

Peter Doig

Plus rien ne s'oppose à la nuit

PAR EMMANUEL DAYDÉ



Peter Doig

FONDATION BEYELER, BÂLE (SUISSE)

DU 23 NOVEMBRE 2014 AU 22 MARS 2015

Commissariat : Ulf Küster

Music of the Future.

2002-2007, huile sur toile, 200 x 300 cm.

Louisiana Museum for Modern Art, Humlebaek.



À l'âge du virtuel et des temps superposés, l'Écossais Peter Doig voyage au bout de la nuit américaine en mixant la peinture de Munch et de Matisse avec le cinéma d'horreur, ses photos et ses propres souvenirs du Nord canadien et de la Caraïbe. Cris silencieux d'un sauvage civilisé à la Fondation Beyeler, en 36 fragments d'un présent mélancolique.



Swamped. 1990, huile sur toile, 197 x 241 cm. The Monsoon Art Collection.

Tout a commencé par une nuit d'horreur au Canada, avec un canot et un peintre à la dérive. Cette nuit-là, Peter Doig les a vus. Tel David Vincent ayant surpris les Envahisseurs, il sait désormais qu'il lui faut convaincre un monde incrédule que le cauchemar a déjà commencé... En 1987, après avoir suivi les cours de la School Art of Wimbledon puis de la célèbre Saint Martin's School of Art à Londres, Peter Doig, désorienté, est de retour au Canada, où il se souvient avoir passé une adolescence heureuse. Venu se réfugier dans la ferme paternelle en Ontario, un soir, avec sa sœur, il regarde *Vendredi 13*, un *slasher* à petit budget mais à grand succès. Tourné par Sean Cunningham en 1980 – avant de donner naissance à la saga du tueur en série Jason Voorhees en 12 films –, le film ensanglante des scènes de la vie quotidienne d'adolescents américains, dans un New Jersey solitaire qui semble tout droit sorti des toiles d'Edward Hopper. Afin de conserver toute la fraîcheur des sensations ressenties, l'artiste se précipite immédiatement dans la grange voisine pour peindre une vision hallucinée de cette Alice au pays des cauchemars : après le massacre de tous les moniteurs du camp de vacances de Crystal Lake, une jeune fille blonde justement prénommée Alice – dont on ne sait si elle dort, si elle rêve ou si elle est morte – se laisse dériver sur un canot blanc au milieu d'un lac, une main pendante hors de l'embarcation, devant un somptueux rideau d'arbres éclatant de couleurs automnales, qui se reflètent dans l'eau comme dans un

miroir. « C'est la seule de mes toiles qui fasse directement référence à un film, se défend aujourd'hui l'artiste (qui, par refus du sensationnel et rejet du sensationnalisme des Young British Artists, se méfie de l'importance accordée au récit de cette scène primordiale). Les gens aiment à penser qu'on s'inspire de films d'horreur. En fait, c'est le moment le moins terrifiant du film. Hors contexte, cela s'apparente plutôt à une sorte de rêverie romantique. » Si romantisme il y a, il est dès le départ vicié par une inquiétante étrangeté freudienne. Car ce que l'artiste ne dit pas, c'est que cette scène onirique de fusion dans une nature mystique de *Vendredi 13* est immédiatement suivie d'un meurtre destiné à faire sursauter le spectateur : une créature pourrissante surgit soudain du lac pour entraîner cette Ophélie dérivante au fond des eaux. L'idylisme du canot blanc, tel qu'on le retrouve dans une variation comme *Swamped* en 1990, n'est qu'un leurre : se dédoublant sur le reflet sanglant d'arbres morts, en une riche tapisserie asphyxiée de matières et de formes, le motif de la petite barque semble englouti dans un trou noir de l'espace et du temps. Cet élargissement cosmique est encore plus sensible dans *Milky Way* (la Voie lactée), où la barque et sa victime disparaissent dans un immense nocturne étoilé et glacé, où les arbres se tordent dans la nuit polaire : « On dirait presque une peinture d'Edvard Munch qui se mettrait à vivre », commente Peter Doig.

Un calmant cérébral

« J'ai connu une sorte d'épiphanie au Chelsea College of Art and Design de Londres (où l'artiste revient en 1989, après trois années passées au Canada) qui a littéralement changé ma manière de peindre, poursuit-il. J'ai commencé à faire des peintures clairement influencées par des artistes que j'avais toujours admirés mais que je n'avais jamais osé approcher, comme Hopper ou Munch. » Mais c'est tout de même par le cinéma et la caméra subjective de Cunningham que l'artiste a trouvé sa manière d'appréhender le temps en peinture. Tout comme Matisse, qui disait rêver « d'un art d'équilibre qui soit un lénifiant, un calmant cérébral », Doig cherche à produire une sorte d'« engourdissement » chez le spectateur. Ses toiles s'apparentent à des récits mystérieux que le regard appréhende en un lent travelling. « Contrairement à ce qui se passe avec



Blotter. 1993, huile sur toile, 249 x 199 cm.
National Museums Liverpool, Walker Art Gallery, donation John Moores Family Trust, 1993.

l'image, je pense qu'observer, examiner, focaliser le regard dans une peinture est extrêmement important. Velázquez, Cézanne ou Matisse utilisent les changements de point focal pour faire tenir le tableau, mais aussi pour capter le regard de l'observateur. De fait, celui qui regarde devient physiquement partie intégrante du tableau.» Chez ce grand sportif, joueur de hockey sur glace de haut niveau, le physique se figure en cognant la surface de la toile avec précision, à la

manière du palet poussé à toute vitesse par la crosse. Mettant à distance le sujet comme la pellicule qui impressionne l'écran, Doig recouvre ses images d'une sorte de filtre, qui leur donne l'apparence de choses à la fois vues et rêvées. « Mes figures semblent disparaître quand on les approche. Plus on est près, moins on en voit. » Cherchant à représenter le mouvement même de l'œil, il lutte contre l'immobilité du plan et de la toile en usant de tous les scintillements, coulures,



100 Years Ago (Carrera). 2001, huile sur toile, 229 x 359 cm.
Centre Pompidou, Musée national d'art moderne/ Centre de création industrielle, Paris.

taches, giclures et autres textures fondantes de la peinture à l'huile. L'image inanimée s'anime alors à la façon d'une séquence de formes et de couleurs. « J'essaie d'obtenir une représentation en évolution constante, qui ne cesse de se transformer en une image différente. Car l'œil ne voit jamais une image immobile. » Après *Blotter* (Buvard), aux volutes de glace directement inspirées par sa première expérience du LSD à Toronto, l'inspiration « canadienne » de Doig connaît

son apogée dans les tableaux de neige rose et violette presque hallucinogènes qu'il peint dès son retour à Londres, en opposition à la peinture porno-chic autobiographique de Tracey Emin – pourtant d'obédience tout aussi munchienne. Reprenant la fulgurance des paysages naturalistes réalisés par le garde forestier Tom Thomson dans le parc Algonquin de l'Ontario – avant que cet artiste météorique ne meure noyé dans le lac Canoe en 1917 –, il pousse l'exagération



des couleurs de Monet, notamment dans ses tableaux de Norvège, à un paroxysme psychédélique. Doig dit aussi avoir été frappé par les bombardements de Bagdad vus à la télé, «avec le flash des explosions qui apparaissaient comme des taches blanches imprécises sur l'écran». On pourra remarquer que ces gros flocons qui viennent perturber la toile évoquent aussi les éclairs de pluie qui hachent la vision des poursuites mortelles dans la nuit de *Vendredi 13...*

Charon moderne

Ses prospections dans les espaces vides et vierges du Grand Nord ne l'empêchent pas de poursuivre ses variations autour du canot. «La forme simple, élégante et silencieuse du canoë imprègne l'imaginaire canadien. Sorte de symbole national chargé d'émotion, le canoë signifie liberté et mouvement, avec toute la tristesse qui va avec.» Lorsque, à la fin de l'an 2000, Doig entame *100 Years ago* (Il y a cent ans) – sa toile iconique qui accueille le visiteur dans le hall de la Fondation Beyeler, avant même d'entrer dans l'exposition, comme une sorte de passage –, il veut se confronter aux grands maîtres de la peinture française de la fin du XIX^e et du début du XX^e, de Daumier à Bonnard. «C'est notre langage : tant de choses ont été accomplies en peinture ces cent dernières années, dont on peut encore tirer profit et se nourrir en tant que peintre. Je ne demande pas aux œuvres d'autrefois une inspiration mais de l'aide.» Or il vient tout juste de découvrir, bouche bée, au Saint Louis Art Museum, les *Baigneuses à la tortue* de Matisse, qui datent de 1908. «Les *Baigneuses à la tortue* sont ses *Demoiselles d'Avignon*, l'une des œuvres les plus étranges et radicales qu'il ait jamais faites. Elles défient le temps ! J'étais totalement fasciné par les cercles formés de figures inquiètes et inquiétantes, tous ces éléments non narratifs et les couleurs de l'arrière-fond vert et bleu : cela ressemblait presque à du Diebenkorn.» Reprenant cet étagement simplifié en trois surfaces distinctes, Doig fait dériver sa brosse et son pinceau dans un espace infini, à la fois pictural et temporel, en barrant l'eau d'un immense et irréel canoë rouge orangé. Isolant la figure d'un Charon moderne sur cette barque sanglante, il emprunte à une photo, parue dans un vieux disque de blues-rock des Allman Brothers, la silhouette du bassiste Berry Oakley, immobile sur un canoë rouge qui glisse sur les eaux du lac Bradford en Floride. Disparu brutalement dans un accident de moto en 1972, ce doux prophète chevelu, dont l'ombre se reflète en une flaque de sang (presque identique à celle d'*Impression soleil levant* de Monet), fixe le spectateur à la manière de quelque spectre.



Moruga. 2002-2008, huile sur toile, 300 x 200 cm. Collection privée.

Pluie et vent sur Trinidad miracle

En introduisant tout en haut du tableau l'île-prison tropicale de Carrera, aperçue au large de Port of Spain, la capitale de Trinidad et Tobago, à l'extrême sud des Caraïbes, l'artiste combine pour la première fois un nouvel élément chaud à son univers froid. Solarisant cette île blanche et verte sur la ligne noire de l'horizon, il transforme sa toile de deuil en une vision fin XX^e siècle de *L'île des morts* symboliste de Böcklin. Ayant quitté Londres pour une résidence d'artiste à Trinidad – attribuée de façon quelque peu inattendue –, l'Écossais

voyageur s'est rendu, tel son compatriote Stevenson, en 2000 sur cette île des mers du Sud, où il avait passé sa petite enfance jusqu'à l'âge de 7 ans. « Visuellement, c'est un endroit extrêmement fort, même si l'on en a fait l'expérience à un très jeune âge. Le fait de voir l'océan, de me retrouver sur une île, de voir les autres îlots autour de Trinidad, a débloqué les choses et donné de l'espace à mes peintures. » En choisissant de s'y installer en 2002, avec toute sa famille, Doig ne fait nullement le pari de l'exotisme mais, au contraire, de la familiarité : « Tous mes sujets, aujourd'hui comme hier, sont liés à ma vie. Aussi, quand on me demande ce que je peins, je réponds "des paysages". C'est-à-dire des images qui ne représentent pas la réalité, mais qui se situent en quelque sorte entre la réalité d'une scène et des impressions qui flottent dans ma tête. » Ne cultivant pas, comme Gauguin aux Marquises, l'espoir romantique – et toujours déçu – de « retrouver une trace d'un passé si loin, si mystérieux », il épouse toute l'étrangeté du présent en se livrant à une toponymie subjective des plages de l'île, entre vision et pensée. Il s'agit pour lui de créer « un espace pour les souvenirs qui s'enracinent dans le réel ». Installant un atelier de fortune avec l'aide d'un imprimeur venu de Berlin, et remplaçant notamment l'aquatinte par du vernis de voiture, il se livre à des séries de gravures plus ou moins expérimentales, qui lui permettent ensuite « d'accentuer les accents » – comme il le dit lui-même – de ses toiles. Ainsi, le fantastique tapis saturé de formes, de couleurs et d'accidents de *Grande Rivière*, une toile hypnotique réalisée à son arrivée, ne provient pas tant de la photo, prise sur la plage, d'un cheval au milieu de corbeaux que de l'envie de détailler un enchevêtrement de feuillage presque impossible à décrire.

Quelques vieux chevaux blancs qui fredonnent Gauguin

La méthode de Doig n'est cependant pas très éloignée de celle employée par Gauguin pour son *Cheval blanc* : pour figurer l'animal à l'état sauvage dans l'arrière-pays tahitien, le Français n'hésitait pas à mêler les branches tordues d'un bourao indigène à la copie d'un moulage en plâtre d'une tête de cheval issue de la frise du Parthénon, ainsi qu'à des fleurs de lys imaginaires.

Pour *Music of the Future*, qui met en scène une sorte de gourou bleu dans la nuit, Doig prend appui sur une carte postale du Kerala, représentant un hangar à bateaux, qu'il combine avec le *Saint Jean-Baptiste au désert* du primitif flamand Gérard de Saint-Jean. Quoique l'extraordinaire *Pelican (stag)* soit issu d'un souvenir précis, vécu à Trinidad aux côtés du peintre Chris Ofili, là encore, la toile mêle des sources hétérogènes afin de rendre l'anecdote universelle. Ayant aperçu, sur une plage éloignée, un homme en sous-vêtements qui faisait tournoyer un pélican par le cou pour le tuer, Peter Doig a choisi, pour illustrer cette scène, d'utiliser la photo d'un pêcheur d'Inde du Sud qui tire un filet au bord de l'eau. Brouillant les cartes, il marie cette figure étrangère à un *pouring* de couleur bleu clair, qui éclabousse le centre du tableau à la façon du rai de lumière du *Coup de soleil dans les bois de Trivaux* de Matisse, daté de 1917. Avec le temps cependant, le tachisme virtuose des débuts se fait de moins en moins sentir dans les toiles de Trinidad. Édulcorant ses sensations, jusqu'à les rendre presque abstraites, Doig préfère user d'un synthétisme délavé, qu'il emprunte aux épures équestres de Goya comme aux aplats tropicaux de Gauguin. On retrouve ce

gauguinisme spectral aussi bien dans *Man Dressed as Bat* et *Figures in a Red Boat* de 2007 que dans les sound systems, empilés comme des pyramides précolombiennes, de *Maracas* en 2008, ou encore dans les drapeaux africains géométriques de *Painting for Wall Painters (Prosperity, PoS)* de 2012, inspirée à la fois par la devanture du bar musical Prosperity que par la pochette du disque de Bob Marley, *Survival*. Obsédé par le modernisme, Peter Doig n'a jamais cessé de confronter son lyrisme mélancolique instinctif à un désir de géométrisation radicale : depuis ses *Concrete Cabin*, vues de l'Unité d'habitation de Le Corbusier en Lorraine, à Briey-en-Forêt, enserrée jusqu'à l'étouffement par une forêt tentaculaire, jusqu'au mur lisse comme une grille abstraite, censé représenter des cageots de bière empilés dans la rue à Trinidad, de *Ping Pong*. Dans cette expérience au-delà du réel, souvenirs d'aujourd'hui et peintures d'hier entachent le présent, à la façon de ronds dans l'eau irisant le futur. « J'essaie de créer quelque chose de trouble qu'il est difficile – sinon impossible – de mettre en mots », assure Peter Doig. De cette confusion des sentiments naît la dernière peinture du XXI^e siècle, mélancolique, neuve et intemporelle. ■



Ping Pong. 2006-2008, huile sur toile, 240 x 360 cm. Barrie et Emmanuel Roman, legs à Tate.