



Anthony Le Cay

la canopée

revue 12

École de Lorient

texte

Philippe Le Guillou

œuvres

Patrick Le Corf

Guy Le Meaux

Yves Noblet

P a y s a g e s

textes

Antoine Graziani

Daniel Kay

dessins

Thierry Le Saëc

éditions de la canopée

2010

Philippe Le Guillou

Peindre n'est pas une simple affaire de complaisance et de joliesse. La peinture facile, décorative, qui ne bouscule rien et demeure à la surface des choses, ne vaut guère qu'on s'y arrête, elle passe comme elle était venue, accidentelle, contingente et dérisoire.

Peindre, c'est autre chose, c'est passer une frontière, entrer dans un mystère, affronter la rugosité du monde. La grande peinture a, de tout temps, partie liée avec les paysages et les corps. Le monde de la chair glorieuse et périssable exerce sur elle son emprise ; la texture du monde sensible, ses lignes, ses couleurs, le vertige de sa configuration élémentaire nourrissent aussi, en profondeur, la méditation et le travail des peintres. Depuis les premières estampes, les premiers rouleaux peints, la saisie du paysage suppose une écoute, une adoration primitive, la quête d'un état intérieur qui est d'attention et d'acquiescement à l'étendue matérielle qui nous entoure.

On peut peindre la montagne, un dégradé d'escarpements, l'espace sans limite d'un pays plat, on peut encore peindre la mer, les rivages, le tracé primordial des côtes, les chemins de sable et de vent, les forteresses marines, la restitution du paysage, qui est toujours l'avènement d'une cartographie intérieure plus que le relevé de ce que l'œil croit infidèlement voir, impose

cette ferveur païenne, cette errance, du regard et du corps, aux frontières terraquées où le monde donne toujours l'illusion de (re)commencer.

Cachés dans le tissu des villes comme des abris, des creusets où l'on entre toujours avec un sentiment d'indignité et d'inquiétude, les ateliers d'artistes sont loin des dunes, des chemins de vigie, des routes des falaises où s'échevelle la bourrasque. Pourtant, ceux que hante la parole du monde, même en ces endroits si manifestement civilisés, n'oublie jamais cette puissance première, ces jeux du vent et de la lumière sur les eaux, cette plénitude arrogante et sauvage. Surgit alors un cadastre concassé, fait d'accrocs et de failles, de luminescences et de brisures, mais aussi de fusions heureuses et d'éclairements. Les territoires de la fin des terres, les prairies pélagiennes, les rivages et les citadelles marines changent sans cesse, malgré leur enracinement rocheux et leur ossature qui affleure au gré des marées ; l'averse, l'obscurcissement du ciel, la menace de l'orage, la concentration silencieuse des tempêtes leur donnent une apparence vivante, mystérieuse, que rien ne semble pouvoir fixer.

Cette porosité et cet accord habitent les vrais peintres du paysage. Car ce travail est tout sauf d'im-

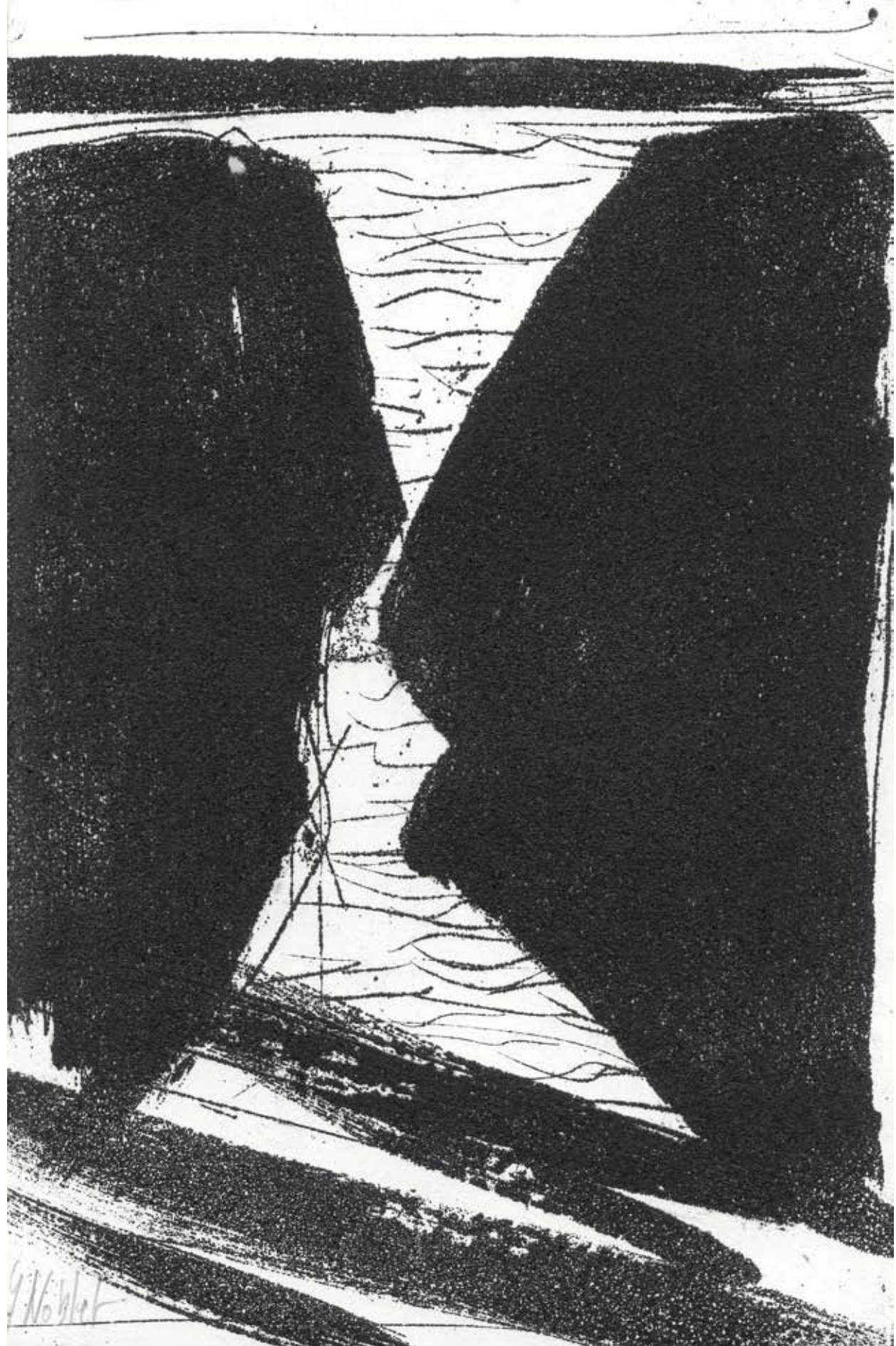
provisation, d'identité artificiellement conquise : il est d'élection et d'initiation, d'observation incessante et de captation miraculeuse. Les peintres, on l'a suffisamment dit et Malraux le premier, naissent des paysages picturaux qu'ont laissés leurs devanciers. Mais peindre n'est pas seulement affaire de copie et de connivence culturelle, les grands peintres du paysage sont bien plus que les faussaires du musée imaginaire. Leur sensibilité et leur dextérité ne proviennent pas uniquement de leurs contemplations esthétiques. Il y a toujours autre chose, plus profondément, plus en amont. Une émotion secrète, indémêlable, le souvenir confus d'un transport et d'un effroi, quelque chose qui remonte de l'enfance, des contemplations premières et perdues, quand la beauté du monde sensible s'impose, une et transparente, lisse et transmissible, avant la conscience de toutes les turpitudes et de tous les tragiques.

À l'évidence, les peintres de l'École de Lorient n'ont jamais quitté cet état de connivence première avec les paysages de leur naissance, les vasières, les rochers, les îlots et les stèles d'une terre – et d'une mer – immémorialement habitée. Et cet accord est inépuisable et indéfectible. Ils créent, ils cisèlent le chiffre de

leur vision subjective, mais sans cesse ils se souviennent. Des cartographies de leurs villes de mer, des terres marécageux, du balancement des marées, des anses, des baies, des presqu'îles. Et les aléas de la vie, des voyages et des rencontres, sont de peu d'effet face à cette permanence. Oui sans cesse ils se souviennent, de leur terre et de leurs études, de leur maître qui les initia à la restitution de ce mystère et de ce frisson. Il y a dans cette école quelque chose d'initiatique, de chevaleresque et de mémoriel, qui me touche. Entre la beauté du monde et l'exigence du maître qui, peintre lui-même, ouvre le chemin.

Le Corf, Le Meaux et Noblet ne seraient pas ce qu'ils sont, s'ils n'avaient pas reçu l'enseignement de Gérard Gautron dont ils reconnaissent aujourd'hui encore l'importance fondatrice et comme magnétique. Un roman de peintres se dessine à cet instant, on ne sait dans quelle cache, et dans des conditions de conservation peu satisfaisantes, sont gardées les œuvres du maître. Poussant la porte de l'atelier de Guy Le Meaux, à Paris, un beau jour de mai dernier, j'ai mesuré, en admirant les stèles, les cartographies finistériennes et ibériques, la force intacte de cette figure qui était, à l'évidence, bien plus qu'un professeur. Celle, toujours aujourd'hui féconde, d'un inspireur caché... C'est

cette conjonction des leçons reçues et des pérégrinations maritimes, dans la salubrité du vent, qui continue de vivifier, souterrainement, pleinement, la méditation et la création paysagère des trois compagnons de l'École de Lorient. Et cette conscience de quêteurs et de guetteurs lucides qui est l'apanage des veilleurs de la fin des terres.





Antoine Graziani
paraphrase du paysage

Aux Etats Unis, des humains ont imaginé un genre de safari local pour ceux de leur espèce privés du loisir glorieux de chasser le fauve parce qu'ils ne peuvent ou ne veulent partir en Afrique.

La télévision a filmé et retransmis cette chasse étrange, déplacée. Traversant le soir qui s'annonce, un hélicoptère apparaît, balançant sous son ventre, contre la lumière déclinante, un filet plein d'un poids sombre, souplement mouvant. L'appareil s'incline doucement et descend, le filet s'ouvre, délivrant cette souplesse qu'il enfermait. Un panthère noire atterrit dans un champ nu, sans arbres, sans tanière, une plaine qu'enflamme à son horizon un soleil dilaté. Des chiens, aussitôt, par centaines, bassets de chasse à courre poussés de loin par des silhouettes d'hommes en armes, assaillent de toutes parts l'animal inconnu. La panthère tue à mesure qu'ils se présentent les agresseurs que ses griffes envoient contre le ciel. Les aboiements de l'attaque et ceux de la souffrance dessinent le désordre de l'assaut.

Au centre d'un cercle qui se resserre, la panthère ne contient plus bientôt le nombre sans cesse croissant des chiens bariolés de brun, d'ocre, d'ocre rouge et de blanc. La reine de Java, la noire chasseresse, comme la nomme Leconte de Lisle dans ses *Poèmes*

Barbares, se couche dans la position du sphinx, la tête haute, surplombant la meute qui l'ensanglante et l'égorge. Son œil vers l'horizon ne quitte pas le soleil qui s'approche.

Les arbres sont immenses. Ils bordent une rivière, ou un étang. La rive est étroite.

Le soleil du soir perce la frondaison des grands arbres. L'eau sombre reflète le ciel.

Les personnages ne disposent que de très peu d'espace sur ce bord. L'eau, le feuillage, le ciel les repoussent au premier plan. Nous qui regardons le tableau sommes à égalité avec le soleil qui les regarde.

De son lointain horizon, il est en fait plus près de nous, et nous rejoint, hors du paysage, hors du tableau, comme sa mémoire émergente.

Nous entrons alors dans la peinture de Watteau, parmi ses personnages. Nous voici dans le paysage, livrés à la contemplation d'un reflet intérieur de la lumière. Une chronologie a été inversée, ou mise à mal.

Le soleil heurte la conscience. La marque qu'il y imprime détermine la limite interne de l'espèce ou du vivant, ici l'humain.

La panthère regarde le soleil, le paysage lui est un auxiliaire dans la mort.

Le paysage est la nature.

La couleur une *resplendentia*, éclat, resplendissement, profonde clarté intérieure qui est réponse. C'est au départ de l'image et de la lumière.

La couleur réfracte le temps chronologique en temps immobile, alors elle resplendit comme une impatience à dégager d'elle une présence encore contemporaine du commencement.

La faim, la soif, le sommeil sont de telles impatiences qui appellent la métamorphose.

Le peintre montre ce départ, comment il devient durée, mémoire et repère de conscience.

Entre cet éclat et le vivant, il n'y a pas de différence. C'est l'éclat de l'assimilation des choses par le vivant (la communication définitivement, et *dramatiquement*, ouverte entre intérieur et extérieur) et du vivant par lui-même.

Depuis son organisation atomique, un corps n'est que cela, un éclat. C'est pourquoi l'éclat - ou la couleur - contient aussi la mort en ce qu'il suppose un invisible qui en est le début et la condition. Ainsi la couleur n'a de durée qu'en ne cessant de commencer, d'être toujours en contact avec sa fin, qui donc la précède.

Découvrir le souffle de ce resplendissement, c'est voir, intransitivement, avec tout le corps depuis les atomes.

Le mot de corps n'est plus alors apte à signifier le lien indéfectible de la matière et du Sens. Ce mot n'est plus que l'expression comme jetée à l'extérieur et opaque de ce lien. La peinture ne réfère pas fatalement au corps, comme on a voulu croire parfois. C'est le corps qui a pour référent la peinture, et on est autorisé à comprendre ainsi l'assertion de Valéry selon laquelle le peintre apporte son corps. Le corps est *apporté* par le peintre et assemblé à la peinture, à l'acte qui ritualise le surgissement de la conscience dont le mot *corps* n'est qu'une déduction. Le peintre apporte son corps vers l'amont de cette déduction. Il le comprend dans ce départ, dans cette assimilation. Le mystère du corps ne tient pas à une obscure affinité avec un plus obscur inconscient. S'il y a mystère, il est extérieur. Partout je suis dans le paysage.

Cézanne voulut mourir en peignant, et peindre les sensations confuses que nous *apportons* en naissant.

Mourir en peignant suppose alors d'apporter, dans son épuisement même, le corps où il rencontre à nouveau la peinture comme la première fois, jusqu'à l'intraduisible coïncidence. C'est comme naître. Et c'est une négation du temps successif.

Apporter le corps ou les sensations : un ajout d'ombre à l'éclat solaire. L'ombre, le vivant. La scintillation

du vivant qui lui vient du fait qu'il a à disparaître. La couleur, pensée et matière vivantes et organisées dans la même cohérence.

Disparaître dans l'éclat qui fut celui de l'apparition. Apparition sans cesse réitérée. L'éclat est le lien, le seul. Le vivant va vers lui. Le corps reprenant son droit à dépasser son origine physiologique et ses limites formelles.

Refuser d'aller, comme Cézanne, à l'enterrement de sa mère, et peindre.

Presque un profil, le chapeau et le manteau noirs, l'épaule droite et un peu du torse renflant le col du manteau, le cou tendu, l'oreille, la mâchoire, la barbe blanche, la pointe du nez, ce que vise l'œil de ce primitif en habit de ville à l'affût sous les arbres et pris dans de hautes fougères nous ne le voyons pas. Un sous-bois, comme tropical, en Provence, une photographie d'Emile Bernard montrant Cézanne *sur le motif*.

La lecture des couleurs dans le paysage, leur décomposition, l'infini des à-côtés colorés que convoque cette analyse, association non d'idées mais de couleurs, et par suite de lieux, toute cette activité logique qui n'utilise le langage qu'accessoirement, et parfois dans la

ritournelle, qui aboutit au silence, à l'espace de l'esprit, à un esprit passionnément animé, passionnément tourné vers sa renaissance, cette lecture est mutation folle, qui pourrait, c'est sa "raison" et son espoir, faire retentir un langage nouveau.

Le dédoublement et la réduction de la réalité naturelle dans le tableau implique cette mutation, laquelle ne s'effectue que par une sorte de manducation abstraite, un code inédit, inventé à partir de l'œil, par le goût, la saveur, le souvenir, la mémoire elle-même.

La cavité de famine qui me rappelle à moi-même s'en nourrit, elle s'alimente de ce dédoublement, de cette ubiquité *à portée de main*. Il y a là l'imminence d'une proximité nouvelle. C'est l'espace.

Etre sur le motif, c'est attendre l'espace, la *vibration* d'une révolution des sens et le renouveau du vivant, non l'identification, non l'identité.

Ainsi prêts pour une autre destination : l'appareil respiratoire, l'appareil à saveur, les appareils obscurs qui ont précédé l'œil, et qui ressuscitent comme le passé de toute chair dans le volume de candeur ici envoyé, pour lequel nous sommes *qualifiés*.

Une voix pour chacun de ces corps obscurs qui se réveillent, et que le regard réemploiera.

Chez Cézanne la couleur ne passe pas, elle n'est pas



Robert Rauschenberg

affectée par l'heure, son au-delà est la lumière.

Ou la métamorphose de l'au-delà en lumière. La couleur vibre parce que cette métamorphose est continue. Dans l'*a parte* du temps qu'est cette métamorphose, dans le commencement sans fin dont l'accès est vibratoire, continûment colorant, peut se reconnaître l'équivalent de ce que Dante nommait vie nouvelle, intelligence neuve.

L'ombre mûrit et croît dans la sensation, elle appelle, elle fait signe. En elle s'éveillent, comme des vivants dans l'atmosphère, d'autres couleurs, elles aussi avec leur centre de gravité noir.

Le temps n'achève rien dans ce temps. Nous finissons. Il n'y a pas d'extase qui n'atteigne son but. Seulement un échec de l'expression. Part de silence qui ne semble pas réductible. Est-ce comme le retour de l'ombre ? Cézanne dessine et peint comme le temps. Avec lui. Quand il ne peut achever, c'est à dire quand il interrompt, il rencontre le temps, il touche l'air, son messenger, il respire la distance.

L'esprit peut concevoir au-delà de l'*habitus* fourni à la naissance. Il reconnaît plus loin, de plus loin. Le paysage est dans cette direction. La distance, en retour, nous rejoint, rejoint en nous la vie, par delà la raison, par delà la conscience, plus profondément, jusqu'à ce qui est en

nous de vie qui ne nous appartient pas, d'où le corps s'est éveillé hors des données de la reproduction.

La vie est double ainsi. C'est la matière qui redouble notre présence en une autre, d'une autre étendue, sensible et insaisissable. Le blanc de Cézanne, l'interruption, c'est la distance en retour reconnue, l'éblouissement dû à la convergence des deux directions. Nous sommes ce blanc, la pensée de la conscience hors de soi, dans le volume initial. D'où la plausibilité immédiate, infinie, qu'il acquiert à nos yeux.

“Les sensations colorantes qui donnent la lumière” viennent dans ce volume et s'y dissolvent. “Les points de contact sont ténus, délicats” ajoute Cézanne. Les sensations sont colorantes à corps perdu, comme on dirait à fond perdu. Elles sont séparées, libres. Elles sont comme ce que Cézanne dit de l'art, “une harmonie parallèle à la nature”. Rilke remarque que chez Cézanne les couleurs sont *seules*, que *la peinture s'accomplit en dessous des couleurs*.

Les sensations colorantes sont en mémoire de la lumière qu'elles ne sont pas, qu'elles ne parviennent pas à être.

Le *jardinier Vallier*, un tremblement de feuillage qui le tient par ces *points de contact* si ardu à fixer, si extérieurs, et tout autant pensés. Tête inclinée, chapeau en visière,

l'éblouissement est intérieur, à même la sensation.

La tête vivante se penche sur le passé qui est actuel. Les frondaisons d'ombres et de lumières, les vibrations sont ce passé.

Pourquoi penser qu'il est *vital* de mener la phrase à la rencontre de son départ, de l'image ? et plus avant encore. Mourir même face à ces nuages, où la phrase, la voix, la voix intérieure, la vision, l'image ne sont plus qu'une expression vouée à l'évanouissement pour la naissance de l'âme.

“...Le bon père Corot disait quelques jours avant sa mort : « J'ai vu cette nuit en songe des paysages avec des ciels tout roses. » ” Van Gogh, lettre à son frère Théo, 1888.

Tous les corps, animés ou inanimés, sont vus en train de mourir ou de disparaître. Le paysage n'est pas le motif, il en est la conscience. La conscience est un adieu. Ou encore le souvenir d'un état précédent, et dissemblable alors que tout est de l'ordre du semblable. Où est la jonction des semblables ?

“Et les belles villes du Midi sont à l'état de nos villes mortes le long de la Zuyderzee, autrefois animées. Alors que dans la chute et la décadence des choses, les

cigales chères au bon Socrate sont restées. Et ici certes elles chantent encore du vieux Grec.” Van Gogh. Les voix anciennes, les voix premières sont *restées*, parce qu'elles viennent encore des *ténèbres du commencement*, comme les cigales de leur longue nuit préparatoire, parce que le questionnement dont elles sont constituées persiste dans sa teneur naïve et immédiate. Question posée par l'espèce au sujet de la raison d'être de l'espèce, dès le commencement.

Le motif est au-delà de l'horizon, bien au-delà de l'atmosphère. Le paysage est le visage de cet au-delà. Quelle fut la translation, quel en est le destin ? L'ombre est au-delà du soleil.

Le café de nuit, la terrasse de café le soir, la nuit étoilée de Van Gogh joignent ensemble l'actuel et le commencement. Les couleurs complémentaires, le rouge et le vert, par lesquelles Van Gogh entendait exprimer le terrible des passions humaines, jouxtent la nuit et les étoiles, qui sont l'anéantissement de la couleur par la masse obscure ou par le trop de lumière.

Ce qui est terrible dans la passion n'est pas le roman, le contenu de la passion, mais la passion elle-même. Ce qui est dramatique, par le mystère, et la question qu'elle suscite, c'est l'harmonie du rouge et du vert, la *justesse* de leur coexistence.

“...La vie est-elle tout entière visible pour nous, ou bien n’en connaissons-nous avant la mort qu’un hémisphère ?

Les peintres étant morts et enterrés parlent à une génération suivante ou à plusieurs générations suivantes par leurs œuvres.

Est-ce là tout ou y a-t-il même encore plus ? Dans la vie du peintre peut-être la mort n’est pas ce qu’il y aurait de plus difficile.

Moi je déclare ne pas en savoir quoi que ce soit, mais toujours la vue des étoiles me fait rêver, *aussi simplement* que me donnent à rêver les points noirs représentant sur la carte géographique villes et villages. Pourquoi, me dis-je, les points lumineux du firmament nous seraient-ils moins accessibles que les points noirs sur la carte de France ?

Si nous prenons le train pour nous rendre à Tarascon ou à Rouen, nous prenons la mort pour aller dans une étoile.”
Van Gogh.

Dans le café de nuit le rouge et le vert dominant par la composition et l’intensité. Leur action conjuguée est l’équivalent d’une contrainte *imposée par la nature*. Reconnue comme telle, elle est immobilisante, médusante. Mais c’est en fait un voyage, un voyage hypnotique dans l’harmonie.

Van Gogh a voyagé, à pied, en train, traversé des lieux en quête de ce qui en aurait fait l’unité dans la différence. Comme s’il cherchait la tonalité juste, la gamme unique et infinie.

Quand Van Gogh se qualifie de *coloriste arbitraire*, il évoque l’aube de la conscience première qu’il assimile à une passion. Cet arbitraire n’est autre que la soudaine ouverture du monde sur son état propre, sa parole en écho à l’explosion initiale.

Les visages aussi pénètrent volontairement dans les remous de cette résonance. Le visage de Van Gogh scrutant à rebours au-delà de la lumière. Les ondes inverses, centrifuges, dessinant sa tension.

La nuit étoilée, le semeur, tous les tableaux crépusculaires, *l’olivieraie, le champ de blé au faucheur, le jardin de l’hospice Saint Paul, paysage au crépuscule*, disent que le paysage n’est pas tout l’extérieur, qu’il est encore un intérieur, comme un seul hémisphère, que la nuit lointaine pourtant visite.

La promenade nocturne explore ce qui fut le paradis. Van Gogh soupçonne que la bienfaisante distance du soleil à la terre, qui autorise la vie, résulte d’une chute. Cet accord est-il préparé de plus loin ? depuis cette image du lointain que montrent les étoiles qui sont elles-mêmes des images ? Les promeneurs, un homme et une femme, tournent le dos à la lumière solaire comme



J. Wohlat 2010

au sortir de l'Eden Adam et Eve à l'Ange de Masaccio.
Ils regardent la terre se hérissier à la clarté mourante.
L'univers est réapparu à la terrasse du café, place du Forum, avec l'épanouissement de ses fleurs anciennes, qui sont pour nous célestes.
Une fièvre germe dans le corps, étrangère à l'identité qu'il imagine être la sienne, quand la lumière meurt.
Une brûlure des yeux l'annonce en même temps que le déclin de la lumière. C'est une fièvre calme, fraternelle envers la disparition du soleil. Calme, et laissant pressentir une élucidation.
On voit s'éteindre les couleurs, on enregistre leur éclat.
L'obscurité est acceptée comme un futur. Le seul.
La terre noire au plus près de la faux lumineuse qui la survole.
La silhouette humaine noire avec son sac noir et sa main tendue vers la terre brillante.
Le soleil entrant dans l'atmosphère pour mourir, lui aussi, dans les rêves.
Dans les rêves se substitue au soleil l'obscurité terrestre, avec l'illusion qu'elle s'allège et monte vers la nuit. Dans le jour, le premier que l'on a pu voir, ou penser avoir vu, une nuit se désintègre dans la lumière, le soleil soudain apparaît dans cette lumière dont il n'est pas la source. La conscience apparaît. Pour la première fois, il y a hyp-

nose, une hypnose réciproque qui ne cessera plus. Van Gogh a désiré connaître les liens de cette réciprocité.
Il y a chez lui une brûlure originelle de l'œil. Cet embrasement s'écoule, issu de la nuit, et devient la peinture.
Il y a donc des marées de feu montantes ou descendantes, germantes comme les blés, centrifuges, elliptiques comme les astres et les météorites. Mais il n'y a pas de retour possible à la nuit qui a précédé cette brûlure, moins encore au jour non charnel qui a précédé cette nuit et qui est souvenir d'une conscience souffrant son éveil.
Pour Van Gogh, nous voyons depuis la fin de la vision.
Toutes les couleurs en interdisent une seule, la seule, l'inconnue.
Peut-être est-ce la couleur appelée par la sensation. Sensation est la nervure qui *fait corps*. Qui fait du corps une unité, aérienne, volatile. Alors le corps vient au dehors comme Lazare, comme les feuilles étoilées des platanes.
C'est le nerf unique inscrit par l'éveil à la vie, et mémoire de cet éveil, le nerf sans doute d'un refus opposé à la vie, qui entre en contact avec la fraîcheur de l'espace et demande la raison du lieu, ce à quoi il

doit s'assembler.

La main du peintre fouillant dans les relatives ténèbres de sa palette à la recherche de ce qui la relie à la mémoire. Nous étions au dehors avant d'être greffés à l'intérieur d'un ventre. Nous sommes en quête de cet extérieur.

Voici le paysage qui s'évapore dans la nuit intérieure, devient sang dans les membres et le cerveau. La main soudainement extraite de cette nuit se tend vers l'invisible, tout proche lui aussi, et tenu dans le respirable.

Le semeur du Musée d'Amsterdam, 1888 :

La dissémination dont le soleil est le fruit nous la voyons se produire ici-bas dans une contre-lumière qui unifie le corps humain en son destin.

Un tel destin dicte l'harmonie. L'harmonie propre à la giration, la sphère, la planète, au paysage courbe s'élevant et s'abaissant comme la vague, comme le plus proche d'une force lointaine depuis longtemps exercée.

Van Gogh affirmait qu'il y avait quelque *lumière dans la loi des couleurs*. Par cette loi, il a saisi dans la couleur la rencontre de ce proche et de ce lointain en une individualité analogue au vivant.

L'harmonie se constitue d'une série de solitudes. Sa loi est dérélition, à l'égal de celle qui s'impose aux espèces.

Dans la sensation la vie trouve sa limite, la limite de tout éclaircissement, sa fin même.

La sensation suppose le déséquilibre et le vertige. Elle ne peut pas ne pas évoquer la distance infinie que Pascal a traduite dans le langage par l'inquiétude et l'effroi. Elle s'oriente vers cette distance. Elle se donne à un sens. Au Sens. Elle ne peut pas ne pas être un rapport, l'amorce d'une coïncidence. Aussi est-elle l'intermittence d'un destin. Le paysage est dans ce destin, le Sens pouvant être qualifié de *mystère* sensible.

Le paysage est dans ce destin auquel il ne ressemble pas. Auquel par différenciation, il est *contraint* de ressembler.

Les paysages de Giorgio Morandi ont évolué en aveuglant de plus en plus tout élément inutile à l'expression de cette contrainte, ou de cette ressemblance *négative*.

De part et d'autre d'un frémissement d'oubli est la vie. Giorgio Morandi peint ce frémissement.

Bergson : "Il semble que la vie, dès qu'elle s'est contractée en une espèce déterminée, perde contact avec le reste d'elle-même, sauf cependant sur un ou deux points qui intéressent l'espèce qui vient de naître. Comment ne pas voir que la vie procède ici comme la conscience en général, comme la mémoire ?"

Un certain mode de l'image semble inséparable du surgissement de la conscience. Morandi retrouve ce mode initial de l'image en chaque chose, dans la vision même. Il peint cette *impression* telle qu'elle conserve et transmet, émanant de l'actuel, la motion de l'élan premier en même temps qu'elle en oublie la nature.

On peut dire de ce mode d'impression ce que Bergson dit des "souvenirs déterminant la mémoire à la manière d'une espèce englobant l'individu." C'est pourquoi dans les paysages de Morandi, couleurs et formes sont autant déterminées par ce qui les fait reconnaître et accepter par la mémoire, que par la réalité.

La peinture de Morandi a l'humilité d'un réflexe. Elle est tout entière reconnaissance. Elle tient son éclat de ce qu'elle poursuit sa recherche exclusivement selon ce qui *la détermine à la manière dont une espèce est déterminée.*

Le "modèle" (paysages fleurs, natures mortes) rencontre alors le *motif* en l'espèce de la peinture même.

Elle se sait provenir de ce qui apparente la conscience au monde qui l'entoure. Elle est réaction qui ne se produit qu'à partir de ce qu'elle a en commun avec ce à quoi elle réagit.

Par cette réaction elle est affectée, comme la conscience est affectée par elle-même au moment où

elle se comprend séparée et isolée d'un seul côté de la vie. D'où cet aspect imprécis ou incertain comme d'une vision défectueuse, sorte de myopie qui tient au fait que cette vision est comme à l'instant de débiter sa fonction, tandis que ce qui est vu traverse la conscience et l'imprègne toute sans qu'il lui soit possible d'opérer un retrait. Elle répondrait pourtant, cherchant à percer jusqu'au départ de cette imprégnation, effort ayant pour effet de réduire l'intensité du détail, d'écraser la vue vers la périphérie et de rencontrer le dessin des choses, leur contour précis jusque dans l'imprécision de l'impression. On ressent comme une absence centrale, perceptible par son rayonnement, par le mouvement de la forme qui s'installe en elle-même. Un mouvement par lequel en quelque sorte la forme se recrée devant nous en un frémissement, un tremblé du trait. Le paysage alors, comme la matière colorée dont il est bâti, recouvre. Il est à contre-mémoire comme on dirait à contre-jour. De là sa lumière d'un éblouissement affaibli, qui aimante la vision.

Le tumulte de matière léger et persistant, dont sont constituées formes et surfaces et qui les identifie comme arbres, maisons, ciel, identifie et retrace un effort de cette vision retournée à son état premier pour franchir ce qui vient à elle plus qu'elle ne le discerne.



2. Le Meane

23 août

2010

Paris

C'est la mémoire se percevant elle-même, à la limite de la vie, qui reconnaît son destin extatique, en même temps qu'elle se représente le paysage et l'accueille comme son semblable, dans une humble unanimité que le peintre rejoint et signe. Se compose alors la contre-image, et la conscience est l'entrée dans le souvenir.

Voici le souvenir. Le paysage est le souvenir, l'horizon est le souvenir pour la panthère. La beauté est souvenir, nous avons le souvenir de la beauté, comme Pascal dit que nous avons le souvenir du bien. La beauté n'est autre que l'ouverture de l'intensité qui fait mémoire. Cette intensité dont se souvient la couleur, dont la couleur est la résonance, la vibration et le retour. La beauté tient la conscience ouverte. Ainsi nous est rendue sensible la limite infranchissable, et perceptible l'émergence hors de la fusion de la matière, qui est l'expression nommée conscience.

La beauté nous fait concevoir la mesure de cette expression, l'étendue qui est la sienne, que le paysage semble avoir été appelé à figurer, comme la mémoire semble appelée à être vue.

L'expression est alors la limite. C'est la soudaine et irradiante révélation qui traverse les mots dans les der-

niers poèmes d'Hölderlin, et leur restitue une transparence initiale. Mots invisibles de Scardanelli, mots déjà dans le Livre, dans le déjà-livre du paysage et des éblouissements.

Voici donc le souvenir :

Le printemps

*Quand vient hors de l'abîme vivre le printemps,
S'en émerveille l'homme et de nouveaux vocables
En spiritualité pointent, resurgit
La joie, chants et danses célèbrent à nouveau.*

*La vie se connaît de l'harmonie des saisons,
Car le Sens a pour escorte esprit et nature,
Toujours est Une dans l'esprit la perfection,
Presque tout est de la sorte, ainsi que nature.*

Le 24 mai 1758.

Avec humilité, Scardanelli

Qu'est-ce que la saison ? C'est la confrontation, l'union tangentielle, entre l'étendue d'expression respirable et la gravitation universelle. Jour et nuit, océan et

rivage, roulant ensemble à contre-espace. La saison n'a d'autre fin et d'autre visibilité que la mort. La transparence du dernier Hölderlin outrepassa cette fin et cette mort, et fait retour. Alors se perçoivent nouvellement l'intensité et l'agencement des choses. Alors à situation égale, dans la nature, avec les autres éléments qui la composent, les mots, et tous, avec elle, formés, informés par l'espace, tous pour ainsi dire saisonniers.

Neuve pureté acquise hors langage, mais qui en décide la naissance, dans cette égalité qui renomme le poète, par sonorité de migrant, Scardanelli, et le fait signer avec humilité.

In lieblicher Bläue blühet mit dem metallenen Dache der Kirchthurm. En un bleu aimable avec son toit de métal fleurit le clocher, pourquoi aimable, lieblicher ? nous ne pouvons en effet qu'immédiatement l'aimer parce que nous participons de la même médiation, appartenons au même milieu, dont la couleur bleu est le degré le plus silencieux, le plus transparent d'une homologie retrouvée qui ré-assemble les différences, où se perdent les noms dans le silence exemplaire de la couleur, où les choses enfin les retrouvent en même temps que la vulnérabilité qui les rend connaissables. Ainsi s'ouvre à nous l'irrésistible propension à la connaissance. La nouvelle logique, l'intelligence nou-

velle, retrace la pérégrination des sens. Vision = *en un bleu*, génération = *fleurit*, matière = *le toit de métal*, audition et vision = *le cri planant des hirondelles*.

Je transpose le début du poème :

*En bleu
délectable
fleurit
avec son toit de métal
le clocher.
L'hirondelle avec son cri
planent alentour.
Et le voici
dans le bleu le plus
émouvant
survolé de très haut
et coloré
par le soleil
en sa course
mais à hauteur du vent
la girouette pour nous
silencieuse
grince pourtant.
Quand quelqu'un passant
sous le bronze des cloches
descend par ces marches
alors c'est le silence
de la vie que l'on perçoit,*

*et comme une peinture,
car la forme si dessinée
et seule de l'homme
révèle de lui
la pure image.
Les fenêtres d'où tintent
les cloches
sont comme
portes de la beauté.
Les portes sont encore
la nature en effet,
et ressemblent
aux arbres de la forêt.
Mais pureté
est aussi beauté.
De l'intérieur
de la diversité
se dégage un esprit
sérieux.
Si simples et sacrées
sont les images
que souvent
on a peur en vérité
de les décrire.*

Cette intelligence de l'harmonie, qui est à nouveau poésie, exige que soit comprise la limite, de même que la saison, comme le principe de l'harmonie. C'est la révélation sidérante, tels le renversement et la reconnais-

sance dans l'ordre de la tragédie, que Hölderlin analysant Œdipe Roi nomme *césure* ("le Roi Œdipe a un œil en trop peut-être"). La limite est la forme et l'image, leur vulnérabilité révélée par la soudaine évidence d'une contiguïté avec l'espace. En cette évidence est aussi évidente et redéfinie la pureté. C'est pourquoi pureté est beauté aussi. *Dieu est-il inconnu ? est-il ouvert comme le ciel ? je le croirais plutôt.* Telle est la mesure de l'homme, lit-on à la suite du même poème. Cet homme vu de loin dans sa pure forme et sa solitude, dans le silence de la vie aperçue sans superfluités, comme dans le silence de la peinture, *ein stillen Leben*. L'allemand ne dit pas nature morte, mais *vie silencieuse, Stilleben*. Voici l'ébauche d'un autre poème de Hölderlin : *Et le ciel devient comme la maison d'un peintre quand ses œuvres sont exposées.*

Sainteté et simplicité de l'image parce qu'elle est mesure touchant à la démesure. La peur survient alors de défaire cet équilibre par lequel le Sens *si naturellement* transparait. Il y a renversement ou césure parce que le principe même de l'harmonie nous oblige à reconnaître l'identité entre beauté et vulnérabilité, qui est expression et forme, et limite donc infranchissable, où tous les sens trouvent une fin, une extinction qui est presentiment du mystère et de l'élucidation. Telle est l'extase, toute l'étendue de l'expression enfin parcourue.



Daniel Kay
Deux paysages avec un pêcheur

Il s'agit de deux paysages. Deux paysages avec. De deux artistes radicalement différents et que tout oppose : le facétieux Bruegel dit Bruegel l'ancien et Nicolas Poussin, le grand peintre classique du siècle d'or français qui semble prendre à son compte les leçons de Descartes et Boileau. Un siècle sépare le *Paysage avec la chute d'Icare* du premier du *Paysage avec Orphée et Eurydice* du second. Deux tempéraments différents, deux esthétiques au service de l'inspiration mythologique, ce qui nous rappelle combien la peinture a longtemps été pensée comme un discours obéissant aux mêmes lois rhétoriques que la littérature, deux paysages-cadres au service de la fabula.

Le *paysage avec la chute d'Icare* fait appel ainsi que l'a montré Michel Butor ¹ à un dispositif iconique qui dérouté le spectateur. En effet celui-ci n'appréhende véritablement le sens du tableau qu'après avoir déchiffré le titre de l'œuvre dans son cartel. Sur un mode presque comique c'est le titre qui permet alors de recomposer les différents éléments devenus facilement interprétables du récit ovidien, c'est à dire en premier lieu les personnages témoins du drame (le laboureur, le berger et le pêcheur à la ligne) puis ce qui reste de l'enfant imprudent dont on n'aperçoit plus



que deux jambes qui gesticulent entre plumes et écume ! Ce qui apparaissait comme un beau paysage plongé dans l'or du soir et réconcilié après le dur labeur des hommes et des bêtes, un pur paysage voué à la contemplation sereine n'était donc que cela, un paysage avec ou encore un paysage de !

Comme d'habitude chez Bruegel le peintre n'a que faire de ce que nous appellerions des anachronismes. Les paysans sont habillés comme des contemporains de l'artiste tandis qu'une caravelle semble cingler vers le nouveau monde. Si l'artiste a quelque chose à nous dire (on sait que Bruegel utilisait souvent sa peinture pour illustrer des proverbes), son discours est universel et pour l'exprimer n'a que faire de conventions qui lui étaient alors inconnues.

Chez Nicolas Poussin nulle ambiguïté, aucun jeu retors avec le spectateur. Si chez lui également le paysage est majestueux et prépondérant - certainement un des plus beaux paysages dans l'histoire de la peinture digne par sa force de suggestion poétique de rivaliser avec ceux de Giorgione - il nous laisse découvrir, certes au second plan dans cet ensemble dominé par la fascination bien connue du peintre pour la nature, des personnages que nous connaissons.

Nul n'est besoin du titre et encore moins de savantes scolies pour reconnaître immédiatement Orphée exerçant le charme de son chant sur un groupe d'affionadas ravies et le prêtre Hyménée qui vient de l'unir à sa fiancée. À partir de cette première identification, il est aisé de reconnaître Eurydice au moment exact où celle-ci vient de se faire mordre par le serpent et en fait est déjà perdue pour Orphée. Dans son œuvre le Poussin situe la scène dans un cadre imaginaire en conformité avec ses désirs qui, ainsi que l'a montré dans son très beau livre Michel Déon ², tient autant des réminiscences de l'adolescence normande de l'artiste que de sa connaissance de la campagne romaine. En effet si le château rappelle vaguement le château Saint-Ange, si le paysage est agrémenté de ruines et de villas patriciennes la végétation où ne poussent ni cyprès ni oliviers, elle, rappelle davantage les environs des Andelys que le Latium.

Chacune des deux œuvres, celle du flamand comme celle du français, fait curieusement intervenir un personnage à première vue insignifiant, même pas un « second couteau », à peine un figurant qui, si on y prête un peu d'attention peut avoir des choses importantes à nous dire, pêcheur jetant ses filets dans l'une, pêcheur à la ligne pour l'autre.

Chez Bruegel, il est le plus petit et le plus insignifiant des per-

sonnages. C'est pourtant lui le mieux placé à la fois pour prendre conscience du drame qui se joue et éventuellement pour porter secours au personnage qui se noie dans l'indifférence générale.

Ainsi que nous l'avons dit, de ce personnage à la limite du ridicule nous ne voyons plus que deux jambes qui s'agitent maladroitement dans l'écume, signe qu'il n'y a plus d'espoir. Ce qui nous semble plus intéressant, c'est l'environnement immédiat dans lequel ce signe iconique prend place. Comme l'a montré Georges Didi-Huberman ³ cet environnement (écume et/ou plumes) est bien incertain et amène à plus de questions que de certitudes. Il est quasiment impossible de repérer un ensemble de signifiants stables pouvant se rapporter à quelque chose qui serait de l'ordre des plumes ou de l'ordre de l'écume... par synecdoque la mer mais pas uniquement. L'effet de brouillage est ici tout à fait surprenant. Les rôles des phénomènes non iconiques dans les processus de figuration sont bien connus. Il nous convient donc d'aller plus loin. Le pêcheur, lui, ne voit rien « circulez, il n'y a rien à voir ! ». Rien, sinon la blanche écume...

Daniel Arasse ⁴ nous a mis en garde vis à vis des images ; c'est quand nous pensons qu'*on n'y voit rien* que des choses importantes se disent, se dissimulent et se

montrent ; et si Bruegel, l'ancien, le vieux routard de la peinture s'était permis bien avant Pollock et les grands abstraits new-yorkais, une belle séance de dripping ou de free-jazz, bref un beau moment de peinture pure sans contrainte narrative, une belle impro à coups de brosses en deçà (ou au delà ?) de la fonction sémiotique... car après tout c'en est fini d'Icare, n'est-ce pas ? La caravelle nous le rappelle, le monde antique et le Moyen-âge sont derrière nous, et on sait ce que Guillaume Apollinaire dira quelques siècles plus tard sur le même sujet...

S'il y a bien des choses à voir, ce n'est pas tant une scénographie à base de personnages mythologiques mais la peinture ! Ce qui est sans doute bien plus dangereux.

Chez le Poussin, le pêcheur a tout vu. Il est même le seul. Lorsqu'il se retourne, son regard avec l'autorité d'une ligne invisible mais néanmoins implacable nous invite à reporter toute notre attention sur Eurydice. Lui seul a compris l'irréremédiable. Comme toujours chez les grands classiques la terreur se fond dans l'esprit de géométrie. Eurydice n'échappera pas à la mort. Comme l'ont noté beaucoup de commentateurs scandalisés par l'inconvenance de la scène, le beau pêcheur

musclé, quel bel amoureux attentif et aimant eût-il fait pour la jeune femme alors qu'un Orphée efféminé en rock-star décadente en proie à des visions psychédéliques, lui, ne voit rien, ne veut rien voir ! Lui aussi pourtant devra réaliser ce qui s'est passé, il devra descendre aux Enfers et mettre sa lyre au service d'Eurydice, lui aussi comme le pêcheur se retournera et encore une fois il sera trop tard. Pour l'instant – nous avons là une sorte d'instantané – ce que voient le Poussin et son complice pêcheur à la ligne (qui aurait fait un superbe personnage dans une Tragédie de Racine, mélange d'Hippolyte et de Thérémène) crève les yeux, nous éblouit en nous représentant (théâtre ou déjà cinéma) une sorte de scène primitive où se mêlent le désir et la mort, la stupeur et quelque chose qui serait de l'ordre de l'extase. En regardant cette magnifique Eurydice les bras levés, dans un geste à la fois gracieux et terrible, le bon docteur Lacan n'eût-il pas dit : « Elle jouit ! » ?

Comme dans les Bergers d'Arcadie encore une fois le peintre nous dit : « Et in Arcadia ego ». Le message est clair. Même dans le plus beau des paysages la mort rôde et s'apprête à frapper comme dans cette scène bucolique où la mort vient s'inscrire le jour

même des noces des jeunes gens sous la forme de l'attaque perfide d'un reptile tout juste échappé du jardin d'Éden ou dans son pendant le paysage avec un homme attaqué par un serpent peint quelques années plus tôt, paysage également idyllique à la végétation riante et généreuse.

Deux paysages avec un pêcheur. Deux pêcheurs qui nous prennent dans leurs rets, qui nous plantent leur hameçon dans l'œil. Tout cela comme si les peintres aussi étaient des pêcheurs d'hommes ! Orion devenu aveugle peut sereinement continuer d'avancer sur les sentiers de la création, à moins qu'un trublion rencontré sur sa route ne lui propose une partie de pêche.

¹ *Les mots dans la peinture*, Champs, Flammarion

² *Orphée aimait-il Eurydice ?*, Séguier, 1996

³ *Les plus beaux textes de l'Histoire de l'Art*, Paris, TTM Beaux-Arts éditions, 2009, p.68-70

⁴ *On n'y voit rien*, Denoël, 2000

Ce douzième numéro a été réalisé avec la complicité de Philippe Le Guillou, Antoine Graziani et Daniel Kay.

Pour l'école de Lorient :

Patrick Le Corf a imprimé sur sa presse une série de 40 monotypes, 30 au format de 25 x 16,5 cm et 10 au format de 25 x 33 cm.

Yves Noblet a tiré sur sa presse une séries de 40 pointes-sèches et aquatintes, 30 au format de 25 x 16,5 cm et 10 au format de 25 x 33 cm.

Guy Le Meaux a réalisé une série de 40 pastels à la cire, 30 au format de 25 x 16,5 cm et 10 au format de 25 x 33 cm.

Thierry Le Saëc a accompagné ces 3 peintres d'une série de 30 pastels gras au format de 25 x 16,5 cm et de 10 dessins à l'acrylique et pastel de 25 x 33 cm.

Cette édition originale a été imprimée sur du vélin BFK de Rives et composée en Garamond de corps 12 et 14. Cette édition est tirée à 30 exemplaires.

La couverture est une photographie de Guy Le Meaux, *quai de Kergroise à Lorient*, décembre 1993.

Il a été tiré une édition ordinaire sur les presses de l'imprimerie Identec à Rennes, accompagnée d'une série de dessins ou gravures de chacun des peintres.

Achevée d'imprimer le 1 octobre 2010, pour le compte des éditions de la canopée.

exemplaire numéro :