



L'ŒIL DE JOSÉ ALVAREZ

Le scopique, le corps, l'écriture, ces trois thèmes s'entrelacent dans le choix des œuvres électives de José Alvarez – amoureux des images et de la langue. Éditeur d'art et écrivain, son dernier roman, *Avec la mort en tenue de bataille*, paraissant ce mois de septembre aux éditions Albin Michel, nous plonge dans la guerre civile espagnole de 1936.

ENTRETIEN AVEC PASCAL AMEL

Pascal Amel | Helmut Newton, dans ses *Grands nus* de 1980, invente la photographie comme genre non plus documentaire mais « plastique », qui va devenir l'une des aventures de l'œil les plus pertinentes de notre époque. Le fait que ce soit scopique – un nu féminin à la taille réelle – a-t-il contribué à sa fortune critique ?

José Alvarez | Les *Grands nus*, sans complaisance aucune et en raison de leur taille – inédite alors –, ont d'emblée suscité le trouble auprès du public. Pourtant, c'est à ce moment-là que Newton s'impose comme l'un des principaux photographes de l'époque bien qu'il rencontre de fortes résistances d'un certain milieu artistique du fait de son appartenance à l'univers de la mode et, plus encore, de la représentation qu'il donne de la femme, fortement contestée par les mouvements féministes. Ces réactions perdurent. Il faut du temps, beaucoup de temps, pour que soit acceptée toute proposition nouvelle et, plus encore, celle doublement radicale que sont les *Grands nus*. Newton le savait mieux que quiconque : « Le contraste des opinions en ce qui concerne mon travail est un état de fait que je comprends très bien. J'ai commencé par choquer le monde de la mode, qui acceptait difficilement mes photos au début des années 1960. Alors qu'aujourd'hui, rien ne peut les choquer. » La reconnaissance critique et muséale d'Helmut Newton remonte au milieu des années 1990.

Helmut Newton.
Grand nu III.
1980, Paris, photographie, 220 x 95 cm.
Helmut Newton Estate.

Jean Degottex.
Wabi I.
1961, huile sur toile 235 x 130 cm.





Giorgione et Titien. *Vénus endormie dans un paysage*. Vers 1508-1510, huile sur toile, 108 x 174 cm. Gemäldegalerie, Dresde.

Dans le grand format *Wabi I* de 1961, Jean Degottex semble lui aussi préoccupé par le corps. Mais sa représentation, s'appuyant sur l'empreinte, la trace et les pans abstraits, est d'une tout autre nature...

Parler du corps au sujet de Jean Degottex est on ne peut plus juste, mais du corps physique, le sien. Degottex avait une élégance naturelle. Il possédait l'équilibre, la gestuelle du danseur. Et tout dans son travail exprime l'énergie, la grâce, la finesse de sa pensée, de son maintien. De son Art. En ce qui concerne *Wabi I*, reproduit ici, mais aussi les *Écritures*, les *Suites obscures*, le *Feu noir*, *Aware I*, *Aware II*, les *Métasignes*, ou encore les *Vides* et la suite *Hagakure...*, je parlerais non pas d'empreinte mais de gestualité et de l'espace-vide matriciel qui les englobe. Chez Degottex, tout est dans le geste. Ne dit-il pas : « Rien avant, rien après, tout en faisant » ? Du geste de l'articulation du poignet conducteur des pleins et des déliés, comme se plaît à le dire Renée Beslon, mais aussi de la rythmie dansante au mouvement du bras, violent ou retenu, qui trace à l'horizontale la longue trajectoire des *Hagakures*, jusqu'à l'impulsion verticale du corps tout entier qui culmine dans *Wabi I* et

II et les *Métasignes*. La notion de vide hante la pensée de Degottex et confère toute sa dimension spirituelle à sa démarche. Les *Écritures*, c'est une façon de questionner le langage de l'écrit, du livre. Féru d'essais et de poésie, Degottex lit les pères taoïstes, Roussel ou Barthes, voyage avec Mallarmé, qui le fascine, se réfère à Blanchot, questionne Wittgenstein... avant de rencontrer Edmond Jabès. Étonnamment, il ne s'intéresse pas vraiment à l'histoire de l'art, mais découvre avec enthousiasme l'Action Painting américaine, dont Harold Rosenberg propose le vocable en 1952, avec Rothko, Pollock et Newman en particulier. Degottex formulait ce souhait : « Je voudrais que ma peinture soit une plus grande respiration. » Mission accomplie.

La célèbre *Vénus endormie dans un paysage* a été peinte par Giorgione juste avant son décès survenu en 1510 ; et l'on sait qu'elle a été achevée par Titien. Il était recommandé d'accrocher ce type de toiles dans les chambres des jeunes époux afin que les enfants qui y étaient conçus soient d'autant plus beaux. Que dire de cette première magnificence célébrée au cours de la Renaissance vénitienne ?

On observe tout d'abord qu'il s'agit là de la première représentation d'une Vénus ou d'une déesse endormie, ce qui fit dire aux exégètes durant plusieurs siècles que Giorgione avait inventé un nouveau sujet mythologique. Celle-ci dort au lieu de simplement se reposer. En ce qui concerne l'apport de Titien quant à l'achèvement du tableau, sa touche n'est manifeste que sur le paysage, le drapé rouge et l'enrochement. On peut en déduire que la Vénus elle-même est totalement de la main de Giorgione. Par ailleurs, rien dans l'examen scientifique ne prouve que Giorgione ait laissé une partie inachevée. Il est envisageable que Giorgione découvrit le genre littéraire antique de l'épithalame alors qu'il était en quête d'un thème pour un tableau probablement destiné aux noces du commanditaire Girolamo Marcello avec Morosina Pisani, qui furent célébrées le 9 octobre 1507. La figure de Vénus a pu s'imposer à lui en tant que *pronuba* présidant au mariage et parce qu'elle était la déesse tutélaire des Marcello. Selon Marcantonio Michiel, qui répertoria les œuvres qu'il avait vues à Venise, cette toile provient de la demeure de Girolamo Marcello à San Tomà. La durée de vie de Giorgione, une trentaine d'années, est établie par Giorgio Vasari ainsi que par Isabelle d'Este, l'un de ses principaux mécènes, et l'on peut supposer qu'il fut d'emblée reconnu et recherché. Né à Castelfranco, dans la région de Trévise, il devient très tôt l'élève de Giovanni Bellini à Venise. Le mystère reste entier : comment un jeune peintre de Castelfranco, d'extraction très modeste, parvint-il à s'attirer les faveurs de riches patriciens qui lui commandèrent des tableaux à la dernière mode ? Aucun autre artiste vénitien, avant ou après lui, ne connut de carrière comparable.

Domínikos Theotokópoulos, dit El Greco puisque né en Crète, est paradoxalement le premier grand peintre « espagnol ». En 1598, à Tolède où il a vécu toute la seconde moitié de sa vie, il va unir le corps et la mystique, se faisant ainsi l'artiste que l'on sait de la vitalité visionnaire. Dans *Saint Martin et le mendiant*, l'unité et la dualité semblent se conjuguer...

Jeune légionnaire romain, Martin de Tours partagea à Amiens, selon la tradition, son manteau avec un pauvre. Il rejoint Hilaire, évêque de Poitiers, qui lui propose de devenir diacre, ce qu'il refuse pour être simple exorciste. Puis il fonde une communauté monastique à Ligugé. Le choix du format de la toile, étroite et verticale,



Domínikos Theotokópoulos, dit El Greco. *Saint Martin et le mendiant*. Vers 1597-1599, huile sur toile, 193,5 × 103 cm. National Gallery of Art, Washington.

est une première indication de ce que veut nous dire El Greco de la relation, des plus intimes, qui unit saint Martin au mendiant. Les jambes arrière du cheval s'étirent flanquées à celles du mendiant nu dont la main gauche frôle celle de saint Martin en cuirasse tenant une épée. L'émotion sinon l'amour qui irrigue la scène est tangible. La beauté de la jeunesse, l'urgence du désir se conjuguent ici pour faire de ce tableau, très certainement, la première représen-

tation picturale d'un couple homosexuel dans l'histoire de l'art occidental. Mendiant, cheval et cavalier ne font qu'un. Aldous Huxley décrit ainsi l'univers du Greco : « Les personnages du Greco sont enfermés dans un monde où il y aurait tout juste assez de place pour qu'un chat puisse s'y glisser, et pas davantage. Ils sont en prison et, ce qui est pire, dans une prison viscérale. » Quant à moi, j'ajouterai : quels sont ces sentiments qui se donnent à voir ? Quelle est cette sensualité accumulée dans la chair palpable, ce miel de la pensée ? Ne serait-ce pas la même cire que le philosophe abandonne à la flamme ? Les figures se frôlent et ne se rejoignent pas. L'intervalle infime qui sépare le mendiant du cavalier, les mains qui presque s'étreignent, est le lieu de naissance du tableau. L'ambivalence fantasmée dissocie les deux hommes, à la fois symétriques et opposés, elle alerte l'imagination. L'ambiguïté oscille de l'un à l'autre, également partagée par l'un et l'autre. El Greco ne donne pas une leçon de morale, moins encore de métaphysique. Il interroge les sentiments.

Le processus créateur de notre contemporain Anselm Kiefer est innervé par la lecture et, souvent, par la présence physique de livres (brûlés, en plomb, illustrés de photographies, etc.). La poésie fait partie de ses sources d'inspiration. En quoi le tableau *Pour Paul Celan : fleur de cendre* (2006) est-il emblématique de son œuvre ? Anselm Kiefer l'a souvent dit, les livres représentent 60 % de son œuvre. De même, l'écriture le hante, chaque jour, il tient son journal et ce n'est pas un hasard si le Collège de France a inauguré avec lui une chaire de

création artistique. À défaut, donc, de suivre son inclination pour la poésie, Kiefer est devenu un *pictor doctus* qui invite les poètes, les philosophes et les écrivains dans son univers plastique. La liste est longue et vertigineuse, on y rencontre Louis-Ferdinand Céline, Jean Genet, Martin Heidegger, Velimir Khlebnikov, Ludwig Feuerbach, Karl Marx, Robert Musil, Paul Valéry... mais avant tout Ingeborg Bachmann et Paul Celan. Paul Celan fait son entrée dans l'œuvre de Kiefer avec son poème le plus fameux, *Fugue de mort*. Pour l'anecdote, Celan l'écrivit en mai 1945, un mois après la naissance de l'artiste. Il est hanté par la blonde *Margarete*, interprétée comme l'« aryenne » type, alors que *Sulamith* représente la « juive » aux cheveux noirs. Thème sur lequel, avec celui de la mystique juive et de la Kabbale, Kiefer reviendra à de nombreuses reprises. Avec *Pour Paul Celan : fleur de cendre* (2005), Kiefer fait retour sur des thèmes germaniques qui lui sont chers. Sa composition – objets-livres brûlés et paysage en jachère, enneigé – nous confronte à une ambivalence structurellement proche de celle que Celan entretient avec la langue et la culture allemandes. À travers les livres calcinés, Kiefer donne à percevoir des expériences, des savoirs qui se sont superposés avant d'être réduits à néant. Pour ce tableau, il s'est servi de photographies prises en hiver à Buchen et dont la beauté morbide l'avait frappé. Paysage synonyme de désert, de violence ou d'infertilité comme dans le livre *Paysages stériles* de 1969. Avec cette catharsis par la mort, Kiefer nous signifie que Celan a sans doute encouragé son identification littéraire avec les victimes de l'holocauste, et plus spécialement en Allemagne.





Cy Twombly. *Leda and the Swan*. 1962, huile, crayon et craie grasse sur toile, 190,5 x 200 cm.

Chez Cy Twombly (1928-2011), le peintre abstrait américain qui a vécu à Rome dès 1959, la trace, le graphe, les références mythiques abondent. Serait-il l'artiste qui unit l'écriture et la peinture en un seul geste, d'où votre choix, puisque vous êtes vous-même écrivain et passionné par le regard ?

Il est des artistes dont les œuvres, au-delà de leurs multiples variations, sont indissociables d'une pensée fondatrice qui les sous-tend, les font éclore. Il en va ainsi pour Jean Degottex, pour Anselm Kiefer, pour Cy Twombly. Trois artistes hantés par l'écriture. Trois artistes pour qui le texte cimente l'œuvre. Mythologie personnelle chez Twombly, les mots apparaissent dans sa peinture parmi d'autres signes dès 1954. En 1955, *Academy*, entre hachures et grignolis, révèle le mot FUCK. Provocation ou libération ? Le langage verbal est là.

L'aventure picturale indissociable de sa graphie traverse l'œuvre jusqu'aux derniers tableaux, la série *The Last Painting (Camino Real)*, 2011. Alors que chez Degottex l'écriture est ligne ou calligraphie et que chez Kiefer elle nomme les tableaux et souvent les structure, chez Twombly, ouverte, non descriptive, arabesque, pure substance graphique, elle surgit indépendamment de son sens. Parfois, le titre ou la signature apparaissent, constituant le noyau central de l'œuvre : *Virgil*, 1973 ; *Venus*, 1975 ; *Apollo*, 1975 ; *Narcissus*, 1978... Écritures méditerranéennes et tremblées, mosaïques de citations, fragments de poèmes, irruption du verbe, Mallarmé, Keats, Rilke, pour ne citer qu'eux, accompagnent le travail de Cy Twombly. Déjà, l'un de ses professeurs voyait en lui un « poète en peinture ». Le dialogue établi entre les mots et la peinture témoigne chez Twombly de cette intuition. Son œuvre est un kaléidoscope de mots, de titres, de poèmes, un tissage complexe – sexualisé – de références mythologiques, littéraires, artistiques qui renvoie à la culture et à l'imaginaire poétique de l'artiste. À sa bibliothèque, en quelque sorte. ■

Anselm Kiefer. *Pour Paul Celan, fleur de cendre – Für Paul Celan, Aschenblume*. 2006, huile, émulsion, acrylique, shellac et livres brûlés sur toile, 330 x 760 x 40 cm. Collection particulière.