de l'instinct, il est émanation vitale : ni le temps ni l'espace ne le séparent de l'opaque mouvement de sa réalisation. L'humain, lui, a un visage ; il traverse dans l'étrangeté sa condition : son esprit ne colle pas au masque de l'espèce. Entre l'œil et la lèvre se modèle une « âme ». Une âme ou une histoire. Une vie qui se reconnaît et qui se débat d'être prisonnière d'une origine, qui cherche un ailleurs par le seul désir de l'autre. Son désir d'altérité, serait-ce dans un reflet, l'identifie bien davantage que sa fragile intégrité. Le visage est ainsi le théâtre exigü de la communication entre les créatures. Tout y est à la fois manifeste et secret : l'acteur y joue sa vérité avec toutes les ruses de la civilité. Il joue autant qu'il est joué par le monstre enfoui en lui, la part asociale instinctuelle, sorte de Protée occulte dont Freud a désigné l'antre inconscient.

Vrai paysage de l'abîme où dérivent les mille songes de la matière, le visage est toujours « la mesure de toutes choses », non que celles-ci se limitent à cette paume d'aucune main, mais toutes ne peuvent apparaître qu'en lui, à travers les quatre sens localisés sur la face. Il y a dans un regard d'enfant des millénaires stupéfiés d'histoire, d'attente et d'immédiate tragédie, mêlés à l'instant anodin d'un sourire. Ainsi, il n'est pas de *beaux visages*, mais que des pierres polies par l'haleine des jours, et d'autres griffées, creusées ; des pierres plus fragiles qu'un coquelicot défroissé sur le bord du chemin.

Le portrait a toujours provoqué chez les artistes et imagiers une passion investigatrice à la mesure de l'humanité : un seul visage la contient toute, à chaque fois autrement. Cette différence étant la part frémissante de vie, *unique, irremplaçable*, qui corrobore l'être dans son universalité. L'homme, en fait, se rapproche de l'homme par où il diffère. Littéralement : *je suis l'autre*, et les visages les plus lointains sont les plus intimement miens car ils témoignent du voyage singulier de l'humain, seule valeur partageable. Les artistes explorent ce trésor unique : la différence au secret même de la nuance. Ils nous donnent des portraits de l'éternité, visages cérémonieux ou humbles qui nous regardent à jamais comme nous sommes, passants surpris des siècles.

Là, sous la cire ou les vernis, l'altérité nous rassemble. Il a suffi d'une immense attention de la main et de l'œil pour rattraper au vol l'existence, la présence habitée d'une histoire, forgée sur l'enclume haute du soleil ou réduite provisoirement au joug. Une présence exaltée au point d'apparaître pour elle-même, avec ses émotions propres ou sa réserve, jusqu'à nous faire confiance de notre essentielle similarité.



Depuis les fresques de Lascaux ou d'Altamira, peindre est un acte fondateur, comme de découvrir du bout des doigts un visage dans la nuit noire ; et tous les artifices mentaux, bien des millénaires plus tard, ne sauraient détourner le jeune enfant de manier les couleurs et de former des signes. « Griffonner, gratter, agir sur la toile, peindre enfin, me semblent des activités humaines aussi immédiates, spontanées et simples que peuvent l'être le chant, la danse ou le jeu d'un animal, qui court, piaffe ou s'ébroue », disait Hans Hartung. Cette genèse investigatrice de l'art pictural porte en soi tout le mystère de la présence au monde, faite d'angoisse et de fascination, d'exaltation et de contemplation. La peinture, cette propension à couvrir une surface préalablement définie de traces significatives au gré d'une confrontation d'ordre passionnel qui s'achève d'ordinaire par le partage et l'offrande, doit aujourd'hui plus que jamais être reconsidérée dans ses fondements ontologiques : il n'y a pas plus de fin de l'art pictural au sens giottesque ou cézannien qu'il ne peut exister de fin de la musique après Edgard Varèse, György Ligeti ou Miles Davis. En revanche, nous ne cessons d'entrevoir une échéance d'une certaine critique d'art, genre littéraire si présomptueusement détaché de ses fins au point d'inventer sans vergogne l'objet arbitraire qui lui manque. Dans ce contexte ouvert à l'esprit de controverse, il importe d'allouer sans détour toute sa place à la surface vive, quel qu'en soit le support, cette synthèse d'impressions et d'émotions qui par la grâce du peintre devient ouverture au monde, seule réalité, chance et vertige, arrêt du temps, *mathématique des fantômes*, complexité résolue, silence accompli, délivrance – pour paraphraser quelques maîtres de notre modernité. On sait bien que l'exécution de l'œuvre est en soi une œuvre, comme le suggérait en augure contra-

rié Paul Valéry – et c’est ce que nous démontre concrètement la danse contemporaine –, cependant le plasticien accomplit volontairement l’occultation des épiphanies dispendieuses et des gestes utiles, tous ces préalables à l’achèvement dont Henri-Georges Clouzot, filmant Picasso au travail sur une vitre incessamment peinte et dépeinte, a si bien restitué le miracle fugitif (*Le Mystère Picasso*, 1955). S’il y a de la prouesse et des arrangements, l’œuvre achevée seule en réfère dans son silence qui, à l’occasion, réverbère et amplifie le déploiement à la fois sériel et contrasté d’une exposition à visée rétrospective. Et on se prend alors à relire telle page des *Cahiers* de Paul Valéry qui transmet à Malraux les germes de ses plus belles intuitions :

*Je perçois tout à coup une vague clarté. Une réponse s’essaye en moi, se détache peu à peu de mes impressions, et demande à se prononcer. Peinture et Sculpture, me dit le démon de l’Explication, ce sont des enfants abandonnés. Leur mère est morte, leur mère Architecture. Tant qu’elle vivait, elle leur donnait leur place, leur emploi, leurs contraintes. La liberté d’errer leur était refusée. Ils avaient leur espace, leur lumière bien définie, leurs sujets, leurs alliances... Tant qu’elle vivait, ils savaient ce qu’ils voulaient...*

— Adieu, me dit cette pensée, je n’irai pas plus loin.