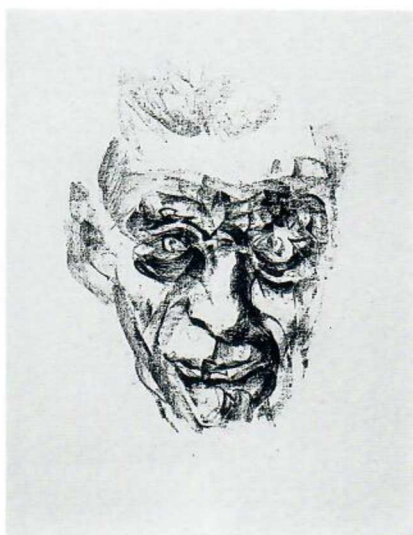


Louis le Brocquy appartient à une lignée d'artistes qui ont toujours existé, obsédés par la figuration en dehors et au-delà de l'illustration, conscients du vaste et puissant potentiel d'invention permettant de reconjuguer les faits et les apparences

Francis BACON
1966

LOUIS LE BROCQUY
Peintures



Quatre études vers une image de Samuel Beckett, 1980, fusain sur papier.
Chaque: 76 × 56 cm.



Image de Samuel Beckett, 1987.
Huile sur toile, 93 × 73 cm (détail).

ENTRETIEN AVEC LOUIS LE BROCQUY

par Michael Peppiatt, traduit par Alice Bellony-Rewald

(Copyright Michael Peppiatt et Alice Bellony-Rewald, 1979)

Louis le Brocquy est né à Dublin en 1916. Bien qu'issu d'un grand-père paternel belge et ayant passé la plus grande partie de sa vie adulte à l'étranger (ou peut-être à cause de cela), il est resté vivement conscient de son héritage celte. En 1958, le Brocquy quitta Londres et la réputation qu'il y avait acquise pour s'établir dans le midi de la France avec sa jeune femme le peintre Anne Madden. Depuis vingt ans, ils vivent dans un village paisible de l'arrière-pays niçois, sans pour autant se sentir coupés du monde grâce à de fréquents voyages et aux visites régulières d'amis.

Le Brocquy est grand et mince; son regard aux yeux très bleus lui donne un air de grande concentration intérieure. Il parle avec une douceur persuasive, savourant la souplesse évocatrice des mots, effleurant avec aisance des sujets aussi différents que la géologie, le mysticisme, l'art de bien fumer la pipe ou les mœurs des oiseaux. Parfois ses propos paraissent décousus, sans rapport les uns avec les autres, jusqu'à ce que l'on comprenne que les trouvailles de la digression séduisent bien davantage cet esprit complexe que le développement linéaire de questions et de réponses.

Cet entretien est un concentré de plusieurs heures de conversation échangées dans l'atelier où travaillent le Brocquy et sa femme Anne Madden. Au cours d'une de ces rencontres, six têtes nouvelles de Beckett disposées en demi-cercle dominaient l'espace du haut de leurs chevalets; la fois suivante, ce furent celles, à peine achevées, de Bacon. L'ambiance inquiétante et sévère qu'elles dégageaient se dissipa pendant la conversation, remplacée par une impression plus humaine. Sur le mur du fond, le masque mortuaire de James Joyce, intériorisé et serein, surveillait la scène d'un léger sourire de bronze. Sous ces regards scrutateurs naissait l'impression que tout n'était que surface et apparence: les têtes peintes et les têtes parlantes n'étant que deux couches d'une illusion destinée à disparaître.

MP — Pendant les cinq dernières années vous avez peint des centaines de portraits de Yeats, Joyce et Lorca. Vous avez maintenant commencé celles de Beckett et de Bacon. D'où vous vient cette fascination pour la tête et la tête seule?

LB — Cela a commencé après avoir traversé une très mauvaise année, une année aveugle, pour ainsi dire, pendant laquelle aucune image ne se présentait. C'était en 1963. Pendant les six ou sept années précédentes, j'avais travaillé à une série de personnages — ou plutôt à ce que je nomme des «présences» — sur fond blanc, lorsque brusquement le flot des images s'est interrompu. À la fin de cette année, j'ai détruit quarante-

trois mauvais tableaux. En étant arrivé là, j'étais moi-même en très mauvais état évidemment, et ma femme proposa un voyage à Paris, comme si c'était un endroit où nous allions pouvoir découvrir quelque chose de nouveau. Et, curieusement, j'y ai fait ce qui devait être une découverte vitale: les masques de Mélanésie et de Polynésie du musée de l'Homme. Ce sont, comme vous savez, des crânes en partie remodelés avec la glaise, peints d'une façon décorative — souvent avec des coquillages à la place des yeux. Ils m'ont énormément impressionné et peu après, j'ai commencé à peindre des têtes, des têtes privées de corps, si vous voulez, et même privées de tout contexte. Un peu plus tard, en 1965, je me suis trouvé près d'Aix-en-Provence, à Entremont et Roquepertuse, en présence d'un autre exemple du culte de la tête — celte, cette fois. Et cette deuxième rencontre confirme mon impression que la tête est une sorte de boîte magique retenant l'esprit prisonnier.

MP — *Vous parlez maintenant de têtes sculptées, je pense.*

LB — Oui. Vous pouvez en voir des vestiges aux musées d'Aix et de Marseille. Il reste peu de chose de la culture celte, vous savez. Les Romains l'effacèrent systématiquement, ils détruisirent l'*oppidum* d'Entremont aussi bien que le sanctuaire de Roquepertuse. Il est vrai que les Celtes avaient eux-mêmes des mœurs assez déplaisantes, celle entre autres de couper la tête de leurs prisonniers et de les porter à la ceinture.

MP — *Comme les Scythes ...*

LB — Oui. D'ailleurs, j'ai été frappé par l'idée que les Celtes pourraient d'une façon ou d'une autre descendre des Scythes. Leur art présente des rapports assez évidents. Mais, comme je vous le disais la culture celte en Gaule fut détruite par les Romains: les druides furent repoussés au fond des forêts et pourchassés. Pourtant, en Irlande, cette culture a survécu; le christianisme l'a simplement modifiée. Lorsqu' Edmund Spenser, le poète élizabéthain, traversa l'Irlande, il fut bouleversé par la pauvreté — les gens tombant morts de faim devant ses yeux, par exemple — mais il n'a pas compris les Irlandais. En fait, il les considérait à peine comme des êtres humains. Il était un homme de la Renaissance, eux étaient Celtes — les ancêtres en esprit de Joyce. Et ce poète, d'une sensibilité raffinée par ailleurs, préconisait la destruction complète — littéralement — des Irlandais qui, à ses yeux, ne pourraient jamais être «civilisés». D'autres peuples devaient également les trouver barbares... Vous pouvez imaginer ce que les voyageurs grecs et romains ont dû éprouver lorsque les Celtes leur faisaient les honneurs, y compris la visite de leurs têtes célèbres en conserve! Ils avaient coutume, vous savez, de conserver la tête de leurs grands hommes dans leurs sanctuaires.

MP — *Je me demandais si vos tableaux avaient un rapport quelconque avec ces coutumes.*

LB — Je ne suis pas précisément un adepte du culte irlandais de la tête. Mais ce que je fais n'y est pas complètement étranger en un sens. Comme les Celtes, j'ai tendance à considérer la tête comme une boîte magique qui retient l'esprit. Entrez dans la boîte, écarterez le rideau boursoufflé du visage et vous aurez le paysage complet de l'esprit. Le visage lui-même, cette écorce indéniable de la réalité, est aussi une expression de l'esprit dans une certaine mesure. C'est en fait ce qui me fascine parce que je suis obsédé par les apparences et ce qu'elles révèlent; la mobilité des expressions chez certains individus, par exemple, et la vitalité intérieure qui les transforme à tous moments. Si bien que le visage est — pour moi, du moins — un paradoxe masquant l'esprit et le révélant à la fois.

MP — *Mais quelles sont les raisons précises qui vous ont amené à Yeats, Joyce et les autres? Était-ce l'admiration?*

LB — J'ai été attiré par l'œuvre, oui, certainement, et avant de commencer à les peindre je m'en suis imprégné aussi complètement que possible. Cependant, je les regarde moins comme des hommes célèbres ou brillants que comme des êtres vulnérables, des êtres particulièrement impressionnants, qui sont allés plus loin que d'autres et qui pour cette raison, sont plus isolés, plus émouvants. J'ai été attiré par-dessus tout par le chemin qu'ils ont parcouru durant leur vie et par l'ampleur universelle de leur vision.

MP — *Je crois que vous avez connu Yeats.*

LB — Oui, de la façon dont on dit d'un enfant qu'il «connaît» un maître ou un autre personnage important. Ma mère connaissait sa famille et je le voyais souvent — c'était un homme très remarquable. Yeats est un merveilleux exemple de la façon dont les apparences changent. Dans les images que j'ai faites de lui — je pense à elles comme à des traces, à des images plutôt qu'à des portraits — je permets à des aspects très différents de sa personnalité de se manifester¹. Il faut dire que, maintenant que la photographie nous a montré les multiples facettes de l'apparence humaine, il serait futile et prétentieux d'essayer de capter les traits d'un homme célèbre en un seul portrait. En tout cas, dans ces séries d'images vacillantes que j'ai faites de Yeats, j'espère avoir retenu quelques-uns des multiples aspects du visage de cet extraordinaire irlandais et avoir ainsi exploré le paysage caché derrière ces «anciens yeux étincelants». Parfois, je me suis senti pris au jeu de l'évoquer, comme au cours d'une séance de spiritisme...

1. «À la recherche de W.B. Yeats - Cent portraits imaginaires», exposés au Musée d'Art moderne de la Ville de Paris, octobre-novembre 1976.



Image de Samuel Beckett, 1988-89.
Huile sur toile, 80 × 80 cm (détail).



Image de Samuel Beckett, 1988.
Huile sur coton marouflé, 92 × 73 cm (détail).
Musée Picasso, Antibes.

MP — *Avez-vous ressenti une impression semblable en travaillant aux portraits de Joyce?*

LB — Je me suis souvent taxé d'impertinence alors que j'interprétais l'apparence de ces hommes. J'avoue que Joyce m'inspira de la crainte, j'étais même littéralement effrayé. Son visage est le plus évocateur et le plus douloureux de tous ceux auxquels je me suis attaqué. J'étais extrêmement conscient de tout ce qu'il a dû souffrir — les humiliations, l'incompréhension, les souffrances physiques et la pauvreté. Et je pensais aussi constamment à l'extraordinaire aventure qui s'était déroulée dans sa tête. Parce qu'il a vraiment poussé les choses à l'extrême n'est-ce pas, naviguant dans des eaux où très peu de gens ont eu l'audace de s'aventurer. Je veux dire que ces hommes, Joyce et Yeats, étaient de véritables héros, des Prométhée de courage. Et toutes ces tensions sont devenues si fortes pendant que je travaillais au portrait de Joyce qu'à un certain moment j'ai eu l'impression que je ne pourrais pas continuer, je ne pouvais tout simplement pas retourner à l'atelier et me confronter à cette tête — un peu comme le Douanier Rousseau qui n'osait pas entrer dans son atelier après y avoir peint ce terrible lion!

MP — *Vous avez fait quelque cent vingt études d'après Joyce².*

LB — Oui, si vous comptez, en même temps que les huiles, toutes les aquarelles et les fusains. En un sens, j'aurais pu continuer indéfiniment parce que je n'ai jamais eu l'impression d'avoir atteint quelque chose de définitif ou de concluant dans mes images. Je pense que l'œuvre même de Joyce était un peu semblable à ça, circulaire plutôt que linéaire, finissant comme elle avait commencé! Un cercle où l'on peut entrer à tous moments, à n'importe quel endroit. C'était l'œuvre d'un esprit celte, tout à fait remarquable, un esprit anti-Renaissance, dans un sens anti-logique peut-être comparable dans sa patiente minutie et sa constante circularité aux méandres du célèbre manuscrit enluminé du *Book of Kells*. Puis, vous avez l'extraordinaire construction plastique de la tête même, avec le grand équilibre sculptural du front bombé et du menton saillant, avec le nez placé dans le vaste espace creux entre les deux. Une tête comme un croissant de lune.

MP — *Vous vous imprégnez de l'œuvre et de la vie des gens que vous peignez, mais vous accumulez également leur image photographique. Quel rôle donnez-vous à ces photos?*

2. «Études vers une image de James Joyce». Exposition itinérante à Gênes (S. Marco dei Giustiniani), Zurich (Gimpel, Hanover, Emmerich, Londres (Gimpel Fils), Belfast (Arts Council), Dublin (Municipal Gallery of Modern Art), New York (Gimpel & Weitzenhoffer), Montréal (Waddington) et Toronto (Waddington) de novembre 1977 à décembre 1978.

LB — J'y trouve pour ainsi dire des preuves objectives, même quand ce sont de mauvaises photos, c'est-à-dire quand elles ne correspondent pas à l'apparence conventionnelle du sujet. Je cherche à faire des images aussi objectives que possible. Je sais, naturellement, que tout ce que l'on fait est, dans une certaine mesure, subjectif, le reflet de soi-même. Dans ce sens, la toile devient une sorte de miroir, et en peignant les autres, on se peint, du moins partiellement. En dépit de cela, je m'intéresse surtout à l'autre. Je pense qu'il serait prodigieusement fascinant de pénétrer dans la tête de quelqu'un d'autre, même dans celle d'un chat pendant quelques instants. Nous nous voyons tous très différemment, j'en suis certain. Si je pouvais par exemple entrer dans votre tête lorsque vous regardez Anne, je suis convaincu que je penserais «Non, non, ce n'est pas Anne, Anne n'est pas du tout comme ça».

MP — *Comment utilisez-vous les photos lorsque vous travaillez ?*

LB — Souvent je ne les regarde pas du tout, mais si je m'y réfère, j'en ai deux ou plus près de moi en même temps. Elles doivent me présenter des facettes très différentes des personnes en question et, en peignant, je n'essaie pas de les réconcilier. J'essaie de découvrir des aspects différents, des strates de la personne dans l'image que je suis en train de faire. Et les photos sont aussi des rappels utiles de la mobilité du visage, elles m'aident à éviter le piège de la ressemblance, ou du moins à demeurer conscient du danger. J'ai tendance à travailler en série, vous savez, et en travaillant sur trois images en même temps, cela aussi m'aide à briser l'idée simplement conventionnelle que l'on a d'une autre personne.

MP — *Vous auriez pu continuer indéfiniment à faire des images de Joyce. Qu'est-ce qui vous a poussé à entreprendre un nouveau sujet en fait ?*

LB — J'aurais pu continuer avec Joyce seulement, c'est vrai. Mais j'ai aussi accueilli avec plaisir l'épreuve que présentait une personnalité nouvelle; j'aimais l'idée d'explorer un autre pays tout différent. Et puis le changement rend plus apte à reconnaître les formules stériles dans lesquelles on a tendance à s'enliser après un certain temps. Vous savez comment le nez de Yeats, large à la base, s'amincit brusquement de façon si caractéristique? Eh bien, dès que vous êtes pris dans de telles formules, vous commencez à obtenir une image ressemblante de Yeats les yeux fermés — c'est un piège, une invitation à la facilité. Même chose avec Francis Bacon, si vous vous limitez à la largeur frappante des maxillaires. Or, l'habileté n'est pas ce que je recherche. On m'a reproché d'en avoir trop, trop de facilité technique. Mais un incident m'a permis de contredire cette impression: il y a deux ans environ, je me suis blessé à la main droite qu'une greffe de l'os a immobilisée dans le plâtre pendant plusieurs mois. Pour la première fois de ma vie, j'ai commencé à peindre

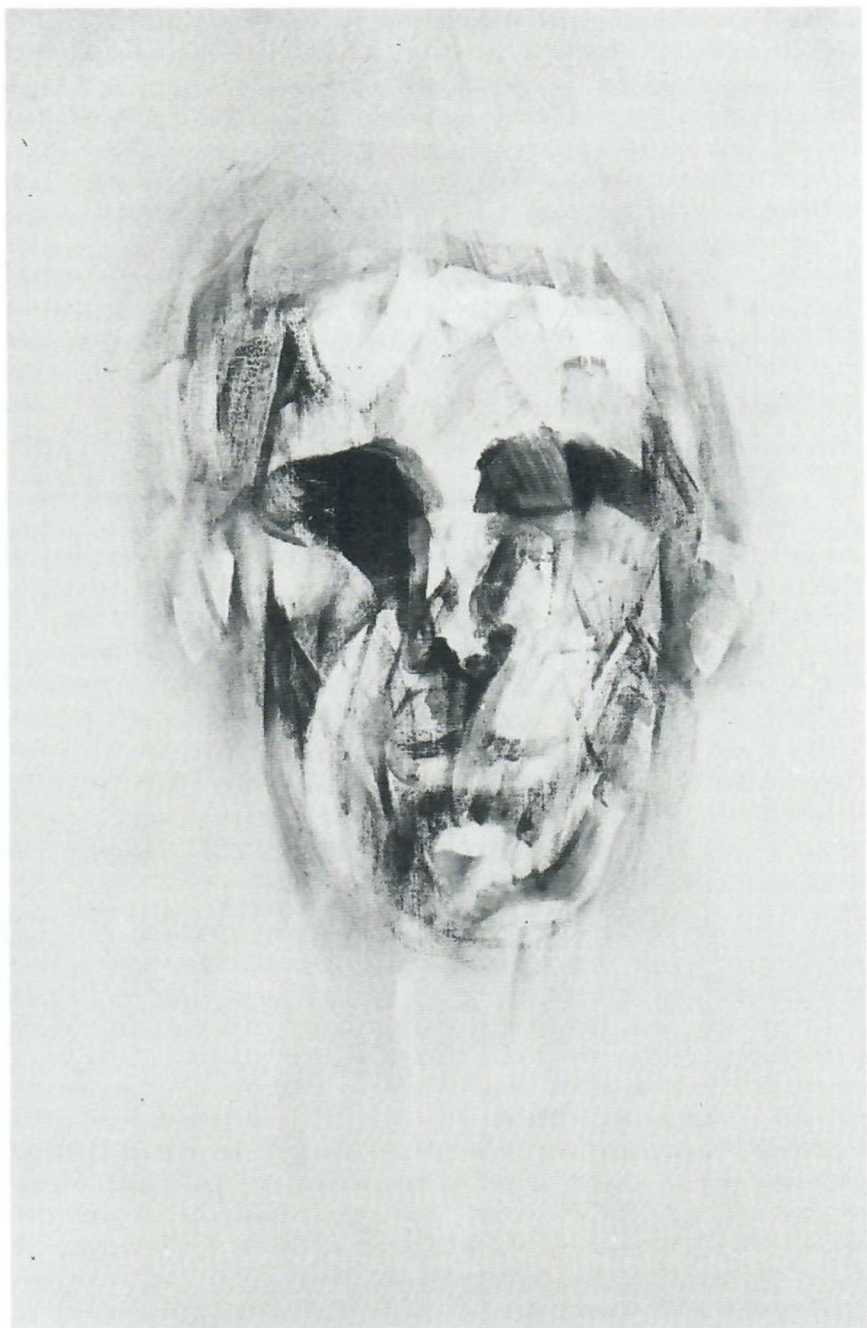


Image de W. B. Yeats, 1989.
Huile sur toile, 122 × 91 cm (détail).

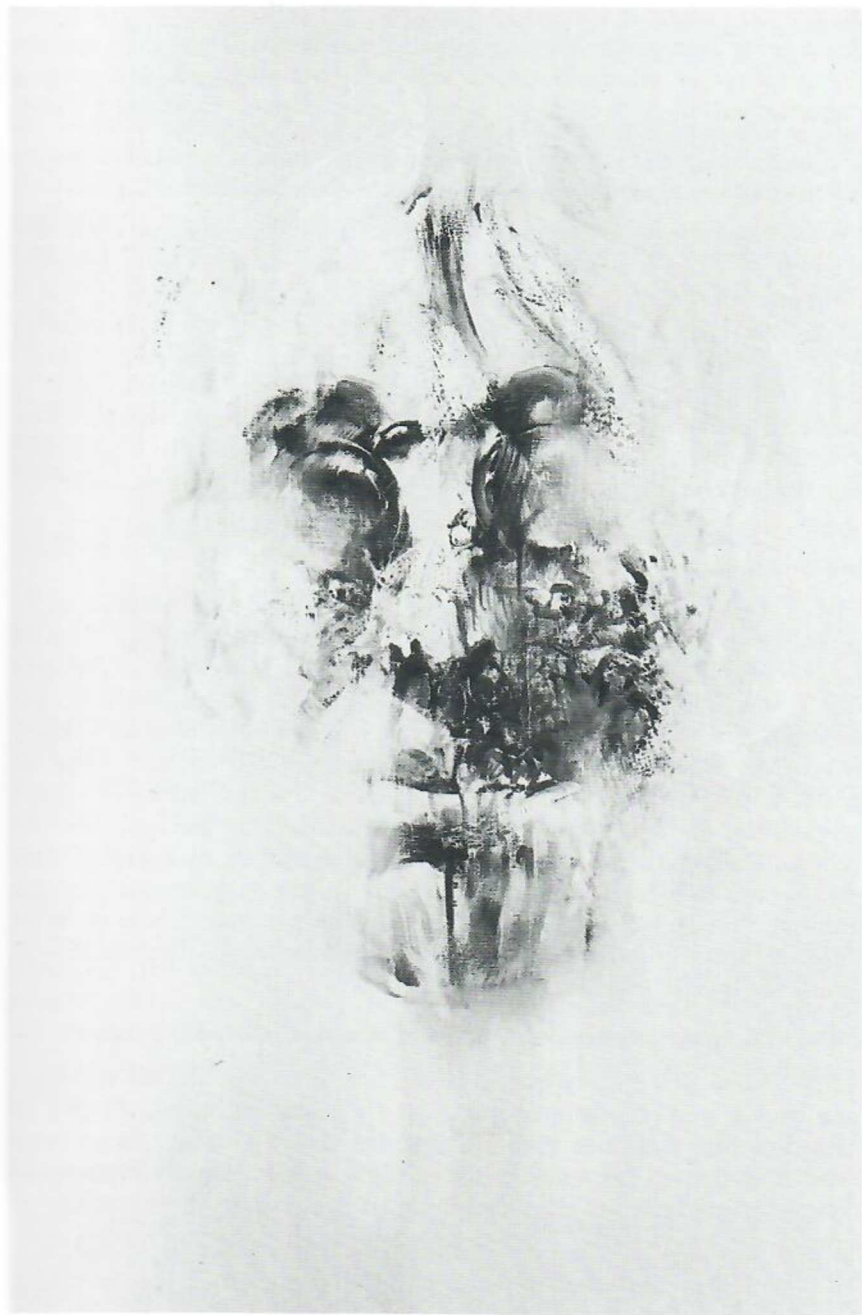


Image de W. B. Yeats, 1975.
Huile sur toile, 70 × 70 cm (détail).

de la main gauche et les images produites par celle-ci ne pouvaient être distinguées des autres: elles n'étaient ni meilleures ni pires. Et maintenant, bien que ma main droite soit en parfait état de nouveau, je continue parfois à peindre de la main gauche pour encourager l'inattendu ou l'accidentel qui permet à une image d'émerger.

MP — Comment expliquez-vous le mot « accident » dans ce contexte?

LB — L'accident est très important pour moi. Je crois que mon rôle d'artiste — pour autant qu'il existe — est essentiellement de reconnaître la signification des signes qui se forment. Ceux que je retiens et que je développe, ceux dont j'espère que l'image surgira. Pour moi, la peinture n'est pas un moyen de communication, même pas un moyen d'expression, mais plutôt un processus de découverte, ou de dépouillement. Je pense au peintre comme à une sorte d'archéologue, un archéologue de l'esprit qui remue patiemment la surface des choses jusqu'à ce qu'il fasse une découverte importante qui lui permette de poursuivre sa quête.

MP — Comment ces signes importants se produisent-ils? Comment commencez-vous une nouvelle image?

LB — Pour un tableau à l'huile, je fais d'abord une esquisse assez grossière au fusain. Ensuite, je prends le pinceau et je le trempe dans un peu de bleu d'un côté, disons, et un peu de rouge de l'autre et j'amorce des gestes libres autour de l'espace des orbites ou du menton, par exemple. Et parfois la suggestion d'une image — une sorte d'objet trouvé, si vous voulez — commence à émerger. Parfois non. Mais ces gestes sont presque toujours significatifs si l'on est attentif à leurs possibilités. Ils semblent obéir à une curieuse logique qui leur est propre. Dans mon cas, tout ce que je peux dire, c'est qu'il doit y avoir un élément accidentel ou une découverte ou une surprise quelque part afin que l'image qui apparaît soit moins faite par moi qu'elle ne m'est imposée, accident par accident, avec une vie autonome. Autrement je ne pense pas qu'elle présente une valeur quelconque.

MP — Pouvez-vous être plus précis quant à la façon dont se déroule ce processus?

LB — Voici, je crois, ce qui se passe. Les traces successives faites par une brosse trempée dans une couleur ou dans une autre, un peu au hasard, construisent une sorte de structure de gribouillage de couleurs dans et au-dehors des traits de l'image qui se forme graduellement. Et cette structure libre suggère d'habitude les zones où le blanc appliqué en couche épaisse pourrait former les plans extérieurs de l'image. Mais chaque plan et chaque marque colorée, qu'elle soit nette ou que ses contours se fondent, doit avoir son autonomie — elle doit n'avoir aucun rôle descriptif. Et ces signes doivent coexister indépendamment à l'intérieur des différentes couches du paysage de l'image de la tête. Elles doivent pouvoir flotter — si on peut dire — à l'intérieur.

MP — Mais étant donné l'importance que vous accordez au geste libre, à l'accidentel, est-ce que vous ne vous retrouvez pas parfois dans un inextricable désordre, obligé de tout gratter et de recommencer ?

LB — Bien sûr. Mais cela m'arrive moins souvent maintenant. La plus grande difficulté technique de ces peintures vient du fait que ce sont des têtes complètement isolées — sans aucun détail particulier, tel un col ou une cravate, ou un fond identifiable. Le plus difficile à mon avis est de faire ces têtes isolées de telle façon qu'elles ne soient pas de simples esquisses — ce qu'elles ne sont pas — ni des têtes de décapités. L'image doit naître d'une matrice plausible, étrangère à l'ordinaire, comme hors du temps. Vous avez sans doute remarqué qu'il n'y a aucun détail accessoire dans ces images — même pas la chevelure que je considère comme circonstancielle puisqu'elle peut être longue ou courte ou désigner un homme jeune ou âgé, autant de commentaires que je veux éviter.

MP — Je voulais vous demander l'origine du fond blanc qui paraît être un élément caractéristique de vos toiles.

LB — J'ai d'abord adopté le fond blanc en 1956, lorsque j'ai fait une série de bustes que j'appelais «présences». J'étais allé en Espagne cette année-là et j'ai été extrêmement frappé par le fait que l'ombre paraissait plus réelle que l'objet qui la projetait. Tout semblait noyé et dévoré par la luminosité si bien que j'étais arrivé à voir les choses comme existant dans une matrice de pure lumière blanche. Et plus tard, j'eus l'idée de faire surgir les images du néant, de la lumière, des profondeurs de la toile vierge, pour ainsi dire.

MP — Vos impressions sont-elles modifiées en quoi que ce soit lorsque vous peignez des images de personnages vivants ?

LB — Il me semble que la différence vient du fait qu'avec les morts on a toute leur vie étalée devant soi : la jeunesse et l'âge mûr deviennent contemporains. Les vivants, au contraire, existant dans le temps, se transforment. Et puis, évidemment, avec les vivants il y a toujours l'ennuyeuse possibilité qu'ils changent encore et bouleversent les images que l'on a construites d'eux !

MP — Est-ce que le fait d'avoir connu Beckett et Bacon, d'avoir pu observer leur apparence d'os et de chair, a fait une différence ?

LB — C'est un avantage, mais c'est aussi un facteur d'inhibition. Je veux dire que l'on peut éprouver l'impression que c'est une insolence de jouer avec leur apparence de cette façon — et aussi une «distorsion» de les placer en dehors du temps, dans la matrice dont je parlais. D'autant plus que les gens pensent — c'est une réaction que j'ai souvent rencontrée au cours des expositions — que d'une certaine façon on



Image de Francis Bacon, 1985.
Huile sur toile, 100 × 100 cm (détail).
Collection privée, Chicago.

établit un «jugement» sur la personne que l'on peint. Mais je n'émetts aucun jugement, vous savez. J'essaie simplement de dé-couvrir, de mettre à nu l'essence beckettienne de Beckett, l'essence baconienne de Bacon. Mais il est aussi vrai que lorsque vous connaissez un peu les gens, les souvenirs que vous avez d'eux persistent. Ce curieux regard perçant qu'a Beckett me revient même lorsque je regarde une photo où il ne l'a pas!

MP — Pensez-vous parfois à peindre ceux qui sont constamment proches de vous, les membres de votre famille ou de vieux amis?

LB — Oui, bien sûr. J'ai peint un certain nombre de portraits de ma mère et de mon père. J'ai peint mes enfants et j'ai fait plus d'études d'Anne que d'aucun être. Toutes les études posent essentiellement le même problème. Ce qui me fascine, c'est *l'autre*, et c'est ce que j'espère capter en peinture. Avec Anne surtout je suppose que c'est une sorte de fétichisme: j'essaie de saisir son être en la peignant. Je ne voudrais pas avoir l'air ésotérique, mais on peut dire que j'essaie d'accomplir un acte magique dans les limites de mon art et d'atteindre une image dotée d'une vie propre. Rien de plus.

MP — Vous avez fait allusion, dans nos conversations, à un certain mysticisme et au spiritisme. Est-ce que ces références impliquent des croyances précises de votre part?

LB — Je n'ai pas d'opinion religieuse très définie. Je suis, je l'espère, ce que l'on pourrait appeler un honnête agnostique qui essaie de garder une fenêtre ouverte aussi large que possible sur la réalité. J'ai été frappé par ce que le physicien Schrödinger m'a dit lorsque j'étais étudiant à Dublin, il y a environ quarante ans. La matière, m'a-t-il dit, ne peut pas être détruite — transformée jusqu'à devenir méconnaissable, peut-être, mais jamais détruite. Schrödinger croyait aussi que l'esprit ou la conscience étaient également indestructibles. Cette conviction m'impressionne toujours... Et lorsque l'on pense à l'univers avec ses innombrables galaxies composées chacune d'une multitude d'étoiles, lorsque l'on pense à ses possibilités infinies et qu'on les compare à nos perceptions infimes, il paraît impossible de conserver des croyances dogmatiques. Je pense à nous comme habitant un coin minuscule de la réalité et ne percevant que ce qui se trouve dans notre champ de vision, un peu comme des langoustes dans un vivier qui balancent leurs antennes de droite et de gauche. Mais que peuvent-elles réellement savoir, plongées dans ces eaux, de la terre ou des villes ou encore de la nuit éternelle des étoiles?



Image de James Joyce, 1977.
Huile sur toile, 70 × 70 cm.
Tate Gallery, Londres.



Image de James Joyce, 1977.
Huile sur toile, 70 × 70 cm (détail).
Tate Gallery, Londres.

Né en 1916 à Dublin

Vit en Irlande et en France

1938 — *Quitte brusquement l'Irlande et l'affaire familiale pour devenir peintre. Autodidacte, il étudie la peinture à travers les collections des musées de Londres, Paris, Venise et Genève, qui abritait alors celle du Prado. Il passe par la France pour rentrer en Irlande en 1940 et c'est là en 1940 que ses premières toiles sont remarquées par Charles Gimpel. En 1947 il expose à Londres où il travaille pendant onze ans et se fait un nom parmi les divers groupes de peintres dont Nicholson, Adler, Sutherland, Pasmore, Scott et Bacon.*

Il expose aux États-Unis et en Europe, remportant un Grand Prix à la Biennale de Venise en 1956.

En 1958 il épouse Anne Madden, jeune peintre irlandaise. Ils quittent Londres pour aller travailler dans l'isolement relatif du midi de la France.

Expositions rétrospectives

Municipal Gallery of Modern Art, Dublin, 1966 et 1978; Ulster Museum, Belfast, 1967 et 1986; Arts Council, Dublin, 1986; Fondation Maeght, Saint-Paul, 1973; Arts Council N.I., Belfast, 1975 et 1978; Musée d'Art Moderne de la Ville de Paris, 1976; New York State Museum, 1981; Palais des Beaux-Arts, Charleroi, 1982; Boston College, 1982; Festival Centre, Adélaïde, 1988; Westpac Gallery, National Gallery of Victoria, Melbourne, 1988; Museum of Contemporary Art, Brisbane, 1988; Musée Picasso, Antibes, 1989; Kamakura Museum of Modern Art, Tokyo, 1991.

Les meilleurs poètes et écrivains d'art ont écrit sur le travail de Louis Le Brocquy: Jacques Dupin, Michael Gibson, Robert Melville, John Montague, Bernard Noël, Michael Peppiatt, John Russell...

À tous ces témoignages, je n'ajouterai qu'une petite touche personnelle.

Face à mon bureau: un portrait. Le blanc — souvenir des chefs-d'œuvre du Prado? — occupe l'espace, et l'œil — comme dans la série des Picasso — est omniprésent. Quelques taches bleues, vertes, violettes... C'est Beckett.

Depuis des années sa présence, grâce à Le Brocquy m'est indispensable...

J'aime lorsque le peintre se veut archéologue, qu'il pense que le hasard est très important et qu'il écrive qu'une empreinte de main est une personnalité.

«Angoisse et sérénité», c'est une belle définition de son œuvre. Saluons la modestie de Louis Le Brocquy qui ne nous offre pas d'auto-portraits, mais bien sûr Beckett, Joyce, Yeats et Bacon: c'est la même aventure que Madame Bovary avec Flaubert...

(Re)découvrons Le Brocquy.

François Webrlin



Image de James Joyce, 1977.
Huile sur toile, 70 × 70 cm (détail).
Kunsthaus, Zürich.