

After Frenhofer

Quai des Grands-Augustins

En sortant du Petit Palais, le peintre longe les quais par une sombre fin d'après-midi d'automne. Il remarque une édition du Chef-d'œuvre inconnu. Il l'achète sans réfléchir et glisse le livre dans sa poche. Il continue à marcher machinalement, absorbé par le tableau qu'il vient de quitter, l'Incendie, cette grande toile de Courbet, laissée inachevée, après un an d'effort. Il l'a scrutée longuement. Il ne cesse d'y penser. Pourtant, elle lui échappe toujours. Au milieu des corps dressés, un enfant chute dans l'ombre, plaquant sa main sur le revers du plan du tableau. Cette scène énigmatique surgit de la nuit pour mieux s'enfoncer dans la surface sableuse et bitumeuse de la toile. Le souvenir de l'engloutissement de ces figures l'obsède. En replongeant sa main dans sa poche, il sent la couverture rigide du livre qu'il avait oublié. Pourquoi a-t-il eu besoin de prendre avec lui cette nouvelle qui a façonné sa relation à la peinture ? Balzac y dramatise la genèse du tableau comme l'émergence d'une forme, extraite de la matière et tendue par un désir d'incarnation. Mais dans le même élan, cette forme se délite, à mesure qu'elle sort de sa gangue. Au point que la réussite et la catastrophe deviennent les deux faces de l'achèvement impossible du tableau.

Campo della Carità

Il se remémore l'expérience qui a déterminé à faire de lui un peintre. Il se souvient de la première fois où la peinture lui a sauté aux yeux. Adolescent, il parcourait l'Italie, Vasari en poche. Sa dernière destination fut Venise. Il se préparait à voir des tableaux qu'il ne connaissait qu'en noir et blanc, reproduits sur des formats de timbre poste. A l'Accademia il débouchait dans la longue salle où se trouvait l'ultime tableau du Titien, une Pietà laissée inachevée, complétée par Palma Il Giovane. Dans cette œuvre crépusculaire, il voit une femme crier en silence sa stupeur et sa colère d'avoir perdu un homme, ce fils, dont le corps inerte gît là, étendu, prêt à basculer dans la terre, dont il a déjà pris la couleur. Tout le tableau lui semble pétri de cette même boue, mêlée d'ombre, d'or et de sang. Cette matière triturée le pousse à s'approcher au plus près de la toile. Alors, il voit surgir du corps mort et de la surface du tableau, un pied, dans lequel le sang semble circuler. Il paraît vivant, bien qu'il soit brossé sommairement et représenté sans chercher l'illusion. Dans la mesure où le jeune homme ne comprend pas ce qu'il regarde, il se met à voir. Ses yeux fixent à la fois en deçà et au-delà de la figure peinte, le corps représenté se donnant à voir alternativement comme une opacité chaotique et comme une transparence vertigineuse, sans passer par la netteté intermédiaire sur l'épiderme. Dans cette mise au point impossible, affolante, son regard se retrouve relancé, sans fin, suspendu dans le vide, sans recours.

Le songe

Dans une vaste chambre froide le corps étendu repose. On le découvre au travers d'épaisses bandes de plastique qui forment un rideau rigide, rapidement constellé de traces de givre, une fois la lourde porte métallique ouverte. On dirait qu'il dort, même si son flanc n'imprime plus de respirations. Peut-être qu'à bien le regarder ses yeux s'ouvriront ? Sans vraiment se l'avouer, le peintre l'attend tout autant qu'il le redoute. A quoi songe ce tigre blanc alangui dans son royaume glacé ? Une femme à la peau d'ivoire et aux cheveux de jais se dénude. (Il a donné rendez-vous à son modèle ce matin à l'atelier de taxidermie derrière les remparts.) Elle avance vers le tombeau frigorifié, y pénètre, un pied devant l'autre. Sa peau se fige, son corps se dissout. Malgré le froid l'odeur la prend à la gorge. Elle touche la fourrure du plat de la main. Un instant, une éternité. Ne sentant plus le bout de ses doigts elle caresse cette longue dépouille légèrement ambrée, qui demain sera dépecée. Par d'autres mains.

La chair

L'épaisseur et la taille du châssis choisi rappellent la porte du frigo, située à quelques encablures. Au printemps, quand la lumière encore oblique entre en rais dans l'atelier, il applique les premières couleurs. Il y pose la dernière main une fin d'été, des saisons après. Jamais un tableau ne lui a demandé autant de temps. Il lui aura fallu toucher la mort dans sa propre vie pour en venir à bout. Son obstination lui rappelle celle de Protogène, à qui Apelle reprochait de ne pas savoir « quitter son pinceau ». Mais en étirant ainsi les séances, il ne cherche pas à peaufiner, à parfaire, à détailler. La vraie question qui le taraude est plutôt celle de savoir à quel moment jeter l'éponge. Par dépit ou par épuisement. Ou bien quand poser ce geste décisif, celui qui à lui seul peut emporter le morceau, comme lors d'une bataille incertaine. A chaque repeint, à chaque coup porté, il brouille un peu plus l'image lisse du souvenir, pour donner peu à peu opacité et chair au tableau. Il altère méthodiquement l'apparence du modèle. Il en extrait patiemment la substance. Il convertit son désir de le toucher en désir de voir. Il n'est pas assez fou pour croire que le bras qu'il est en train de peindre, sur lequel il superpose les couches huileuses, prendra vie. Mais il rêve qu'à un moment le tableau devienne vivant. Il mesure bien l'absurdité d'un tel adjectif accolé à une masse inerte de couleur sur une toile tendue. Serait-il pris du même vertige, et pour tout dire, de la même folie que Frenhofer ? Son rapport à la peinture tiendrait-il plus de la croyance que de l'agencement rationnel ? Pourrait-il croire que l'inanimé puisse inexplicablement s'animer ? Le miracle qu'il attend se joue dans l'instant où le tableau cesse d'être un assemblage plus ou moins judicieux de plans colorés pour respirer, pour ouvrir de multiples profondeurs où le regard s'accroche, trébuche, circule, indéfiniment, comme le sang qui coulait dans la chair du modèle maintenant disparu.

Passage Rubens

En passant la porte voûtée du Fort, comme s'il sortait d'un rêve éveillé, il repense à la nouvelle de Balzac. Faut-il choisir entre la vision du chef-d'œuvre comme amas informe de couleur ou comme incarnation palpitante d'un bout de corps ? Balzac nous fait osciller d'une vision à l'autre. Lui, le peintre qui respire l'air de cette ville, jadis effacée et redessinée, ne se reconnaît-il pas tout à la fois dans le personnage de Poussin comme dans celui de Frenhofer ? Etre peintre ne revient-il pas, pour lui, à assumer ces deux postures antagonistes : celle de celui qui agit par passion, sans recul, et celle de celui qui scrute à distance ? Pour lui le Chef-d'œuvre inconnu institue l'œuvre comme un ensemble hétérogène, dans sa spatialité et dans sa temporalité. Un tout fracturé de l'intérieur, où il ne s'agit pas de lisser les contradictions, mais de laisser béants les écarts. En ce sens, chaque tableau que le peintre achève, ou pour être plus précis qu'il pousse à un certain degré d'inachèvement, tient autant de la réussite providentielle que de l'irréparable échec. Frenhofer a eu la folle prétention de vouloir fusionner toutes ses œuvres dans une seule, au prix de la conduire au magma. Lui, pour déplacer ce dilemme, entame une nouvelle toile. Au débouché du passage Rubens, la mer et le ciel se dressent comme deux murailles couvertes de couleurs rompues. Dans l'escalier lui revient ce propos de Delacroix qui se targuait de pouvoir utiliser le ton sale et blafard d'une marche de pierre pour peindre la peau délicate et radieuse d'une femme. Mais à vrai dire le peintre ne pense plus à rien. Il regarde ce qui l'entoure comme un nouveau-né. Il laisse son corps le diriger vers la ville basse. En longeant le mur en briques de l'ancien Conservatoire il plonge sa main droite dans sa poche, qui bute sur le livre oublié. Sans y penser, il l'extrait de son fourreau de ténèbres et le dépose sur un banc frais déjà éclairé. En cette fin de jour, sa silhouette, comme ébauchée en trois coups de pinceau, se fond dans la marée des passants. Pour disparaître.

Le Havre, octobre 2015,
Patrice Balvay.