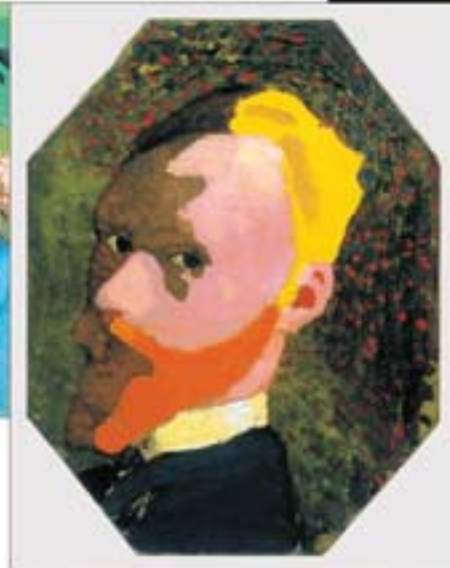


(art absolument)

les cahiers de l'art d'hier et d'aujourd'hui

Paul Gauguin • Édouard Vuillard

aux Galeries nationales du Grand Palais



Exposition **Gauguin-Tahiti**
Paul **Gauguin** et le **Pacifique**
Noa Noa
Cinq artistes et **l'ailleurs**

Exposition **Vuillard**
intime intérieur
Leonardo **Cremonini**

M 06192 - 6 - F: 10,00 € - RD



septembre 2003 • numéro **6**

10 €

Esthétique

Leonardo Cremonini

Par Pascale Orellana

Jeux de l'enfance, perception de l'intime, mises en scène d'intérieurs, présence des femmes, réversibilité entre le fond et la surface, mise en question du regard, sont des thèmes communs à Édouard Vuillard et à Leonardo Cremonini, peintre d'aujourd'hui vivant en France et en Italie. D'où notre désir de commenter six œuvres de ce dernier et de lui demander son point de vue sur l'une des œuvres de Vuillard qu'il affectionne particulièrement.

Le Réveil

Le tableau est agencé en deux parties (supérieure, inférieure) occupant verticalement et horizontalement l'espace pictural. Dans la partie supérieure, un personnage est étendu dans un lit, partiellement recouvert par un drap. On ne sait s'il gît vivant ou mort. Le lit est un élément fort dans la toile par les deux pans noirs qui enserrant l'homme. Le bord situé aux pieds sépare le haut et le bas de la composition. Dans la partie inférieure, une femme – on ne sait si elle se dévêt ou non – est placée devant un miroir qui reflète de manière floue un corps, peut-être le sien (le reflet ne peut être distingué avec netteté). Un visage avec la bouche ouverte (cri ou bâillement ?) est visible dans le reflet du miroir. Une ardente froideur, une inquiétante étrangeté se dégagent de l'œuvre.

Le tableau est structuré en verticalité, une scène au-dessus de l'autre, accentuée par les étages horizontaux des pans noirs du lit. La marge (espace vide situé à gauche) prolonge cette dimension vers le bas par les figures reflétées dans le miroir (un corps et ce qui ressemble à un mur). La verticale prend fin par le bras droit de la femme qui se déplie vers le sol.

La forme arrondie naît par la courbe donnée, entre autres, grâce au sommet du miroir prolongé par la chevelure, puis le pourtour du bras fléchi de la femme. Cette courbe se poursuit vers le bas grâce à l'aspect de l'échancrure et de la forme des seins. À partir du miroir, s'établit une montée vers le pourtour du lit.

L'oblique, elle, occupe le trajet de la jambe repliée de l'homme, relayé en bas, par le bras de la femme qui se déplie (et son reflet). Cette séparation semble ne pas être anodine. D'un côté, à gauche de cette oblique, le sombre, le morbide, l'effroi, l'indistinct ; de l'autre la rotondité, la générosité vivace de la chair, la clarté d'une peau, la couleur pastel du sous-vêtement et surtout la luminosité blanche de ce corps féminin.

Le spectateur est intégré par aspiration dans la scène. Pour lui, pas de fuite possible, de relâchement dans l'attention, ni d'espace de retrait. Les surfaces se collent et se recollent, s'adjoignent, s'imbriquent les unes contre les autres, les unes sur les autres, dans une composition toute en condensation. Un puzzle dont l'arrangement est figé.

Que penser de ce tableau dont la composition, agencée en une telle géométrie, oscille entre un jeu d'à-plat et une profondeur (qui creuse l'espace visuel) installée dans la relation spatiale (les différents plans : la femme, le miroir, le lit, l'homme), la morphologie des corps (tout en rondeur pour elle, sans volume pour lui), la structure des éléments (profondeur du lit et platitude du miroir) et relayée par l'infinie abîme du reflet du miroir. La composition progresse vers le regardeur. Rêve, cauchemar, fantasme ? Le trouble se joue dans l'installation d'une réalité. Supposée, inventée, oubliée ? Dans une telle mise en scène, l'artiste donne naissance →



Leonardo Cremonini.
Le Réveil.
1961, huile sur toile, 120 x 75 cm.

à une peinture débarrassée de toute futilité, anecdote ou redondance, où chaque détail rehausse la puissance d'une esthétique particulièrement troublée.

La peinture lisse des figures corporelles est décharnée et suinte dans le reflet du miroir. Les mêmes suintements sur le corps de l'homme couché dans le lit.

Le temps est suspendu. L'ambiguïté rêve-fantasme, cauchemar-réalité perdure. Entre reflet, transparence et déformation : le miroir.

De l'érotique du crime et de la mort, du cri à l'arrachement – les thèmes à l'œuvre ouvrent sur l'événement du tableau, épilogue d'une histoire.

Solitudes.

Jeux sans règles

L'ombre de l'absence plane sur l'œuvre. Il est question d'un évidement du lieu de toute présence. L'endroit est fantomatique.

Des ombres furtives ? Pas des ombres, mais des esquisses fragmentaires, inachevées, diluées et évanescentes de formes corporelles, d'objets.

Paysages fantasmatiques et oniriques. La figure n'est plus que l'écho de son objet. Les jeux sont ceux de la perception, entre brillance et surbrillance, transpa-

rence et opacité, horizontalité et verticalité, regard en fibrillation et micro-tremblements de la vue, polychromie et monochromie, coloration et décoloration.

L'étrange séparation ordonnée par le chambranle de la fenêtre offre la vision d'un intérieur vide, avec du mobilier renversé. Et l'ombre énigmatique d'un personnage qui semble ne pas être, mais "avoir été". "L'avoir été" de la photographie, cher à Barthes – ce qui a été ici, et ce qui n'est plus.

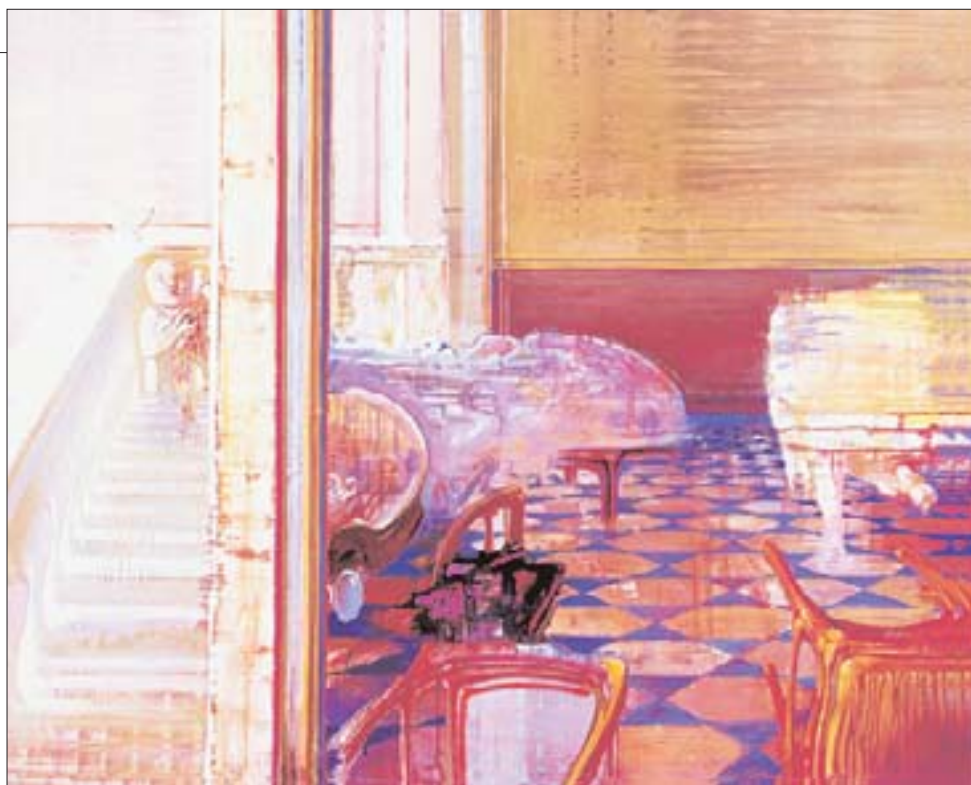
Aller vers.

Les élans chromatiques horizontaux, les dilutions des formes, le ramollissement des matières, l'agencement des éléments peints organisent un dynamisme horizontal de lecture de l'œuvre. Un mouvement tout en glissement, inéluctable, mais d'une puissance et d'une intensité telles qu'il ne permet pas la fixation des éléments sur la rétine du regardeur.

La couleur fut, mais elle est ici délavée ; restent les limbes. Le décalage optique entre les scènes intérieures et extérieures, l'articulation avec le point de vue à travers le prisme de la vitre engendre des images déformées.

La structure géométrique est soutenue par le sol, assise de l'œuvre, seule zone distincte et sans coulures. Cette surface conditionne le regard et le focalise dans un espace imaginaire étonnant, car entre cette rectitude géométrique, l'indistinction du personnage et du

Jeux sans règles.
1964,
tempera et huile sur toile,
114 x 146 cm.



meublier, alternant avec la netteté des pieds des meubles, le regard virevolte d'une forme à l'autre, d'un espace à l'autre, sans point d'accroche.

Dans ces effets de brillance sur le sol, ces transparences, ces fluidités des traces peintes, ces masses colorées où les teintes se mêlent les unes aux autres, une unité se crée. Ce lien qui pérennise la scène et qui lui donne une fragilité est tramé par un élément insignifiant mais capital : les écoulements et dilutions de peinture autour des figures. Ils sont l'instrument du glissement et permettent un dégagement imaginaire qui entraîne la figure vers... un ailleurs. Elle s'étend au-delà de la "forme", générant l'informe. Puis vient au spectateur.

Les objets et corps sont lisses, ramenés en une seule instance, sans hiérarchie. La liquéfaction des instants et des humeurs s'ordonne inexorablement. Les figures se dégagent au-delà de la transparence jusqu'à devenir translucides. Les corps sont diaphanes et éthérés. La temporalité est autre.

Un mouvement en latéralité force la lecture de la droite vers gauche. L'avant, l'après ? À droite, la toile comme un passé, coloré mais indistinct et vaporeux. Un horizon vide. À gauche, une zone blanche et poudreuse, diluée, dont le point d'impact se situe autour du jeune enfant auréolé de gouttelettes de peinture rouge qui se déploient en coulures blanches sur les escaliers. Tout se confond, dans une inextinguible attente. Le scénario s'évapore pour le regardeur.

Le tableau et les voyeurs

Un tableau sur un chevalet. La scène peinte représente un homme et une femme se déshabillant. Avant l'amour. Nous sommes pris dans la scène, par un regard voyeur qui fait force comme à travers un plan cinématographique où le spectateur est témoin impuissant. Tout proche, un pan de mur où un immense miroir renvoie l'image de la tête d'un enfant, se trouvant à l'extérieur, penché sur une fenêtre. La journée est ensoleillée. L'enfant découvre le tableau peint.



Le tableau et les voyeurs.
1970-71,
tempera
et huile
sur toile,
200 x 165 cm.

Entre les deux, des espaces, des intervalles, de l'ombre, de la clarté.

Tout se joue dans cette distanciation établie par cette trinité : l'enfant et son regard, le tableau sur le chevalet, le regardeur.

Une vision crue et pornographique du tableau assaille l'enfant. Une semi-nudité agressive.

La surprise interroge, suscite le désir. Comme un retour sur les non-dits de l'enfance, ses désirs inavoués, refoulés. De quel désir l'enfant est-il porteur ?

Une vision surexposée pour lui. Un visible non visible. Aveuglant.

De la même manière, l'on s'aperçoit que le regardeur voit ce que l'enfant regarde.

Le soleil éblouit l'enfant et fait surgir ses yeux.

Mais où est placé véritablement le regardeur ?

La structure s'étire latéralement en trois zones fondues dans l'agencement parallèle établi dans la toile. Une rectitude qui force le regardeur à tout voir. En permanence, des angles droits, des coins, des pics, encoignures et renforcements. Un damier géométrique au sol aspire le regard derrière le chevalet vers un →

espace noir. Espace trop haut et trop étroit pour être l'encadrement d'une porte. De quelle échappatoire s'agit-il ? Trois zones déterminent et closent trois espaces : celui de l'épicentre de l'événement (gauche), celui de la place du regardeur (centre), celui du reflet du personnage déclencheur du questionnement (l'enfant). L'espace du tableau est spatialement déterminé, hyper saturé et ne laisse aucune chance au regard de se détourner, lequel est guidé sur ces lignes et ces pour-tours à angle droit.

La peinture s'effiloche, finement, subrepticement dans la partie supérieure du miroir. Quelle est son origine ? Elle est débordement, décrochage, manière de signifier l'imparfait de la scène. Elle (se) larmoie.

Qui sont les voyeurs ? Le groupe enfant /regardeur/chien ou statue/relief de cheminée ; humains ou non ? Des regardeurs extérieurs à la scène ? Entre le monde des vivants et des non-vivants, s'insinue la réflexion de ce tableau. Le regard voyeur de l'enfant est accentué par la ligne de regard qui s'enchaîne : buste sculpté sur la cheminée/relief de la cheminée/chien. Par opposition aux yeux cachés des personnages du tableau et de ceux ouverts du regardeur. Le tableau interroge, par le jeu des reflets, le positionnement du spectateur dans la scène.

Un parallèle cinématographique peut être évoqué. Le film, *Salo, ou les 120 jours de Sodome*, de Pier Paolo Pasolini, conte les atrocités commises à l'époque mussolinienne par des fascistes pervers sur un groupe d'hommes et de femmes enlevés et enfermés dans un château pendant 120 jours. Des scènes odieuses sont organisées mais au final, un pervers regarde l'ultime scène avec des jumelles. Par le biais d'une métaphore souvent insoutenable et écœurante, ce film est une violente critique du régime fasciste et un manifeste, celui de l'inhumain qui se cache dans chaque être.

La scène du tableau : pas d'étreinte. Une scène étonnante et rare : avant l'acte. Elle est visible dans un désir cru, l'érection. Parallèlement, solitude de l'enfant. Une pornographie picturale du regard où rien n'est dans l'évocation mais où tout est dévoilé, sans fard.

Ce qui se passe dans le tableau s'inscrit dans ses marges. Les scènes fortes habitées sont à gauche : le tableau sur le chevalet, le couple se dénudant. Les seins de la femme et le sexe en érection

de l'homme sont portés à l'attention. Les yeux du couple sont masqués (encore cette histoire de regard à voir, à empêcher, à construire ou déconstruire) par les vêtements étirés lors du déshabillage. Le côté droit de la toile concerne le reflet de l'enfant, la fenêtre ouverte sur la pièce où se trouve le tableau du couple dénudé.

Le miroir détache la forme de la matière. Il permet au peintre d'élaborer un point focal ne limitant pas l'expérience visuelle du regardeur dans la frontalité. Il crée dans la surface réfléchissante. Le miroir ne renvoie qu'à lui-même. Il ne peut donc s'agir que d'un scénario imaginé par le regardeur, l'artiste mettant en place les indicateurs de sa propre existence.

Train de nuit

La scène a lieu dans un train de nuit. Dans un compartiment éclairé, un personnage est assis. Il repose sa tête sur un des appuis-tête séparant chaque fauteuil. Ils sont protégés par une large bande de tissu blanc. Le couloir est également éclairé. La surface du tableau



Train de nuit.

1992-94, tempera et huile sur toile, 110 x 90 cm.

est occupée en majorité par le reflet de la scène sur la fenêtre du compartiment. Une brillance extrême est pointée sur le seul élément du "réel" : le tissu blanc qui enrobe un des appuis-tête du compartiment.

Un élément, dont l'ombre porte dans le coin inférieur gauche du tableau, se trouve aussi dans le compartiment : un enfant. L'artiste a également peint le pendant de cette scène : la banquette située en face. Un jeune enfant aux yeux ouverts est à côté.

L'anthropomorphisme est inévitable dans cette scène où l'unique personnage est peint légèrement plus foncé, dans la même tonalité que les fauteuils. Il est fondu dans le décor. Son crâne atteint le niveau des appuis-tête et en a le même profil. Seules l'ébauche de visage et l'absence de couleur blanche le distinguent.

La bande de tissu blanc possède des plis horizontaux. Le tissu est étiré et maintenu fortement sur les sièges. D'où la sensation immédiate d'une impossibilité à expliciter le sens de la scène, puisque le regard se focalise complètement sur ce parchemin blanc.

Du sommet de la fenêtre, la buée dégouline en minces filets gris-bleu sur toute la largeur. Le pourtour de la fenêtre et du compartiment est souligné d'un liseré rouge.

Malgré l'effet d'isolement de la figure humaine, la nature nocturne du voyage, l'atmosphère est quasi sereine. Un moment ordinaire dans une vie ordinaire, même si l'obscurité d'une nuit sans étoiles déploie son mystère dans la scène. Une nuit impassible.

Dans ce que nous voyons, ce qui nous regarde offre ici une quintessence de l'art de Leonardo Cremonini. L'artiste parvient à faire entrer le regardeur dans le compartiment. Il prend la place du voyageur. Il semble même qu'il est placé sur le siège du voyageur. Il est le voyageur. Il devient l'œuvre. Il est la peinture. Son origine.

Le jardin à tâtons

Qu'est-ce que percevoir une œuvre ? Le regard suffit-il ? Le jeu de Colin Maillard auquel se prête la jeune femme l'amène à découvrir un monde autre. Il en est de même pour le regardeur. Qu'y a-t-il à voir dans ce tableau ? Qu'est-ce qui s'y révèle ? L'observation de la toile devient ainsi auscultation du désert qui le constitue. De larges bandes horizontales se chevauchent : un jardin de désolation, obstrué, vert, dont la végétation

s'épand en traînées délavées et coulures plus ou moins sombres qui forment des couches d'ombres, des reflets. Le regard ne parvient pas à s'en dégager. Entre zones claires et foncées, diluées et concentrées, le jardin étagé devient enfermement, labyrinthe alternant les pans chromatiques. Et le regard, impossible à poser.

La force psychologique de la peinture est incontournable, évidente. Une peinture haptique où l'œil vient effleurer la toile. Un parcours scopique qui met en exergue Bataille et son histoire de l'œil. Est-ce l'œuvre qui vient à l'œil, est-ce l'œil qui tend vers l'œuvre ?

Que viennent faire dans cette scène les feuilles d'arbre qui volent, comme autant de taches claires vagabondant sur la toile ? Quelle métaphore prend sens avec cette jeune fille privée de regard ? Quel trouble saisit le regardeur devant une toile dont la composition ne propose que cet à-plat ?

Non pas l'immersion, mais une mise à distance, à la fois attirance et retrait face à cette tentative d'imprégnation troublante. Reste l'introspection. Naît alors une sensation d'impossibilité, d'inaccessibilité de la jeune femme peinte, qui étreint le →



Le Jardin à tâtons.

1996-97, huile sur toile, 128,5 x 114 cm.

regardeur. Incapacité à exprimer, à se défaire du trouble provoqué par la toile.
L'expression d'un inconscient en actes.

Fermé le dimanche

Errance saturée de solitude, d'espace, d'infini. Un temps hors du temps.

Il n'y a rien à regarder que voir. Voir en son tréfonds, dans un retournement inéluctable du regard qui s'investit et s'ordonne en dedans. Un retour sur l'inconscient ombré, vers une zone alerte et sensible d'où (re)naîtrait le sens. Un sens neuf et libéré.

Mais qu'est-ce qu'une vision libérée ? Les temporalités sont transposées, inversées. L'artiste convoque une ambiance, crée des images, des effets de disparition, des écarts mais aussi des liens qui organisent cette scène intemporelle.



Fermé le dimanche.

1989-1990, huile sur toile, 114 x 146 cm.

L'œuvre évacue l'espace-temps de la contemplation et le suspend.

Le lieu est abandonné d'humanité. Abandonné de l'humanité. Le repère humain est absent, pourtant force est de constater que de cet endroit ou de cet envers émane une présence. Les reflets sur un sol mouillé, la construction d'un bâtiment, la buée sur la vitrine... et ce simili de bouche, de lèvres rouges si charnues qu'elles en deviennent vulgaires, dont la forme répond à celle du lampadaire public.

Qu'en est-il du fragment d'enseigne entr'aperçu ? le "L" de HÔTEL ? La vie se serait donc incarnée un temps ici ? La géométrie carrée de lignes et plans verticaux ou horizontaux fait cheminer la sensation perçue vers une zone de flottement intense, où le regard erre car il est perdu. Dans le reflet de la grande baie vitrée, des toits de bicoques de plage, des portes vitrées ouvertes sur un espace désert. Cet infini horizon, plan médian du tableau, étiré entre un "réel" et son reflet n'offre rien. Il

est fracturé (au sens propre et au figuré). Du gris au parme, la déclinaison chromatique offre peu de variantes et favorise cette impression de morne immensité.

Au final, une lente descente vers le néant. Ce coin de rue ne mène nulle part et s'enfonçe dans ce ciel monochrome et cet horizon sans espoir.

Le vide, allégorie d'un désir ?

Le reflet occupe la moitié de la surface de la toile, alors que la construction verticale et la scène extérieure emplissent l'autre moitié. Que souligne cet aspect ?

Il y a tant de soustraction et d'élimination parasitaire au sein de la toile qu'au-delà du résultat, c'est de l'acte de peindre lui-même qu'il est question ici. En effet, l'épuration de la matière parvient à un essentiel. Un minimal du "peindre".

De l'évidement et de la mise en abîme ne subsiste que le primordial de l'émotion esthétique.

Intense et indéfinissable. ■

Leonardo Cremonini en quelques dates

- Né en 1925. Vit et travaille à Paris et près de Florence en Italie
- 1952 Catherine Viviano Gallery, New York
- 1955 Hannover Gallery, Londres
- 1969 Rétrospective au Musée d'art moderne de Paris
- 1975 Galerie Jean Krugier, Genève

- 1979 Galerie Claude Bernard, Paris
- 1995 Rétrospective *Aquarelles et petits formats*. Musée-Galerie de la Seita, Paris
- 2002 Rétrospective Museo della Permanente, Milan
- 2003 Anthologique Rétrospective 2003-1953, Pinacothèque Nationale de Bologne

Note d'atelier

La Liseuse de Vuillard

Leonardo Cremonini

Le regard humaniste de Degas connaît déjà son doute sur la vision de l'espace. L'illusion rétinienne dans la lumière des impressionnistes, complice investie par l'objectif de la photo, a permis d'oublier que la vision est hors du temps, porteuse d'une forme durable, autrement vécue que la trace d'une absence laissée par le temps photographique. Autant que Seurat, Vuillard dans cet imprévisible tableau – *La Liseuse* – nous retrace la mémoire de la peinture, la nostalgie de l'icône perdue, cette icône qui, dans notre culture, était autrefois l'élan du désir individuel, abrité dans l'idéologie complice : avec *La Liseuse*, à la différence de *La Grande Jatte*, l'icône et son rêve métaphysique sont à la limite de la crise.

Les femmes, qui apparaissent "entre les lignes", dans la tendresse de l'intimisme, sont vêtues d'un "papier peint" qui envahit l'espace, ses tapis, ses coussins, sa géométrie. La crise se résout avec la grâce d'une ironie subtile et inconsciente. Ce "papier peint" qui devient volupté de l'espace, comme des étoiles fleuries, fait oublier sa production sérielle. La profondeur humaniste de l'espace est dévorée par l'arabesque qui ne sera jamais décorative.

Tout se joue dans la tension continue d'une matière voluptueuse, d'un chromatisme frémissant comme s'ils étaient les vrais éléments porteurs d'un visible vécu entre le regard, le désir et le trouble. Partout le doute ou l'interrogation anxieuse nous font apparaître, dans une géométrie excitante, les fragments égarés des femmes, l'encadrement d'un miroir juxtaposé à celui d'une porte, les vêtements aussi "pleins" que les coussins, les lignes des tapis exotiques qui ne sont plus les marqueteries de marbre.

Après l'amour pour Chardin, le silence de l'inatteignable Vermeer. La lumière métaphysique de la chambre flamande devient chez Vuillard la trace brûlée de l'absence où la surface voudrait être le plan géographique d'un nouveau rêve.



Édouard Vuillard.
Décor Vaquez :
L'Intimité.
Panneau
décoratif dit :
La Liseuse.
1896,
détrempe
sur toile,
212,5 x 154,5 cm.
Musée du Petit
Palais, Paris.

L'hypothèse de Dieu devient l'amour pour l'intimité de l'homme, pour ses parenthèses habitées ou peintes, où l'individu et sa solitude résistent encore dans un silence qui a inévitablement suivi les orages de Van Gogh et d'Ensor, avec le souffle coupé, suspendu dans l'émerveillement. Cet émerveillement qui sera étouffé, après lui et Bonnard, par le culte du nouveau – oubli du présent –, ou aussi par la pureté abstraite de la surface monochrome – oubli du désir.

Avec Vuillard et ses proches, la peinture, médium privilégié de la singularité, affirme encore que la vision se situe dans le souffle du "comment" et non pas dans le constat du "quoi".