

« Dans le silence des arbres, à peine distinct de celui des étoiles, ils vécurent une nuit du monde dans sa privauté sidérale, et la révolution de la planète, son orbe enthousiasmant parut gouverner l'harmonie de leurs gestes les plus familiers. »

Julien Gracq, *Au château d'Argol*¹

Le travail de François Réau appelle le voyage visible, invisible aussi². Pas de ceux peuplant les contes ou légendes qui font traverser les mers ou s'engouffrer jusqu'aux entrailles de la terre, mais ceux-là des circuits à la fausse intranquillité³ qui, *road trips* imaginaires⁴, font bruire doucement les feuilles de tilleul à l'orée de juillet.

François Réau ressemble à son travail quand ce dernier, malrucien, est la somme d'actions aussi individuelles que personnelles⁵. L'artiste aime la nature, celle qui, frôlant le marais poitevin, crisse à peine sous les pieds parce qu'elle est arpentée, en empathie, par un collectionneur de paysages⁶. François marche sur la matière des sentiers⁷ dans le même instant qu'il rêve d'un ciel en oxymore: tutélaire dans son entièreté, effrayant sous la voûte bleu sombre qui sécurise le monde.

Aussi bien l'œuvre de Réau est-elle duelle: terrestre et céleste, cartésienne et rêveuse, fragile car en pellicule noir et blanc.

1. Julien Gracq, *Au château d'Argol*, Paris, Corti, 1938.

2. Maurice Merleau-Ponty, *Le Visible et l'Invisible*, Paris, Gallimard, 1988.

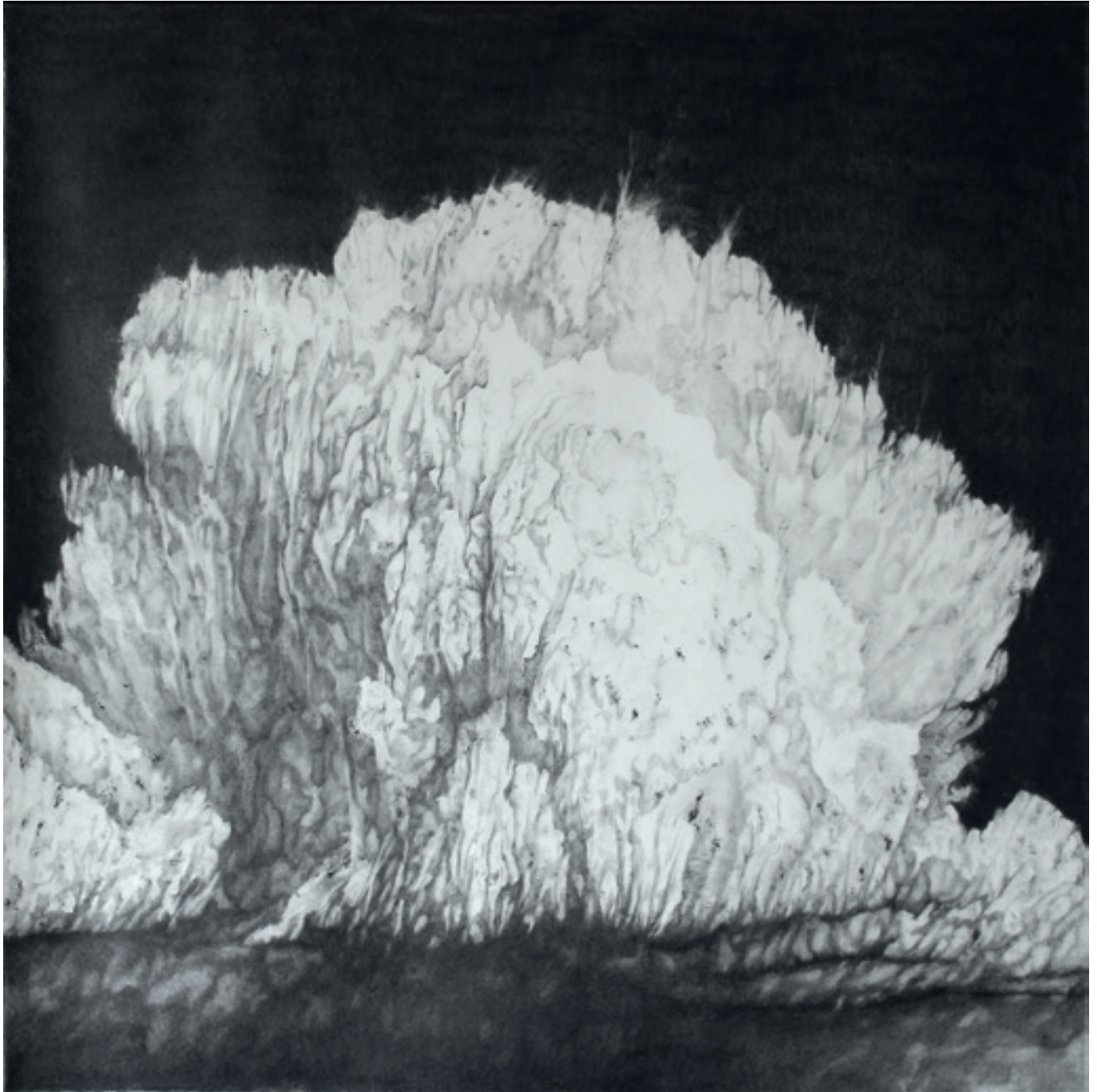
3. Fernando Pessoa, *Le Livre de l'intranquillité*, Lisbonne, Atica, 1982.

4. Jack Kerouac, *On the road*, Paris, Gallimard, 1960.

5. « Un homme est la somme de ses actes, de ce qu'il fait, de ce qu'il peut faire. Rien d'autre », dans André Malraux, *La Condition humaine*, Paris, Gallimard, 1934.

6. Gilles Clément, *Jardins, paysage et génie naturel*, Paris, Collège de France / Fayard, 2012.

7. En référence à la collection « Les sentiers de la création », dirigée, chez Skira, par Gaëtan Picon, cf. Agnès Callu, *Gaëtan Picon (1915-1976): esthétique et culture* [préf. J.-F. Sirinelli, postf. Y. Bonnefoy], Paris, Champion, 2017.



To what extent II.
2018, mine de plomb et graphite
sur papier, 110 x 110 cm.

Une œuvre terrestre et céleste

Terrestre d'abord. Le sol texturologique⁸, troué de boue claire, scande le travail d'un artiste volontaire. En silence, François, attentif à la rythmique des saisons, sillonne les bois, ramasse les clématites, signaux poétiques lumineux dans les forêts apprivoisées des frères Grimm⁹. Il constitue, réactualisant Rousseau, des herbiers enchâssant des bouquets de plantes ou des iris à la magique pharmacopée¹⁰; il se perd dans les méandres d'arbres mystérieux quand ils enlacent à la façon des bras/branches d'Alexandre Hollan¹¹. François Réau effectue une randonnée poétique dans un «jardin de simples¹²», non seulement détourné des craintes qu'il pourrait, totémique, inspirer, mais accueilli tout entier pour la puissance de guérison qu'il déploie. Conscientisant la force de l'écorce, le murmure des cailloux, la torsion des racines, les sillons laissés par la pluie, les coudes des alluvions, les excroissances de fougères méandreuses, François Réau s'engage, résolu, dans le cerne du paysage. Il taille sa route, jusqu'à parcourir le bush australien pour, nouveau Nicolas Bouvier, en expérimenter *L'Usage du monde*¹³. Là, jamais armé mais accompagné par une *drawing machine*¹⁴, légère et ingénieuse, gracieuse et miroitante, inventive et objet au design minimaliste, il enregistre l'empreinte de ses pas, cartographiant au graphite un espace végétal devenu le katagami¹⁵ émeraude du *Livre de la jungle*¹⁶. Céleste ensuite. Les ciels de Constable¹⁷ ou Turner¹⁸ s'invitent

chez François Réau. Ils gonflent, sous des voilures de gris clairs et foncés, hachurés de pluies violentes, comme seul le Japon de Kurosawa¹⁹ sait les peindre. Les cieux deviennent des *clouds* que le philosophe Hubert Damisch aurait reconnu²⁰. En sorte que, appendicule blanc et soyeux, le *cumulus* apparaît parfois dans un décor diluvien, proposant, le temps d'une seconde, le réconfort de la *grottaferrata* signée CT (cf. *infra*) recherchée par l'infatigable marcheur. À l'aurore, sous les paupières closes de François, le jaune laiteux d'un horizon à la Caspar David Friedrich demeure caché²¹. Mais, à la tombée crépusculaire, l'infinie beauté de la nuit se découvre car Réau observe le trajet des étoiles filantes. Passionné d'astronomie, l'artiste s'engage et invite à l'accompagner sur le chemin des constellations. Telles des muses amies, les bracelets étoilés semblent gambader dans l'espace-temps de Kant²², celui où, allongé dans l'herbe grasse²³, on suffoque de bonheur à observer, extatique, un Giotto soudain devenu réel²⁴. L'œuvre de François Réau est spirituelle. Ni enfermée dans un discours de catéchèse, ni soufflée d'idéologie mystique, elle sautille, scintille encore, sur un chemin de Compostelle, soudain réactivé. Et les dessins de Réau saluent Conques la Magnifique, étape majeure pour les pèlerins parce qu'illuminée par les gradations en noir de Soulages²⁵.

8. Voir les «Texturologies» de Jean Dubuffet dans les années 1950.

9. Jean-Michel Adam et Ute Heidmann, «Des genres à la généralité. L'exemple des contes (Perrault et les Grimm)», dans *Langages*, 2004, n° 153, pp. 62-72.

10. Henri Cheyron et François Matthey, «La dernière passion de Jean-Jacques Rousseau», dans *Revue littérature*, automne 1983, pp. 140-143.

11. Yves Bonnefoy et Alexandre Hollan, *Trente Années de réflexion, 1985-2015*, Strasbourg, L'Atelier contemporain, 2015.

12. Bernard Beck, «Jardin monastique, jardin mystique. Ordonnance et signification des jardins monastiques médiévaux», dans *Revue d'histoire de la pharmacie*, 2000, n° 327, pp. 377-394.

13. Nicolas Bouvier, *L'Usage du monde*, Paris, Payot, 1963.

14. Agnès Callu (dir.), *Dessein, dessin, design: pour une fabrique médiatique de l'histoire*, Paris, Éditions Hubtopia, 2019.

15. Mitsubishi Ichig kan Museum (éd.), *Katagami style*, Tokyo, Nikkei Inc., 2012.

16. Rudyard Kipling, *The jungle book*, London, Macmillan Publishers, 1894.

17. Pierre Wat, *Constable*, Paris, Hazan, 2002.

18. Alice Hattenville, «William Turner/Ingeborg Bachmann. La lumière en face», dans *Po&sie*, 2009, vol. 130, n° 4, 2009, pp. 103-113.

19. Mathias Lavin, «Comment vaincre la peur? L'état de siège dans trois films de Kurosawa», dans *Vertigo*, vol. 32, n° 3, 2007, pp. 30-34.

20. Hubert Damisch, *Théorie du nuage. Pour une histoire de la peinture*, Paris, Le Seuil, 1972.

21. Johannes Grave, *À l'œuvre. La théologie de l'image de Caspar David Friedrich*, [trad. Jean Torrent], Paris, Éditions de la Maison des Sciences de l'Homme, 2011.

22. En référence à Kant, «Le ciel étoilé au-dessus de moi et la loi morale en moi» dans *Critique de la raison pratique*, publié en 1788.

23. Walt Whitman, *Leaves of grass*, Paris, Corti, 2008.

24. Agnès Callu, *Anthropologie de la rencontre, cérémonie amoureuse avec les œuvres*, Paris, CNRS-Éditions, 2019.

25. Pierre Encrevé et Alfred Pacquement, *Soulages*, Éditions du Centre Pompidou, 2011.







Éclipse.
2016, mine de plomb
et graphite sur papier,
210 x 228 cm.

Un travail cartésien et rêveur

François Réau – qui s'avoue le cancre des institutions scolaires – est profondément méthodique et cartésien. Jamais le *cogito* n'est oublié dans un travail tendu comme un arc où la précision le dispute à la rigueur. Chez Réau, pas de doute méthodique mais une confiance pleine et entière dans la première certitude. La décision maintient les projets artistiques soutenus par des fils et diagrammes transfusés au génie mathématique des nombres premiers. Et François se fait adorateur de la rigueur d'un Fibonacci²⁶ qui expose une suite d'entiers dans laquelle chaque terme est la somme des deux le précédant²⁷. Surgit alors le Grand Ordonnateur, qui joue avec le « nombre d'or²⁸ », la « section dorée », la « proportion divine ». François Réau, à l'écart d'une psychose protocolaire, construit, par l'instrument des protocoles, une œuvre où la voie lactée se dessine sous l'agilité géométrale d'un mode opératoire invariable. Réau admire l'hexaèdre de Platon, fixe des cadres pour les pyramides, règle des formes aux carrés, bouscule des polyèdres dansant, millimètre des cubes à la Malevitch²⁹, courbe des alvéoles aux diamètres calculés, sangle des électrocardiogrammes afin de contrôler la vitesse, la « videsse³⁰ » du sang courant dans les artères qui assurent les nervures biologiques d'une œuvre conçue comme une feuille grillagée dont il s'agit de mesurer l'intégrité de l'abscisse autant que la résistance de l'ordonnée.

Mais Réau est un songeur et l'ensemble de son travail est une rêverie bachelardienne³¹ proposant un « hymne à l'imagination ». François rêve l'eau et acculture Bachelard lorsque le philosophe avance que « *c'est près de l'eau qu'il a le mieux compris que la rêverie est un univers en émanation, un souffle odorant qui sort des choses par l'intermédiaire d'un rêveur* ». L'artiste regarde la dynamique des éléments depuis son observatoire personnel, de la fenêtre imaginaire d'Emily Dickinson³² aussi, mais il en fait le projet de sa vie esthétique. Les eaux claires, les profondeurs obscures, les houles violentes, les liqueurs lustrales habitent un travail où coule le mystère silencieux de la poésie. Et singulièrement celui de la « bohémienne vagabonde », la poétesse Ingeborg Bachmann³³, née dans la ville de Musil, amie de Paul Celan, sensible à la philosophie de Wittgenstein³⁴, fascinée par les frontières délimitées par les fleuves ou vallées dans l'antré desquels s'intriquent ses pluri-cultures slovène, allemande ou autrichienne. Elle avoue, en simplicité, la rudesse de l'exploit poétique: « *Écrire des poèmes me semble être ce qu'il y a de plus difficile, parce que les problèmes de forme, de contenu et de vocabulaire doivent être résolus tous à la fois, parce qu'ils obéissent au rythme du temps et doivent cependant ordonner la multitude des choses anciennes et nouvelles selon notre cœur, dans lequel sont décidés passé, présent et avenir.* » François Réau lit et relit Bachmann et partout son œuvre en porte les cicatrices: ici, l'amour, là, les ténèbres, la lumière, le lyrisme, l'intériorité, l'abîme, la raison, le fondement, les confins encore, les frontières toujours. Hors de toute afféerie qui consisterait à convoquer l'âme slave et torturée de Bachmann, François embrasse l'œuvre transdisciplinaire de son héroïne pour la faire sienne jusqu'à en organiser la copénétration avec sa création plastique.

26. Benoit Mandelbrot, *The fractalist: memoir of a scientific maverick*, New York, Pantheon Books, 2012.

27. Sur les fractales, Stéphane Kalla (dir.), *L'Art fractal*, Lyon, ATOMOS, 2019. Voir la contribution d'Agnès Callu intitulée « Lire et sentir Pollock: des fractales au service d'une algorithmie esthétique ».

28. Jean-François Bommelaer, « Pourquoi le « nombre d'or » ? », dans *Dialogues d'histoire ancienne. La mesure et ses usages dans l'Antiquité: la documentation archéologique*. Journée d'études de la Société française d'archéologie classique, 17 mars 2012, pp. 213-224.

29. Jean-Claude Marcadé, « Kazimir Malévitch, *Le suprématisme: le monde sans objet ou le repos éternel* », dans *Revue des études slaves*, 2012, t. 83, fasc. 4, pp. 1179-1184.

30. Davide Napoli, *Videsse: la vitesse du vide*, Paris, Éditions Transignum, 2014.

31. Gaston Bachelard, *L'Eau et les rêves. Essai sur l'imagination*, Paris, Corti, 1941.

32. Joyce Carol Oates, « Emily Dickinson: L'âme chauffée à blanc », dans *Les Cahiers du GRIF*, 1988, n° 39, pp. 30-38.

33. Nicole Bary, « Ingeborg Bachmann. Le sourire du sphinx », dans *Études*, 2007, vol. 406, n° 6, pp. 793-802.

34. Frédéric Joly, *Robert Musil: tout réinventer*, Paris, Le Seuil, 2015; *Paul Celan/Ingeborg Bachmann. Le temps du cœur. Correspondance* [trad. B. Badiou], Paris, Le Seuil, 2011; Sandra Laugier, *Wittgenstein: Les sens de l'usage*, Vrin, 2009.



Draw. 2017, mine de plomb sur papier. Navettes en bois, bobines de fil, caisse en bois et laine.
Création in situ. Dimensions variables.
Vue d'exposition La Manufacture des Flandres, Musée Textile, Roubaix, F.

Une création en noir et blanc

L'œuvre de Réau est « en noir et blanc ». L'austérité du projet d'ailleurs est séminale. Protéiforme lorsqu'il revendique mixer le dessin – dont il annonce, chaque jour, dilater le territoire³⁵ – et les installations, le travail de François Réau avance sous la bannière de la verticalité. Gouttes ruisselantes sous les averses du gris : métallique ou crayeux, plâtré dans ses aplats ou noirci de fumée traumatique³⁶, foncé ou lustré de métal, à la mine de plomb ou « Matière-Lumière³⁷ », couleur de zinc urbain ou nuée boréale aux engelures glacées de lacs prisonniers de l'hiver, les lignes de François sont littéraires et esthétiques. Elles descendent, réputées éphémères, comme des torrents dionysiaques et s'alignent nerveuses, presque dyslexiques, répondant à l'appel des convulsions scripturales de Réquichot³⁸. Rhizomes cartographiques datavisualisant le séisme des pas dans une nature ingouvernable sans pour autant se montrer hostile, ils s'agitent telles des ondes gravitationnelles éclairées par les néons produisant des effets de cercles concentriques. Les traces administrent la preuve d'un passage imaginaire dans un paysage imaginé au sein duquel Réau pratique une stratégie d'apparition, d'effacement surtout³⁹. Un instant, l'ombre pessimiste du Chaos ; l'instant d'après, l'enchantement d'un cœur battant la chamade au rouge de Cy Twombly⁴⁰ (cf. *supra*) – souriant à la lumière d'une courbe de cièrges, une seconde soumise à la foudre électrique⁴¹.

Sans doute le travail créateur de François Réau – figure de *Jude l'Obscur*⁴² – pratique-t-il le *care* lorsqu'il panse les plaies d'un monde à la bordure de sa fin⁴³. Mais, comme dans le musée de

l'hospice Saint-Roch d'Issoudun, agile et adaptable, François soigne, sous la protection tutélaire d'une chouette « blason⁴⁴ » et doté d'une « pensée-dessin⁴⁵ » embaumée par le sortilège de décoctions à l'eucalyptus, les vertiges du *Tempus fugit* de Virgile⁴⁶. Réau arrête l'horloge du temps, écarte les peurs millénaristes⁴⁷, dresse des outils ou des échafaudages de tiges, telles des barrières de corail aux lointains de la Nouvelle-Calédonie⁴⁸ pour se faire le protecteur d'une écologie responsable. Artiste engagé, solidaire des thèses de l'*Arte Povera*⁴⁹, sensible aux plaidoyers *pro domo* du *Land Art*⁵⁰, il avance, humble mais décidé à comprendre « Derrière le miroir⁵¹ », le « régime d'historicité⁵² » d'une vie qui ne saurait se résumer à la chute d'Alice⁵³. Résolument, son cœur va à Laure et à la clarté humaniste de Pétrarque⁵⁴.

**Agnès Callu (PhD/HDR),
historienne et historienne de l'Art.
Chercheur permanent à l'Institut Acte
(Université Paris 1 Panthéon-Sorbonne / CNRS)**

35. Voir les réflexions conduites par Agnès Callu dans son séminaire de recherche « Épistémologie du dessin : concepts, lectures et interprétations, XX-XXI^e siècles », Paris, École des Chartes, puis Paris 1 Panthéon-Sorbonne / EPHE (2012 et sq), [à paraître en 2019].

36. En référence au feu qui détruit la maison familiale de François Réau.

37. En référence à l'œuvre d'Evi Keller, « Matière – Lumière » notamment présentée au musée des Arts décoratifs en 2016, cf. Agnès Callu et Christine Phal, *Le Contemporain dessiné*, Paris, Drawing Now Paris, 2016.

38. *Les Écrits de Bernard Réquichot*, Bruxelles, Éditions de La Connaissance, 1973.

39. Agnès Callu (dir.), *Dessain, dessin, design : pour une fabrique médiatique de l'histoire, op. cit.*

40. Jonas Strosse (dir.), *Cy Twombly*, Paris, Éditions du Centre Pompidou, 2016.

41. Anne Blayo, *Le Néon dans l'art contemporain. Obscur clarté*, Paris, L'Harmattan, 2005.

42. En référence à Thomas Hardy, *Jude the obscure*, London, Osgood, McIlvaine, & Co, 1895. Voir aussi le poème d'Ingeborg Bachmann, « Dire l'obscur » et Françoise Rétif, « De moi sans fin poussent des mains », dans *Po&Sic*, 2009, vol. 130, n° 4, pp. 15-22.

43. Fabienne Brugère, *L'Éthique du care*, Paris, PUF, 2011.

44. Michel Pastoureau, *Bestiaire du Moyen Âge*, Paris, Le Seuil, 2011.

45. Agnès Callu et Jean-Michel Leniaud (dir.), « Le dessin d'architecture : œuvre / outil des architectes ? », Paris, Champion [n° spécial des *Livraisons d'histoire de l'architecture*], décembre 2015

46. Albert Dondeyne, « L'historicité dans la philosophie contemporaine », dans *Revue philosophique de Louvain*, 1956, t. 54, n° 41, pp. 5-25.

47. Jean Delumeau, *La Peur en Occident XIV-XVIII siècles*, Paris, Fayard, 1978.

48. François Réau, de nouveau cartographe du monde, s'engage au printemps 2019 dans un voyage maritime dans la mer de Corail entre l'Australie et la Nouvelle-Calédonie.

49. Germano Celant, *Arte povera: storia e storie*, Milan, Electa, 2011.

50. Larisa Dryansky, *Cartophotographies : de l'art conceptuel au Land Art*, Paris, CTHS / INHA, 2017.

51. En référence à la revue du même nom. Voir François Ponge, *Derrière le miroir n° 250: Hommage à Aimé et Marguerite Maeght*, Paris, Maeght Éditeur, 25 juin 1982.

52. François Hartog, *Régimes d'historicité. Présentisme et expériences du temps*, Paris, Points, 2015.

53. Ana-Maria Muñoz-Shiver, « L'objet Alice, de Lewis Carroll à Balthus », dans *La Cause du désir*, 2016, vol. 94, n° 3, pp. 58-61.

54. Pierre Laurens, « Le retour du Pétrarque latin », dans *Bulletin de l'Association Guillaume Budé*, 2005, n° 2, pp. 16-39.





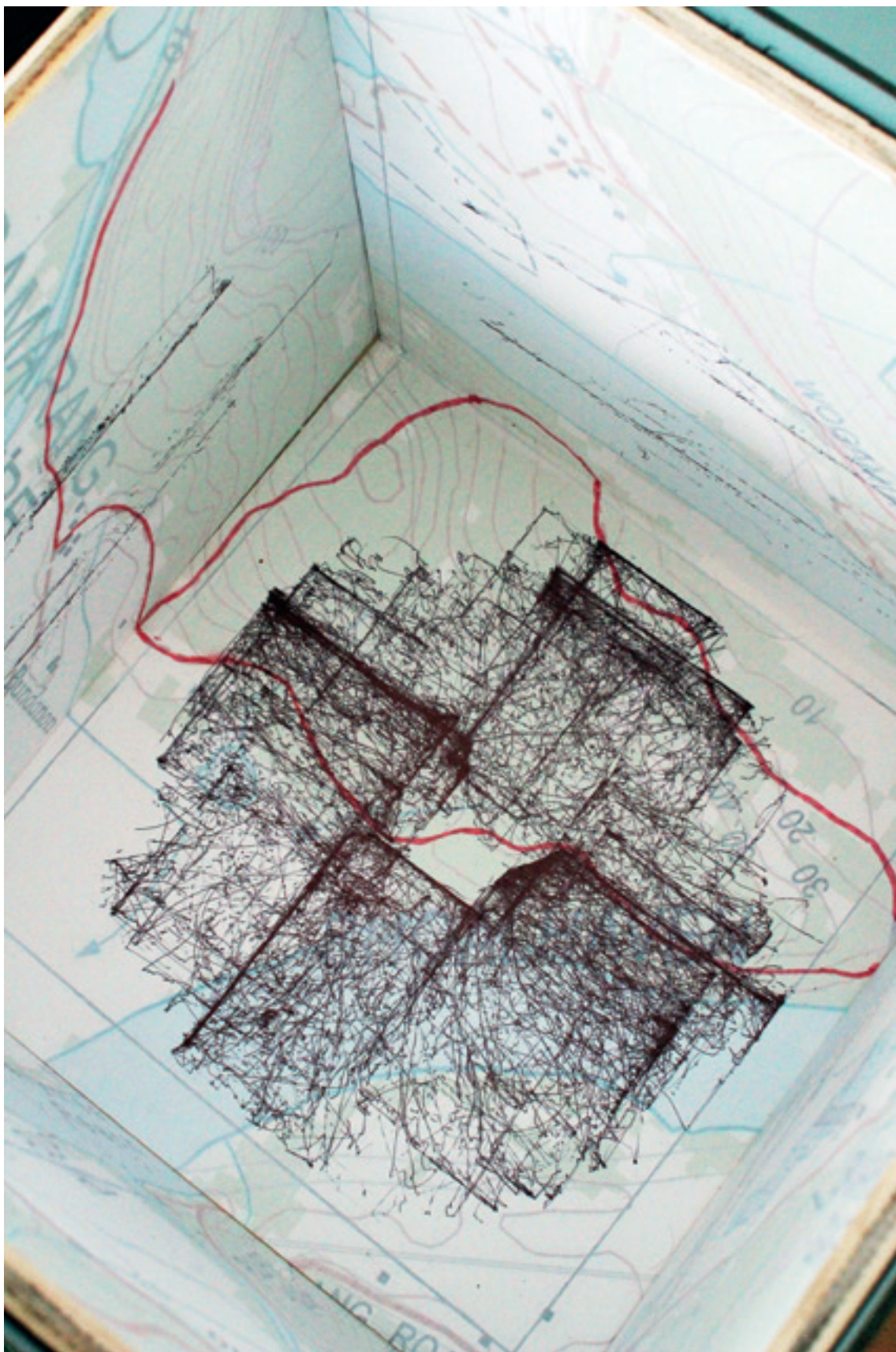
Jardin des simples.
2018, mine de plomb et graphite
sur papier, 49,5 x 35 cm.

Effet de séparation (détail).
2015-2019, mine de plomb et graphite
sur papier, 162 x 228 cm.





L'Abime libre blanc, l'infini sont devant nous
2017, mine de plomb et graphite sur papier, 257 x 228 cm.
Vue d'atelier 2017, Bundanon Trust, Australie.



Dessin de 8,40 km et 3 heures 28 minutes Drawing Machine
2017, Carte géographique, bois, vis, miroirs, sangles, balle et 18 crayons, 31 x 31 x 31 cm.
Bamarang Nature Reserve, Nouvelle-Galles du Sud, Australie.