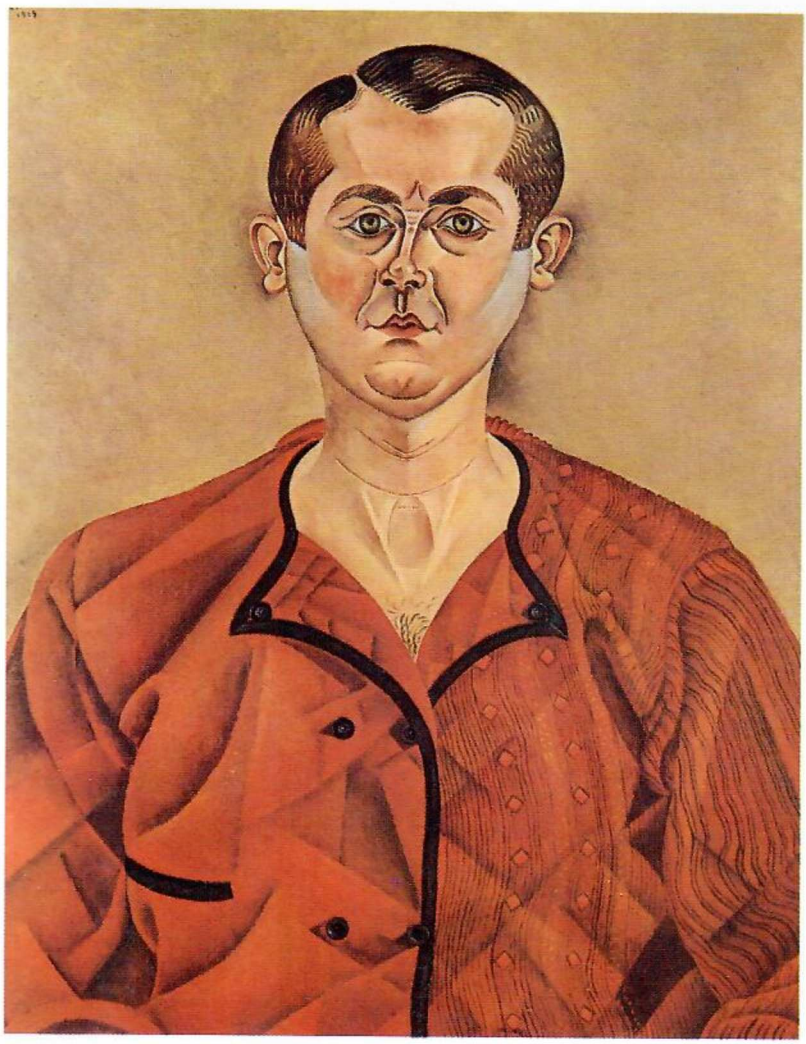
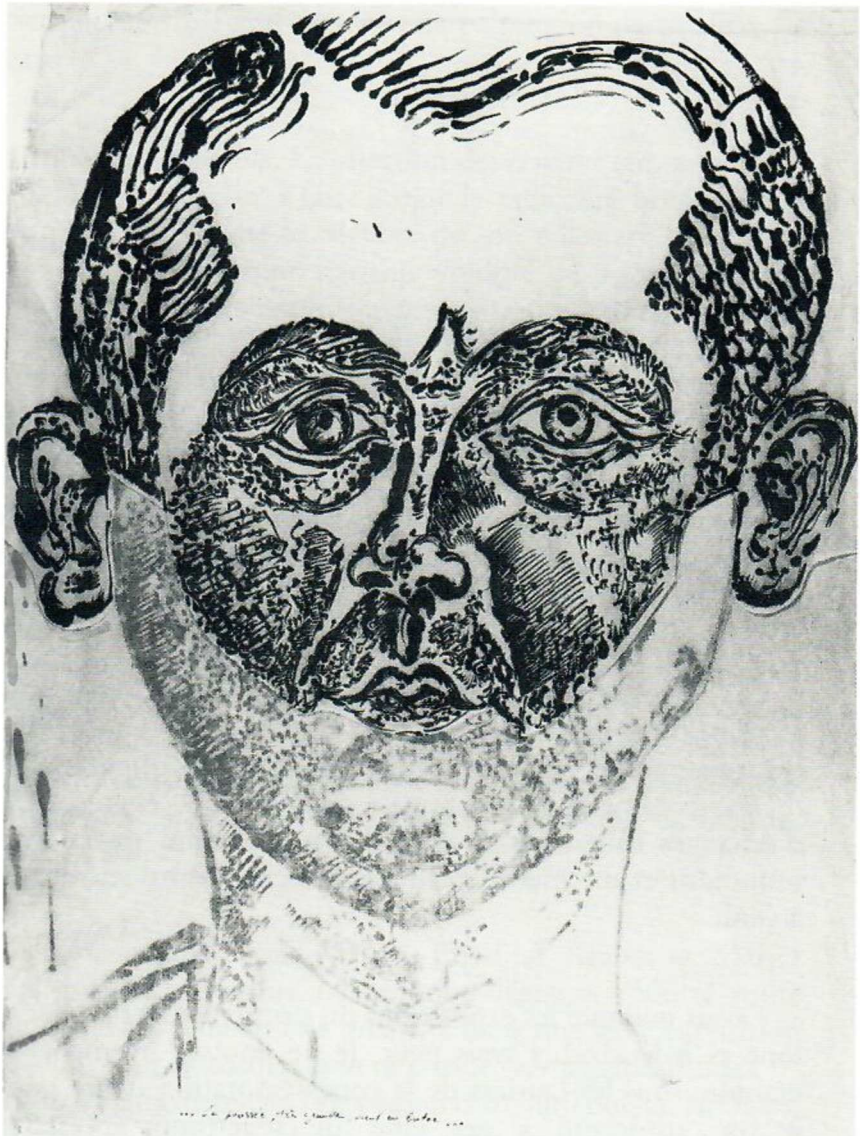
FRANÇOIS ROUAN
Le souffle de la petite plume



Joan Miró, *Autoportrait*, 1919



À Pierre Matisse

Je suis encore sur les genoux, *jet lag* peut-être mais pas seulement. Toutes ces heures passées quotidiennement, durant quatre jours, parmi les trois cents œuvres: peintures, collages, dessins et sculptures de Joan Miró que Caroline Lanchner a rassemblés pour nous au MOMA me procurèrent une telle félicité, engagèrent chez moi de tels investissements mimétiques, que je me retrouve à présent nauséeux devant mon propre travail, complètement «miro».

Ces signes, ces taches, ces formes, ces volumes sont comme autant de gestes qui ont pouvoir de faire lever d'autres signes, d'autres taches, d'autres formes, d'autres configurations du même, comme si ce qui nous est offert par l'œuvre (ce ballet d'échanges fulgurants) n'avait d'autre fonction que d'aiguiser mon désir et me mettre l'eau à la bouche pour d'autres plaisirs à venir.

J'avais manqué les expositions du printemps dernier à Barcelone et à Madrid. J'avais peur. Je ne pouvais m'empêcher de craindre sous les lauriers de la commémoration d'être une fois encore confronté à cet effet de répétition épuisante et ennuyeuse que constituent ces vastes rétrospectives qui se veulent d'une exhaustivité scientifique exemplaire et auxquelles, selon moi, même les plus grands peintres ont du mal à résister. Elles me laissent sans ressort, ne pouvant plus rien voir de la nécessité d'agir, tant ce déploiement hystérise une autocélébration de l'inattaquable autorité morale et pédagogique de l'institution, m'empêchant vraiment d'entendre et de jouir de la

délicieuse et terrible gratuité de cette palpitation particulière: le tableau.

Ici, rien de semblable. La sélection des œuvres témoigne d'un regard sûr, plus enclin à faire surgir la radicalité brutale de la poétique de Miró, que les délices de son coloriage. Le choix, semble-t-il, est déterminé par une volonté de nous introduire au plus près de ces mouvements critiques paradoxaux qui constituent le banc d'essai des idées troubles. Parce qu'elles travaillent la vie même, elles ne doivent pas être tues, mais bien mises en action par tous les moyens possibles.

Mais avant même le tableau, il y a la «créature»: petite chose bouleversante par l'étendue des mots qui l'agitent et par les signaux qu'elle émet dans un espace foisonnant aux multiples combinaisons frétillantes.

Léger ou épais, libre ou resséré, végétal ou pierreux, lisse/rugueux, plein/vide, sont les polarités d'un *deux à deux* que nous voudrions appréhender comme contradictoires mais qui, ici, en fait, se tressent par l'ombre portée de chacune des cellules singulièresse tenant terme à terme, de tableau en tableau, de salle en salle.

Il y a vingt ans, Tom Messer, Rosalind Krauss et Margit Rowell avaient, avec une très subtile élégance, montré toute l'étendue de ces échanges de polarités dans une belle exposition qui devint pour beaucoup une référence: «Magnetic Fields»

D'une certaine manière, l'exposition d'aujourd'hui, au MOMA, est nettement redevable de cette filiation et poursuit ce travail tonique sur le mouvement qui structure les avancées critiques et autocritiques de la pensée de Miró. Elle démontre son inscription dans la longue durée du travail des modernismes, de ceux qui, chacun à leur place, ont tenté de tordre le cou aux accouplements inénarrables de la psyché et du corps dans l'art occidental.

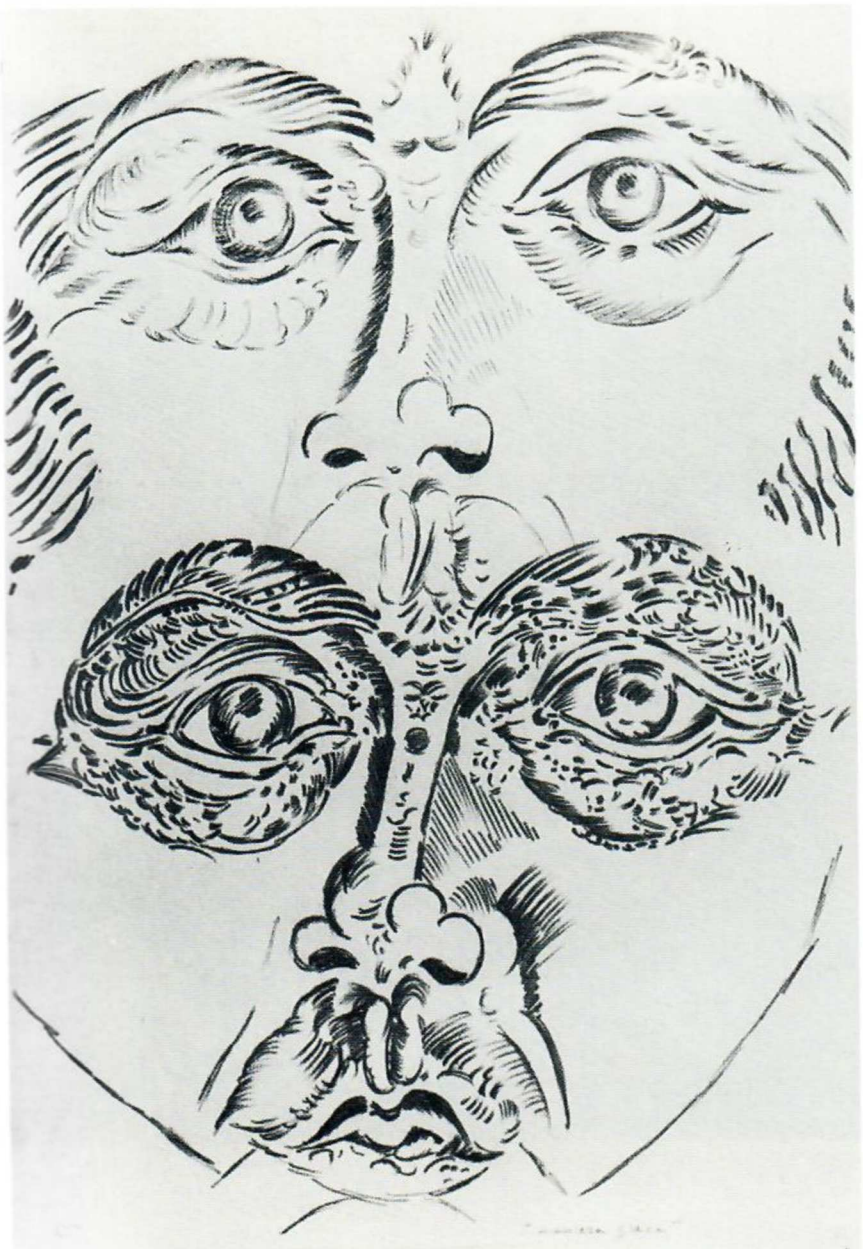
Dès les premières salles, les peintures des années vingt, réalisées au sortir de la Grande Guerre, se présentent comme une introduction à ce qui sera si caractéristique de son travail: une certaine forme de réserve et de modestie derrière une apparente naïveté, un ancrage régional, constituant un terrain à partir duquel il va s'employer, de façon charmante, à subvertir les codes, en les faisant glisser l'un sur l'autre, l'un dans l'autre, avec toutes les figures et les manières de la conversation en peinture, tantôt raffinée et délicate, tantôt rude et brutale, presque triviale.

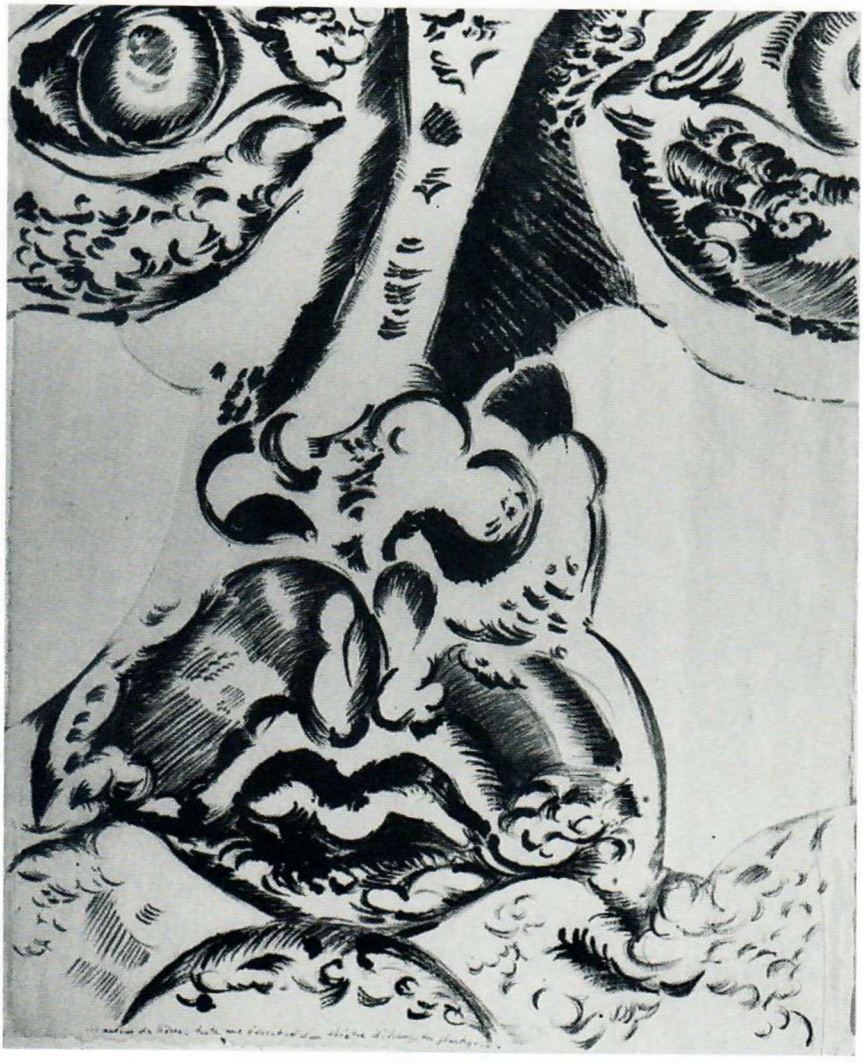
Dans ces paysages de Montroig, Prades ou Tarragone, dans les nus, portraits et autoportraits, le cubisme parisien est convié tout de suite, mais pour du plan vertical être jeté au tapis, comme l'est le vieux journal, l'*Intran*, sur le sol de terre battue de la ferme au pied d'un arrosoir.

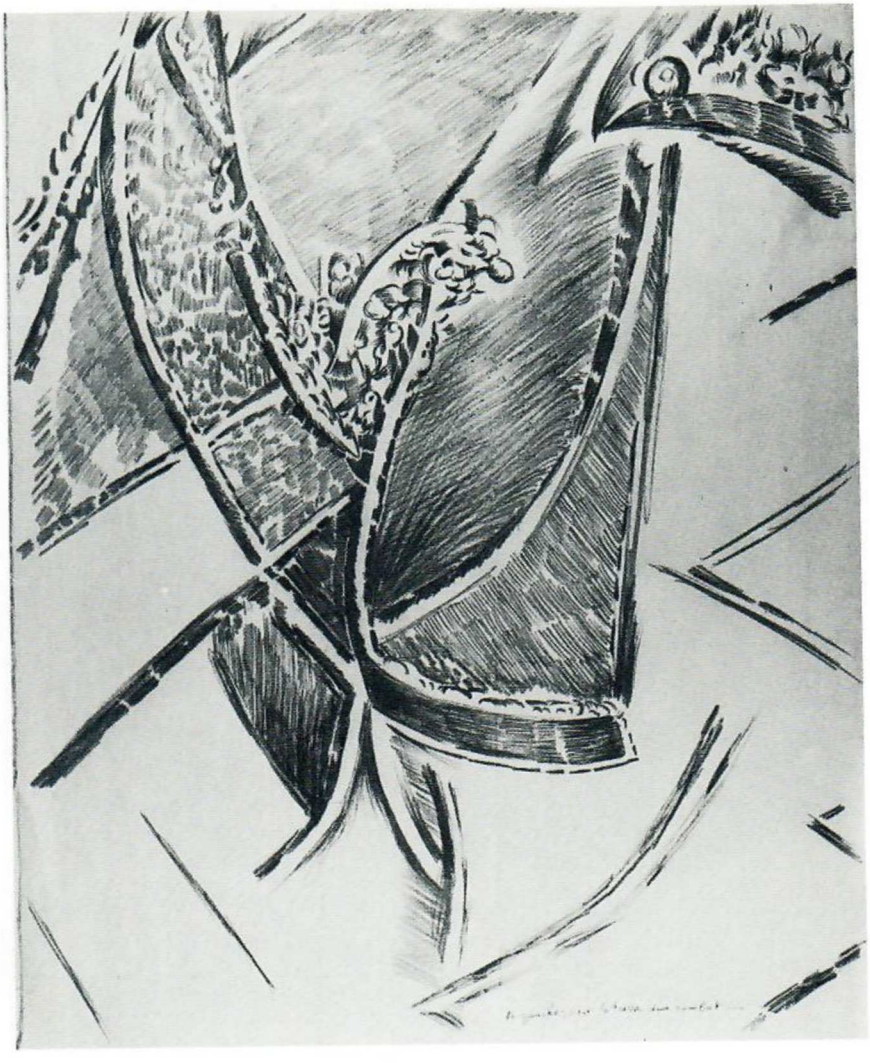
Ainsi, pour mieux opérer sa mise en constellation des contradictions de la situation contemporaine, choisit-il le chemin singulier de l'apparente rhétorique du retour à l'ordre: figure/paysage, mais qu'il va démembrer, décapiter à sa façon, divisant chaque détail de façon si précise et autonome, que cette redondante autonomie du «morceau» va produire par son inscription à l'intérieur d'une grille abstraite, un scintillement d'exubérance joyeuse qui tel *Un carnaval d'Arlequin* pourra charmer même les surréalistes.

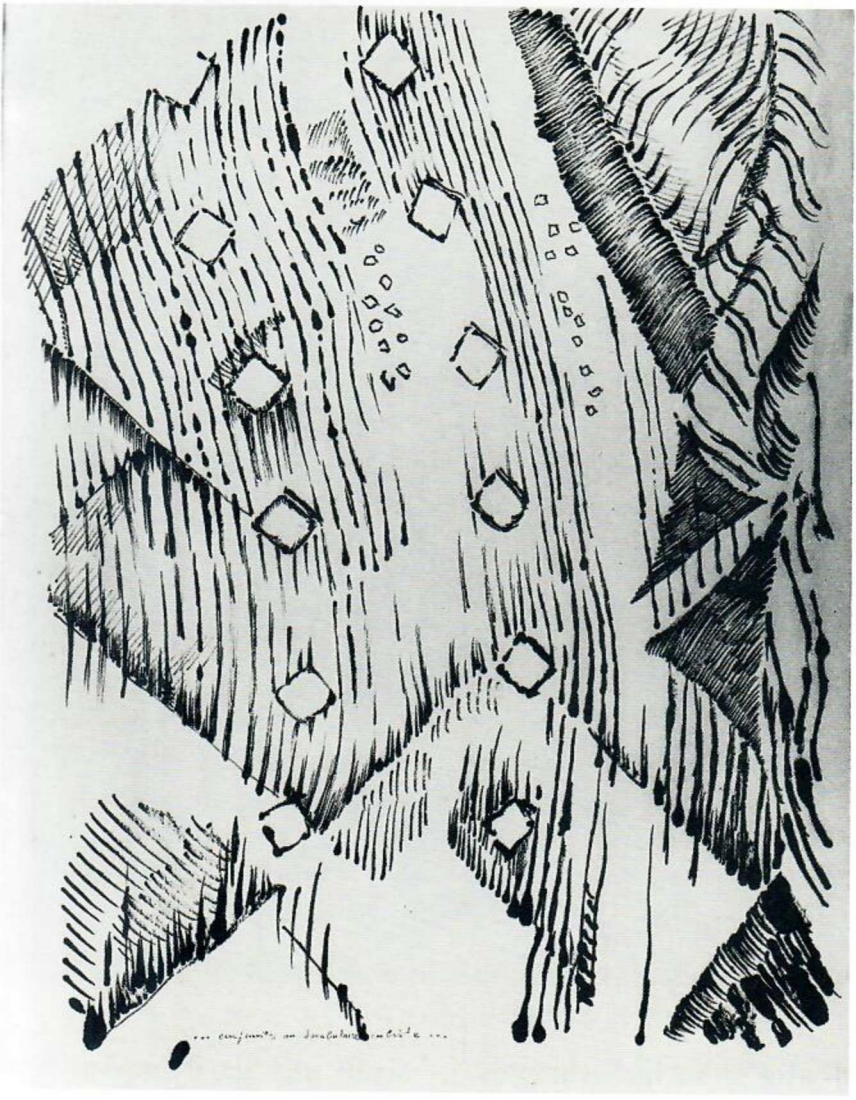
Sa spécificité technique est là: s'installer dans un champ réduit, modeste, à l'intérieur des limites d'un cadre; porter une attention particulière à la réalité du sol où il pose les pieds, qu'il touche de sa main; fermer les yeux aux vastes perspectives pour mieux éprouver la puissance tiède et vivante des bruits et des odeurs; jouer à renverser la tête comme dans les tournis de l'ivresse pour mieux incorporer l'étendue de l'alphabet lumineux du ciel.

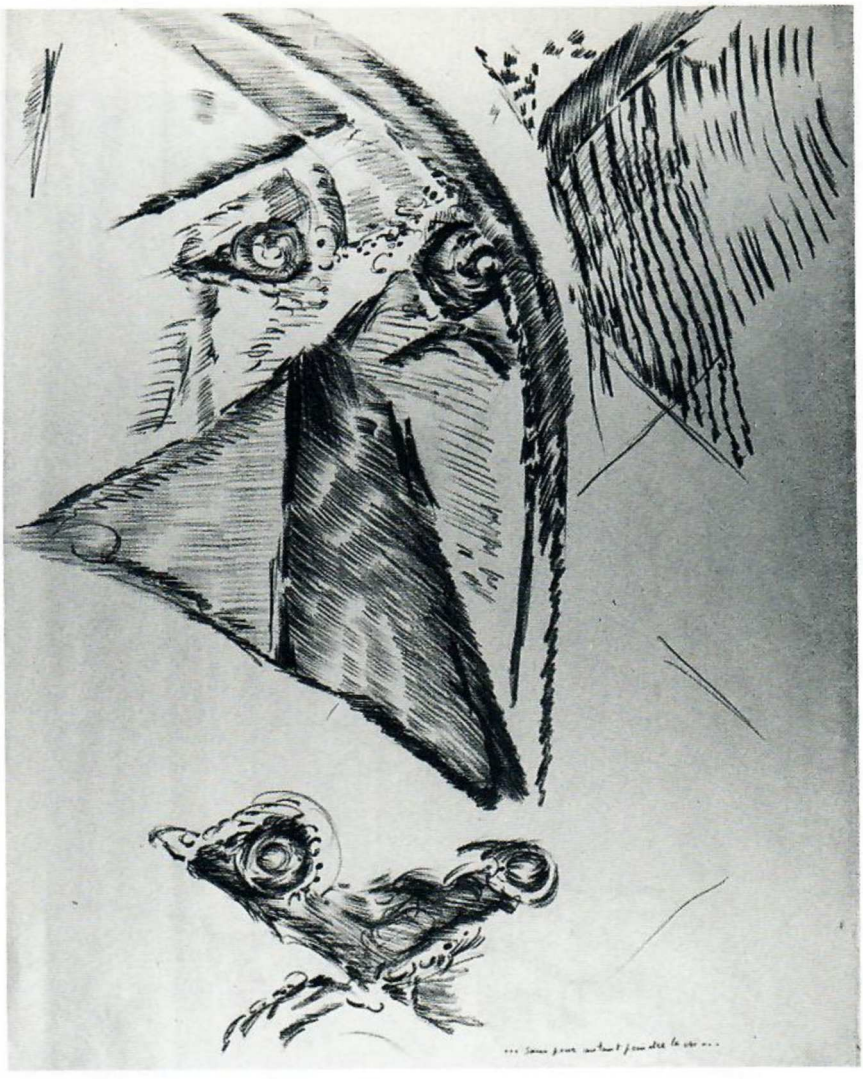
Rien devant les yeux, mis à distance, qui ne soit immédiatement refoulé vers cette partie arrière et archaïque, là-bas tout au fond du cerveau, vers cette zone où se tresse la vertigineuse mémoire des odeurs.











Ces manières de traque à lui, s'opèrent par des écarts d'échelle effarants, jouant à l'intérieur de dispositifs géométriques qui suturent, morceau par morceau, des micro-tableaux dans le tableau. Dans chacun d'eux se déploient d'intenses engagements qui forcent le trait mais toujours dans le respect des frontières. Minuscules ou géants, ces écarts produisent les effets expérimentés dans les terreurs nocturnes de l'enfance que le rire du matin repositionne tranquillement sous le soleil. Cette sorte de gymnastique construit des espaces clairs et sans nuages, une respiration conquise sur l'intense grouillement de la vie. C'est comme une érotique qui ferait tenir ensemble tous ces éléments fragmentaires, toutes ces pièces minuscules obstinément répétées: cordages, araignées, pieds, pierres, étoiles, traitées avec une égale attention, sans hiérarchie aucune, constituant ainsi une constellation de tessons qui nous éclaire sur son écoute immédiate. Ce petit monde grouillant pratique l'échangisme entre le haut et le bas, entre le moi et l'autre, l'ici et l'ailleurs. Plantes, pierres, animaux, tous sont égaux en dignité: cils, lèvres, sexe se répondent de manière optimiste. Difficile de se fixer sur un détail particulier tant la fantaisie de l'un est inscrite dans la gravité de l'autre. Tout appelle l'intrication, l'enchevêtrement.

Cependant, tous ces encombrements de signes, loin de produire des étouffements, ouvrent au contraire largement l'espace sans basculer jamais dans l'ineffable poétique de la profondeur. C'est d'ailleurs, semble-t-il, sur ce paradoxe qu'est fondé le dispositif même de l'exposition.

À présent, il me faut *décrire* — accompagnant de la sorte la collecte de mots et de dessins que je vous propose, élaborée à partir de l'*Autoportrait* réalisé à Barcelone, de l'hiver au printemps 1919.

Surprise. Une rencontre se produit, naturelle, dans un temps multiple et ouvert, au sein duquel la figure en découpe que l'artiste semble avoir arrachée au fond, n'apparaît pas comme construite à partir d'un seul enroulement de lumière mais travaillée dans le reflet du miroir.

Quelque chose émerge là avec éclat, qui bascule l'espace depuis le haut comme pour dissoudre le visage dans un massif et énergique bloc brûlant qu'il faut bien désigner comme sa chemise.

Nous plongeons alors dans une agitation réjouie et bruissante, en rouge, ocre et noir occupant les trois quarts de la surface et dans laquelle semble s'écraser la gravité mélancolique de sa face.

Sur fond ocré, deux élytres tout en haut, à la manière d'un casque Jugendstil, noires, luisantes et ratissées de clair, coiffent un cœur de chair. C'est le *masque* irrigué de rose vivant mais qui serait posé en surplomb, en avancée sur le triangle de barbe froide et bien rasée. Il se gonfle dans l'arrondi d'un visage aux ondulations inquiétantes tant il tire fortement en remontant sur les tempes pour se nouer aux deux oreilles-papillons.

La poussée, très grande, vient en butée sous la lèvre inférieure, qui comme blessée, se projette en avant de façon obscène en manière de réponse à ces étirements.

Il livre à notre regard des fentes, des orifices et des moutonnements autour des lèvres: toute une évocation d'un théâtre d'étrangetés plastiques.

Au centre, la mandorle est allongée, oblongue pour installer dans sa double conque la gravité des yeux ronds, peints dans le style linéaire de la *maniera greca* et surmontés de deux rides entre les plumes des sourcils: le voilà soudain inquiet et dubitatif quant au traitement qu'il fait subir au répertoire de San Clemente de Tahüll.

Nous sommes alors confrontés à un effondrement de signes, mais, dans le même temps, tenus au tableau à travers une durée dynamique qui s'exalte de tout ce jeu de parties multiples et autonomes, pour faire émerger, grâce à une intense et comme naïve simplicité des moyens, le marquetage violent d'une abstraite mécanique.

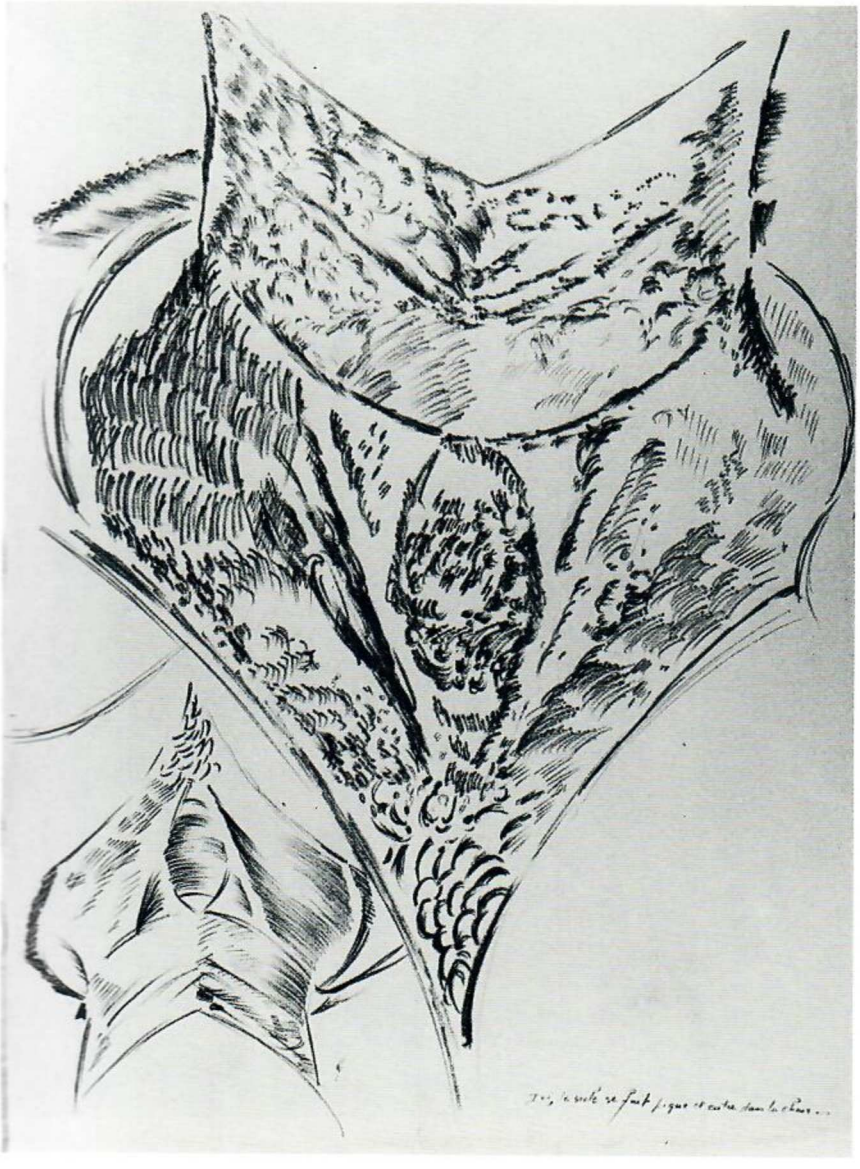
Voyons enfin cette «pique-mandorle» plantée dans l'échancrure saignante qui figure un cou et nous engage dans un autre univers de chair parasitant ainsi les logiques de significations du visage. Il évoque, en effet un procédé utilisé pour les portraits sculptés antiques, dans lesquels cou et épaules participent de la trivialité utilitaire du socle en opposition à la «hauteur»et à l'idéalité de la face.

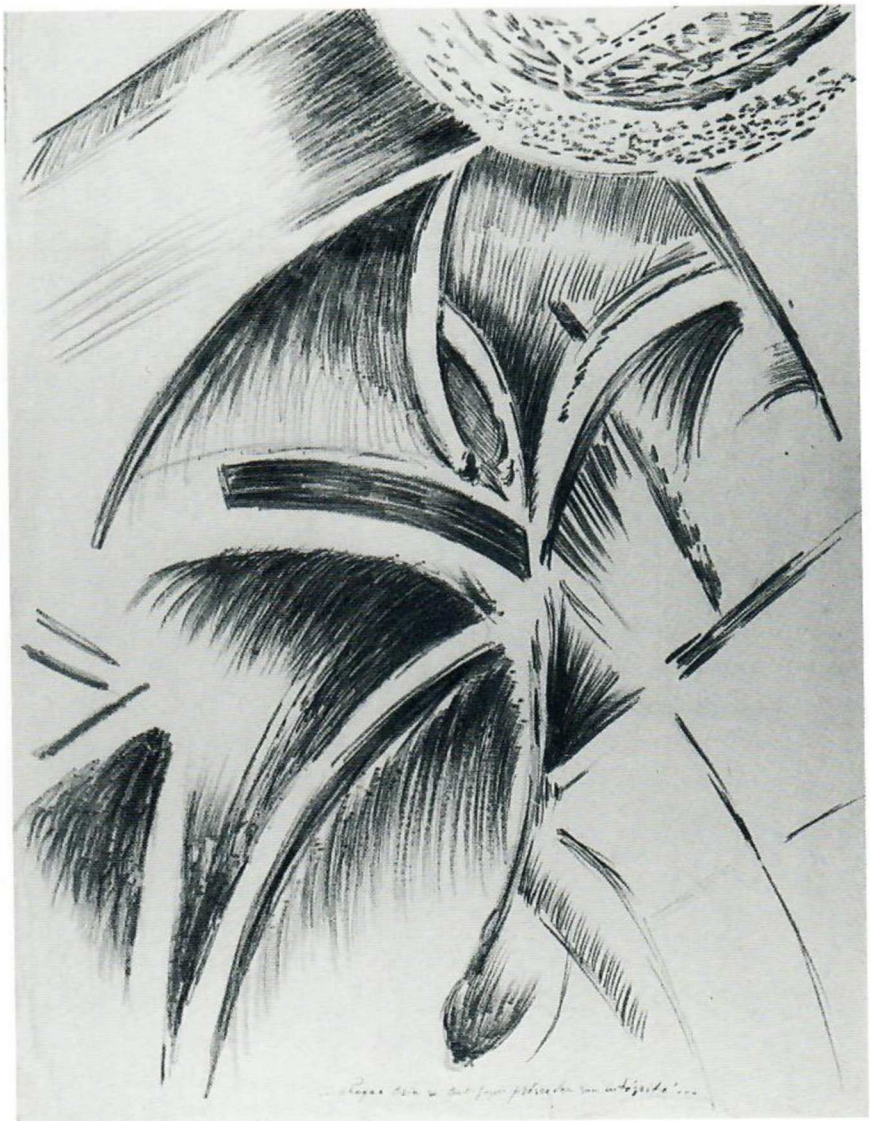
Ici, le socle se fait pique et entre dans la chair par une trentaine de poils qui viennent butiner aux frontières rouges de ce qui n'est qu'un vaste réceptacle dans lequel s'actionnent simultanément des micro *théâtres de la cruauté*. Dans les limites étroites de leurs compartimentages, ils jouent de paroxystiques évocations stylistiques dans le rougeoiement de lignes de force contradictoires qui se pénètrent. À gauche, c'est la tresse d'un combat futuriste dans lequel chaque brin se bat pour préserver son intégrité. À droite, ce sont les nombreux emprunts au vocabulaire cubiste, mais gauchis par la fluidication des griffures à la manière du peintredécorateur qui ratisse les liquidités viqueuses de sa couleur à l'aide du peigne métallique dans le travail du faux-bois — ce qui aboutit au centre à faire émerger sur la bordure noire du col tout un jeu de mémoire, et qui sans pour autant peindre le cri, fait entendre ici la langue expressionniste.

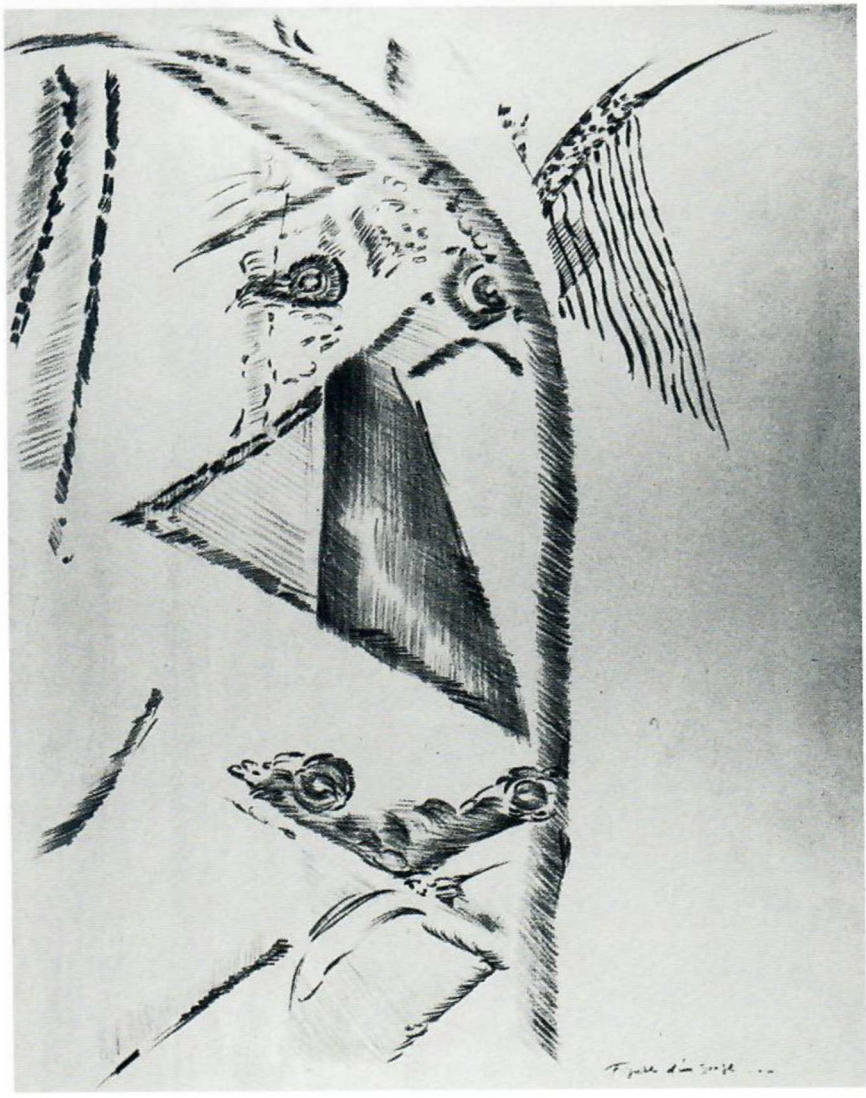
Figure d'un songe qui, poussant très loin son regard rapproché, nous livre un jeu de boutons dérisoire dans une succession de hachures turgescentes.

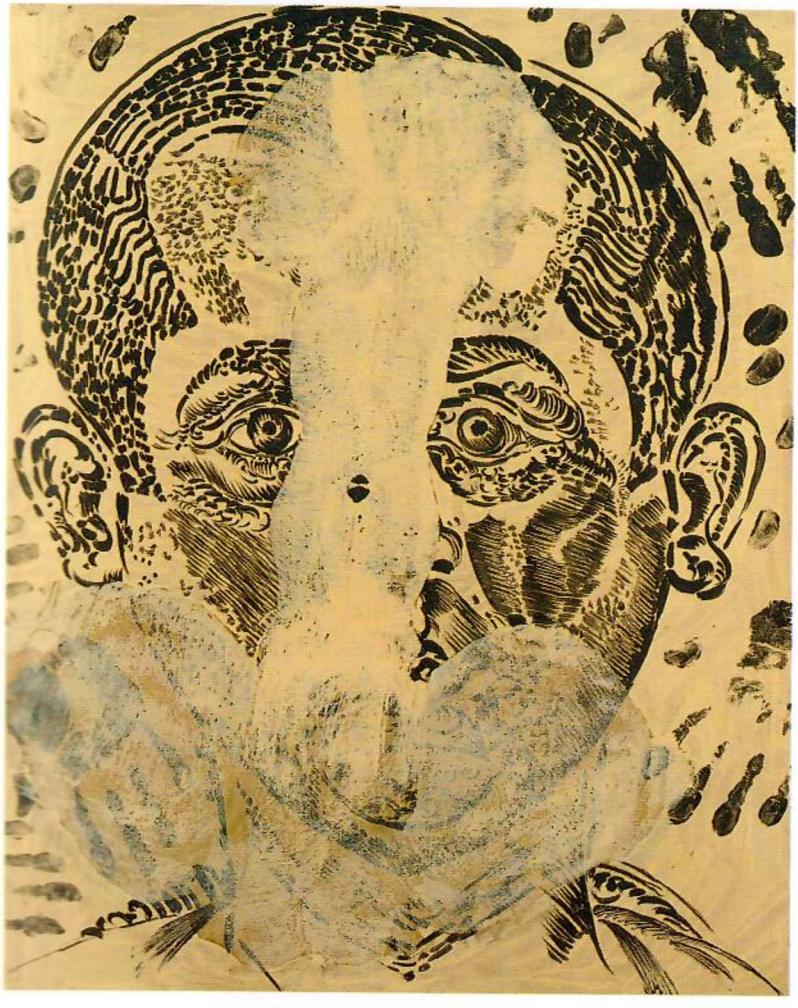
De ce tumulte émerge enfin une *face*, témoin des souffles, des lumières, des voix et des mots qui nous fait pénétrer dans l'espace intime d'une véritable économie du *couplage* qui traverse l'œuvre, et rejoue indéfiniment une multitude d'autres «deux à deux».

Ainsi, à force de buter et de rebondir d'une forme à l'autre, d'un code à l'autre, d'un système à l'autre, sommes nous, au bout du compte, engagés à partager les délices de la conversation avec Miró, dans la jouissance optimiste et joyeuse d'une érotique des passages.









Mirotopos 1. — 73×59 cm
Laversine, déc. 1993. Peinture à la cire sur papier

De contemplant me voici contemplé par mes dessins, ces sortes d'évocations sur les conditions de la saisie. Ils peuvent sembler appartenir au domaine flou des «pastiches et mélanges», patients exercices qui viendraient jouxter les catégories de la copie, de la citation, de la traduction ou de l'hommage.

«*Ni* ceci *ni* cela, *et* ceci *et* cela, participant et ne participant pas» : peut-être plus près du *triton genos*, ce «troisième genre» que donne à entendre Jacques Derrida dans son récit *Khôra*, notion chez Platon dite aussi «matrice» ou «nourrice».

Approche, compréhension, incorporation — une façon de détourner, de rassembler et de retourner les désordres d'une énergie pulsionnelle destinée peut-être à se sublimer dans l'opération de transformation.

Ce qui ne cesse de me surprendre c'est la butée — ce moment où les progrès assez lents vers la fusion désirée se retournent violemment. Lorsque des deux pieds, des deux mains, le corps tout entier heurte un noyau irréductible.

Le contact est d'une fracassante et douce violence — c'est une vibration colorée, «porte-empreinte», chaude encore de cette intensité qui a fait vibrer mon corps de telle manière qu'il vibre encore longuement, comme dans l'insurpassable assoupissement d'après l'amour.

François Rouan
octobre 1993

François Rouan est né en 1943 à Montpellier. Pensionnaire à la Villa Médicis, il a été ensuite notamment exposé au Centre Georges-Pompidou en 1983 et 1994, ainsi qu'à la Galerie Pierre Matisse, New York, en 1988.

Mirotopos 2. — 66×51 cm.
Laversine, déc. 1993. Peinture à la cire sur papier