

LA PEINTURE DU SOUFFLE

Il convient de porter un regard neuf sur la peinture ; les siècles passés ont montré les uns s'occuper de la perspective ou du maniérisme, les autres de l'impressionnisme ou du minimalisme, du surréalisme ou du rapport surface, et tout cela est fort intéressant pour l'esprit, mais laisse une impression cadavérique de la peinture. Personne ou presque n'a cherché à rendre compte de la vie, de la jouissance de la vie, de la vie pour elle-même, de la vie en elle-même. La vie, c'est le mouvement, la vibration d'un souffle. La vie, c'est non seulement le sang qui coule dans les veines, le sperme qui jaillit, c'est aussi la sève qui parcourt l'arbre, les plissements de la montagne, les volutes du fleuve ; c'est un grand mystère qui nous dépasse, nous englobe, nous enserre et nous fait jouir d'être ici simplement.

Ne nous méprenons pas ; les peintres sont nombreux qui sont arrivés à la représentation de l'illusion de la vie, à la perfection de la forme extérieure ; cela avait été l'effort de la peinture occidentale pendant des siècles, un effort de mimesis qui en dernière analyse ne relève que de l'habileté artisanale de celui qui manie le pinceau : une suite de règles académiques et de recettes artisanales qui ont fait que l'on entend dire d'un tel ou d'un autre qu'il a « du métier », comme un bon carreleur. Personne ne pourra dire que Cabanel ou Bouguereau ne savaient pas dessiner, mais le peintre n'est là qu'un artisan, un très grand artisan d'art, mais pas un artiste. Certains pourtant, les grands, ont dépassé ce stade du reflet des choses pour aller saisir la nature profonde de l'objet, la poussée interne dont il est animé, qui se manifeste par ses lignes de force. Mais pris dans la pression d'une culture obnubilée par la volonté mimétique qui tendait à faire de l'espace pictural une fenêtre ouverte sur le monde, ils rajoutaient des couches de technique, cachaient ou étouffaient plus ou moins cette dimension. Dans certains dessins de Rembrandt, comme la « fillette endormie » de 1655 du British Museum, dans certaines aquarelles de Delacroix ou de Géricault, comme celles de sa main gauche que ce dernier fit sur son lit de mort, dans les paysages de Turner comme « San Giorgio Maggiore » qui se trouve à la national Gallery de Dublin, dans les aquarelles érotiques de Rodin, très souvent sans titre, dans quelques autres encore, on peut sentir toute la force de ce souffle : toute l'essence du monde vibre sur la feuille. Mais, si cette vibration a été ressentie par quelques uns, puisque l'œuvre nous est parvenue, il n'en demeure pas moins que, dans de nombreux cas, cette état n'a été senti que comme une étape préparatoire, une esquisse, un brouillon pour préparer la seule œuvre digne de ce nom en Occident : l'huile sur toile ! Une œuvre qui sans doute montre du métier, mais une œuvre qui a étouffé le souffle de la vie : il n'est pas besoin d'être spécialiste pour voir le gouffre qui sépare une esquisse d'Ingres de « La Grande Odalisque » : la perfection technique a été gagnée aux dépens de la vie ; il en est arrivé à la perfection, mais celle-ci est froide, inhumaine et sans souffle.

Au delà, il y a l'intégration du virtuel dans le travail du pinceau : la résonance harmonique de l'objet et son essence, qui le relie à son Ciel en soi ou au monde des Idées, comme l'on voudra ; mais il est sûr que la quête picturale renvoie en dernière analyse à un idéal transcendant sans l'existence duquel tout effort ne serait qu'embourbement sanieux. Cette essence, le peintre l'appréhende non par un acte uniquement volontaire, mais par l'illumination, laquelle ne pourra survenir que si le peintre a maîtrisé totalement son art.

Le peintre est un créateur, un voyant, un medium qui doit recréer la pulsation du monde. Point charnière entre microcosme et macrocosme, point d'équilibre, pas un équilibre figé, pas un immobilisme, mais un équilibre léger, palpitant de l'oiseau sur la branche fine, il laisse se rencontrer les harmonies du macrocosme avec celles de son microcosme intérieur.

Par un travail de mise à distance de son moi, le peintre se prépare à une compréhension intériorisée de la nature. Il devient lui-même une sorte de miroir où s'opère une réversibilité sans fin. Aussi les critiques chinois disent-ils d'un grand paysagiste qu'il possède « collines et vallées dans son cœur comme vagues à l'infini ». Nourri par la contemplation, il a retrouvé en lui les principes yang et yin qui alternent dans le cosmos. Le geste pictural est un geste médité.

C'est l'aquarelle bien plus que n'importe quelle autre technique qui permettra cette

incarnation. D'abord elle offre des transparences inégalables ; par nature en quelque sorte, l'énergie peut circuler dans la tâche d'aquarelle alors qu'une matière opaque fera obstacle. C'est aussi une peinture du lâcher prise car il faut accepter la part de hasard que la fluidité de l'eau va entraîner dans le mélange des pigments, création qui échappe en partie à son créateur. Dans cette création qui est conçue comme partie prenante de l'œuvre continue de la Création, le vide même, loin d'être synonyme de flou ou d'arbitraire, est le lieu interne où s'établit le réseau de transformation du monde créé. C'est par le vide que le plein parvient à manifester sa vraie plénitude. Mais il ne suffit pas de ménager beaucoup d'espace non peint pour créer du vide. Quel intérêt présente ce vide s'il s'agit d'un espace inerte ? Il faut en quelque sorte que le vrai vide soit plus pleinement habité que le plein. Car c'est lui qui porte toutes choses, les entraînant dans le processus de secrètes mutations. Loin de « diluer » l'espace, il confère au tableau cette unité où toute chose respire comme dans une structure organique.

Enfin, c'est une peinture du risque et de l'énergie, qui oblige à être total et à prendre des décisions comme dans la vie, sans possibilité de retour en arrière : ceci est dû avant tout à l'utilisation du papier comme support : le papier, par son imprégnation immédiate et sa fragilité ne permet pas, au contraire de la toile, le repentir, le pigment s'étant fixé dans son intérieur même. L'aquarelle est peinture de la respiration profonde. On trouve des précurseurs à cette peinture du souffle de l'énergie dans les œuvres cachées d'un certain nombre de maîtres que j'ai évoquées plus haut. Je parle d'œuvres cachées dans la mesure où seul un très petit nombre de personnes ont eu le privilège de pouvoir s'en approcher, de pouvoir les contempler dans leur réalité. Les musées occidentaux en général et français en particulier cachent les aquarelles au fond de leurs réserves et c'est une expérience à nulle autre pareille quand spectateur, nous pouvons enfin nous emplir de ce souffle originel ; car, ne nous y trompons pas, la reproduction, quelle qu'en soit la qualité, ne permettra jamais de ressentir l'essence de l'œuvre ; sur la photo de votre bien-aimé, sentez-vous la chaleur de son souffle, voyez-vous son âme au travers de ses yeux ? Non bien sûr. Il en est de même pour toute reproduction : elle n'est au mieux qu'une ancre pour la mémoire, pour remonter vers le souvenir de la sensation ; mais il faut d'abord avoir vécu la sensation dans le contact immédiat avec l'œuvre in presentia.

J'ai essayé pour ma part de rendre la vie à travers une peinture vraie. Si l'amoureuse aime ou si le danseur danse le mouvement de la vie, ils n'existent que dans l'évanescence de l'instant ; le peintre lui peint la durée, mais dans une forme arrêtée. Les rapprocher, le mouvant et le fixe, l'instantané et celui qui dure, tient du paradoxe mais aussi de la complétude. Ce travail est fait dans ce que j'appellerais la vérité du mouvement, c'est-à-dire que j'ai peint les danseurs qui bougeaient, et non devant une photo, instant arrêté. J'ai peint la vie, dans la chaleur et l'évanescence de son souffle, sans les limites d'un projet mentalisé mais avec tout le sentir d'une méditation qui fusionne sujet et objet dans une unité sublime.

Patrick Jager