





LES PEINTRES DU DÉSIR

ENTRETIEN
ENTRE BERNARD NOËL
ET PASCAL AMEL



Dans ce livre, paru en 2008, l'écrivain relit l'histoire de la peinture comme un musée du désir, et décrit les principales postures que prend le corps dans les images qui tantôt l'obscurcissent et tantôt l'exaltent...

Pour le recevoir, lire coupon en fin de revue



Pascal Amet | Vous définissez l'art – l'œuvre d'art – comme un mixte de désir d'incarnation et de désir de symbolisation. En quoi la peinture vous paraît-elle un médium privilégié pour ce faire ?

Bernard Noël | Toute œuvre d'art naît d'un besoin d'expression que soutiennent le désir et la volonté car le mouvement de s'exprimer ne va pas sans un travail sur le moyen choisi : gestes, mots, couleurs, sons. Dans le même temps, s'exprimer fait se déposer à l'extérieur de nous une part de notre intériorité sous une forme qui, justement, est l'œuvre. Cette œuvre est ainsi l'incarnation de ce qu'elle exprime, mais elle n'y parvient qu'à travers une représentation qui la symbolise, et donc l'arrache à l'intimité première. Ce qui fut ressenti et pensé dans la chair est devenu de l'art... N'ayant cessé d'interroger une métamorphose qui me frustre, il m'a toujours semblé que la peinture s'offre tout entière au regard du peintre alors que l'écriture se dérobe au regard de l'écrivain, surtout que regarder une toile entraîne avec elle un rapport si immédiat que l'intimité du spectateur s'y trouve engagée au point que – passagèrement du moins – le symbole s'efface devant l'incarnation.

PA | Qu'appellez-vous "les peintres du désir" ? Tout peintre (tout artiste) n'est-il pas "désirant" ?

BN | Sans doute, mais si tout artiste désire s'exprimer, chacun le fait en accentuant un aspect particulier. Quand j'ai entrepris ce livre, je m'intéressais à l'imaginaire tel qu'il apparaît chez les préraphaélites, les symbolistes, les surréalistes. À force de fréquenter leurs images, j'ai vu que celles-ci étaient plus habitées, plus convaincantes s'il en émanait une sensualité liée aux formes, aux couleurs, bref à la manière de peindre et non pas aux sujets. L'érotisme que dégage une figure, une surface, ne dépend pas d'une posture (d'ailleurs souvent stéréotypée) mais d'une combinaison des lignes et des couleurs. Une toile abstraite peut être plus sensuelle qu'un nu ! Ensuite, de proche en proche, je suis remonté jusqu'aux débuts de la peinture occidentale et me suis dit que l'on pouvait en reparcourir l'histoire à →



Double page précédente :

Olivier Debré. *La naissance de Vénus (l'Aphrodite)*.

1989, huile sur toile, 100 x 100 cm.

À gauche en haut :

Francesco Furini. *Loth et ses filles*.

C. 1640, huile sur toile, 123 x 120 cm. Musée du Prado, Madrid.

À gauche en bas :

Félicien Rops. *La Mort au bal*.

1865-1875, huile sur toile, 151 x 85 cm. Kröller-Müller Museum, Otterlo.

À droite :

Cornelis Cornelisz. *Suzanne et les vieillards*.

C. 1589, huile sur toile, 126 x 102 cm. Germanisches Nationalmuseum, Nuremberg.





la lumière de cette sensualité ambiguë, qui tient à la matière peinte plus qu'aux images bien qu'elle en soit inséparable. Le titre est un raccourci, sans doute discutable... pour la raison que le mot "désir" peut prêter à confusion entre une démarche illustrative et un acte s'identifiant au mot qui le désigne. Le besoin d'expression est d'ailleurs en soi un "désir" mais qui ne se représente pas en tant que tel car ne compte que son aboutissement. C'est là que s'inscrit la différence que je souhaite souligner : une différence de qualité visuelle entre une peinture "aboutie" et une peinture qui conserve dans sa lumière, dans la souplesse des traits, des contours et des rapports de couleurs, une grâce désirante dont on éprouve l'effet sans réfléchir pour autant sur sa cause... Mon projet est de souligner cette "cause" afin, peut-être, d'intensifier chez le spectateur le plaisir de voir...

PAI Dans votre livre, vous faites une lecture particulière de l'histoire de l'art : vous distinguez des mouvements – et des artistes issus de ces mouvements – qui "représentent le désir" (je pense en particulier aux Vénitiens du XVI^e siècle ; au maniérisme italien ; au XVIII^e siècle français ; au romantisme ; au symbolisme ; au surréalisme...). Pourquoi ces mouvements – et ces artistes – ont-ils été plus à même que d'autres d'exprimer ce qui est ordinairement "refoulé" ? Pouvez-vous nous parler de quelques-unes de leurs œuvres les plus marquantes ?

BN1 Plutôt que de me jeter dans une étude chronologique, j'ai essayé de distinguer divers traitements



sensuels du corps et retenu six manières de l'honorer soit directement, soit par la qualité de l'espace environnant. D'où sept parties : la première pose le rapport entre désir et peinture, les autres développent successivement : le corps sublime, le corps fabuleux, le corps en gloire, le corps obscur, le corps retrouvé, le corps uni. Dans chacune de ces parties, j'ai réuni le musée imaginaire susceptible d'en illustrer les caractéristiques. Ce choix est bien sûr restreint mais représentatif (je l'espère) et divers. Ainsi, on trouve dans la première partie la *Danaé* (1531) du Corrège, *Loth et ses filles* (1640) de Furini et *La Captive* (1850) de Chassériau. Tous ces tableaux sont d'une impudeur rendue chaste par sa lumière, et qui oriente le regard vers l'attente d'une révélation : attente qui transforme le désir en supplication méditative devant la beauté.

À gauche en haut :

Antoine Wiertz. *Les deux jeunes filles* ou *La belle rosine*.

1847, huile sur toile, 140 x 100 cm. Bruxelles, MRBAB, collection musée Antoine Wiertz.

À gauche en bas :

Antoine Watteau. *Le Jugement de Pâris*.

1856, huile sur panneau, 47 x 31 cm. Musée du Louvre.

À droite :

William Turner. *Tempête de neige en mer ; vapeur au large d'un port*.

1842, huile sur toile, 91 x 122 cm. Tate Gallery, Londres.



Le corps sublime est aussi bien celui de la nature quand elle enchante le regard, comme dans *Les Blanches Falaises de Rügen* (1818) de Caspar David Friedrich, ou quand elle lui fait partager une folie passionnelle sous la forme de *La Tempête de neige* (1812) de William Turner. La vision du sublime provoque une fascination qui fait de vous des rêveurs au bord du mystère : *La Maison aveugle* (1892) de Degouve de Nuncques ou *Rêve* (1904) d'Odilon Redon. Le corps fabuleux offre au toucher des yeux l'émanation d'une lumière qui sourd de lui au lieu de l'éclairer. Rien de plus troublant qu'*Étude de draperie* (1500) de Vinci et son évocation d'un corps invisible alors que *Le Sommeil d'Endymion* (1793) de Girodet montre une chair qu'un éclat de soleil exalte et dérobe à la fois. Mais que font les trois personnages de *L'Heure bleue* (1890) de Klinger ? Le mystère est dans l'air tandis que les postures et les reflets composent une fable énigmatique.

Le corps en gloire rayonne en faisant converger vers lui tout l'espace : il est en général au centre comme dans *Le Jugement de Pâris* (1714) de Watteau ou dans un retrait attirant comme dans *La Toilette de Bethsabée* (1595) de Cornelisz van Haarlem. Parfois, il déchire notre regard et ses habitudes – *Olympia* (1863) de Manet – ou fait de toute la surface un voile prêt à tomber : *Annabel Lee* (1869) de Whistler.

Le corps obscur est habité par une violence ténébreuse dont la noirceur transpire dans les gestes et les positions. Souvent, c'est l'image d'une sensualité coupable : *Le Baiser* (1818) de Géricault, *Intérieur*

(1868) de Degas ou *La Toilette de Cathy* (1933) de Balthus. Plus franchement, c'est la présence de la mortalité : *La Mort au bal* (1865) de Félicien Rops ou *Madame la Mort* (1891) de Gauguin.

Le corps retrouvé porte la marque d'une résurrection charnelle liée au changement de rôle du geste, qui enregistre automatiquement des pulsions et dépose ainsi du corps plutôt qu'il ne le représente. L'œuvre d'André Masson est exemplaire de cette évolution : *Métamorphose* (1925), *Antilles* (1945), *Lamento* (1963). Mais les papiers découpés de Matisse font s'envoler sa main dans l'espace pour modeler des formes avec une égale liberté : *Nu bleu* (1949).

Le corps uni est le résultat de cette libération qui fait du geste le créateur d'un espace organique alors qu'auparavant tout était réglé par l'œil, qui projetait un espace mental. Le corps s'unit à la peinture en y déposant son empreinte. Exemples : *Black and White* (1948) de Pollock et *La Naissance de Vénus* (1989) d'Olivier Debré.

PA | Qu'en est-il de l'art contemporain et du désir ? Entre nostalgie de la beauté et énergie du désespoir ? Entre exploration des limites et transgression pour la transgression ?

BN | La question ne se pose plus depuis que tout est réglé par les institutions et la mode.

Le geste artistique n'est plus corporel, c'est un acte de communication et en réalité un acte commercial. Le succès va à la décoration, à la trouvaille, aux trucs. Cette fabrication n'a que faire de l'intériorité →



et du vieux combat avec la mort qui faisait de l'art un acte de résistance contre l'éphémère et la perte. On dirait que l'art contemporain ne se rend pas compte qu'il appartient au mouvement général de la consommation et qu'il s'y conforme en se

condamnant à l'insignifiance. La peinture, évidemment, n'a pas beaucoup de place dans un marché où triomphent les vaches en tranches sous plastique et les porcs tatoués... Cela dit de manière polémique pour souligner d'une part ma résistance et dénoncer



d'autre part une "marchandisation" généralisée qui pousse le pouvoir à transformer l'enseignement, la santé, bref tous les services publics en entreprises ayant pour seul critère la rentabilité pécuniaire et, par conséquent, pour seule valeur de référence l'argent... Il est bien évident que l'art ne peut que s'inscrire contre ce mouvement, non par réaction réactionnaire, mais parce que son avenir est d'être la valeur refuge où s'invente un art de vivre ne séparant pas morale, politique, comportement et création...

PA | Vous êtes un homme de mots. Également du regard. Quels liens entre le regard et les mots ? En quoi votre intérêt pour l'art influe-t-il sur votre pratique d'écrivain (et réciproquement) ?

À gauche en haut :

André Masson. *Rapt*.

1942, pointe sèche, 31 x 41 cm. Collection particulière, Paris.

À gauche en bas :

Jackson Pollock. *Untitled*.

1951, sérigraphie, 74 x 58 cm. Courtesy Washburn Gallery New York and the Pollock-Krasner Foundation Inc.

À droite :

Girodet. *Le sommeil d'Endymion*.

1791, huile sur toile, 200 x 250 cm. Musée du Louvre, Paris.

BN | Mon attrait pour l'art est aussi un exercice du regard. Le regard ordinaire ne regarde pas : il nomme et, ayant identifié choses, objets, visages, il se contente de nous informer. Quand une œuvre arrête notre regard, celui-ci entre dans une relation avec elle : il la touche, l'explore tandis qu'il est pénétré par ce qui fut déposé en elle. Cette relation n'est plus linéaire : elle génère un volume et ce volume est une extension de celui du corps. À partir de la conscience de cet espace intermédiaire et cependant intime, tout change de qualité car le face-à-face avec l'autre et le monde est un engagement qui intensifie leur présence... Cela influe sur l'écriture, cette conscience qui fait sentir qu'entre la position horizontale de la page et, devant elle, la position verticale de l'écrivain (ou du lecteur), existe un espace intime qui est le lieu d'une expérience mêlant émotion, pensée, imagination, matériellement...

BERNARD NOËL, né en 1930, auteur de très nombreux livres, est remarqué dès la parution de son premier recueil de poésie *Extraits du corps*. En 1969, *Le Château de Cène* lui occasionne un procès pour outrage aux bonnes mœurs. Poète, romancier, essayiste, critique d'art, son amitié pour les peintres et son goût pour la peinture le conduisent à réaliser de nombreux livres avec les artistes.