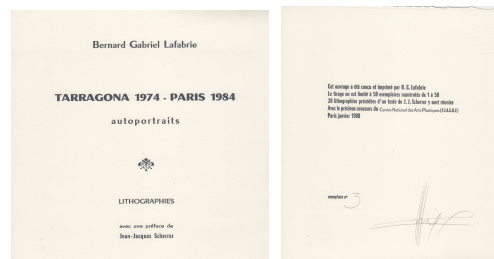


BERNARD GABRIEL LAFABRIE

TARRAGONA 1974 – PARIS 1984



Autoportrait(s) en voie de disparition

BGL est-il un acteur de la disparition du portrait, voilà ma question (je vois déjà froncer les sourcils ce disciple de Hyacinthe Rigaud et de Robert Nanteuil).

BGL, à partir de sa vocation première de peintre, est devenu très rapidement un maître de l'estampe, ouvrier, artisan, artiste lithographe, après un sérieux apprentissage sur les presses de Jean Pons, de sorte que ce sont les beaux papiers qu'il s'est mis à fréquenter, à vénérer, plus encore que la toile qui n'a jamais cessé de l'inquiéter, de ne pas le laisser tranquille.

Il est rare de rencontrer des artistes dont le narcissisme soit si pudique : tandis que la peinture s'expose, s'exhibe, tandis que la toile s'affiche, s'accroche, le papier se couche, se glisse dans un carton, se range dans un tiroir. C'est un support aussi humble que souple et fiable : fidèle. Il dure des siècles et se déchire. Et aussi, c'est une couverture, une enveloppe qui permet de se cacher, de disparaître – dans des archives, par exemple... C'est si vrai que pour BGL, le premier des papiers, le plus rassurant, est le papier KRAFT, avec lequel il emballe ses œuvres avec autant de soin qu'il a mis pour les réaliser. Emballage, enveloppe, couverture, repli, fermeture, arcane, trésor : faut-il ouvrir ? Couper fatalement les bandes de ruban adhésif ? Quoi à l'intérieur ? Dans quel état ? Quelle présence, une fois révélée ? Il faut vaincre les défenses, ouvrir, faire un effort, en faisant attention de ne pas froisser, plier, salir.

Outre sa pratique d'artisan lithographe, BGL se revendique quasi exclusivement portraitiste. J'ai tort de dire « outre », car c'est cette pratique qui, je crois, a conduit BGL vers sa manière à lui d'être portraitiste et de concevoir le portrait, comme si la tâche du portrait ne s'accomplissait pleinement pour lui que sur la presse et les formes de répétition et de duplication qu'elle permet, en jouant sur les passages de couleurs que l'on peut ajouter ou supprimer. BGL, au bout du compte et par tous les moyens, n'a

jamais fait que des portraits – même ses quelques paysages sont des portraits, et de fait il n'a mis en lignes et en couleurs que la terre ancestrale de Borne, hameau perché au sommet des montagnes ardéchoises.

Pour reprendre le titre d'un portfolio de 2003, *L'Écrin exemplaire*, j'ai entre les mains un exemplaire d'écrin en train de s'ouvrir, l'exemplaire d'écrin qui contient BGL en huit livres et 28 autoportraits impossibles à diviser par un nombre quelconque, sous l'appellation : *Tarragona 1974 – Paris 1984*, avec en sous-titre : *autoportraits*. C'est le point de départ d'une cascade de découvertes, pour peu que BGL consente à laisser remonter ses trésors emballés à l'air libre.

Encre et papier, peinture, marouflages, toiles et châssis (au-delà du doute), une énorme exploitation, une carrière d'autoportrait, comme il y a des carrières de pierre, de marbre... Que signifie pareil amoncellement ? D'une part j'ai évoqué la pudeur : la somme que l'on découvre représente avant tout un travail, des études, non une exhibition. Pour preuve le petit format, peu propice à être exposé. D'autre part il s'inscrit au beau milieu de la foisonnante galerie de tous les portraits nés de toutes les rencontres d'une vie : l'autoportrait est (ce n'est pas tant que cela un paradoxe) le moyen d'accès par excellence à l'invisible de l'autre, dont seul un soi rencontre l'existence, laquelle est une coexistence ou une interexistence. Pour un peintre, l'autoportrait est par conséquent la condition de possibilité du portrait.

Cette orientation majeure de l'œuvre de BGL s'accompagne du rejet de toute subjectivité : BGL – je ne suis pas là pour le psychanalyser – se méfie de toute « obsession sentimentale », rejette, ou plus exactement abandonne le côté « sottement psychologique », ou romantique, ou expressif... Air connu (je pense aux déclarations de Stravinsky sur le caractère non expressif de sa musique), mais qui constitue un élément décisif de son programme, en négatif.

Car en positif, la présence de celui qui est réellement représenté sur la feuille n'en est pas moins réelle – il y a vraiment à chaque fois quelqu'un de bien humain, rencontré pour de vrai, dans le temps de la vie, autre que celui de la feuille, sans quoi ce ne serait pas un portrait – et cependant la réalité picturale de cet autre pourrait bien être sa plus réelle présence, par le peintre qui peut faire advenir cette présence en la faisant apparaître sur un rectangle de papier. Ce qui apparaît devient cette présence, qui est une coprésence, comme l'existence est une coexistence : quel est le mode d'existence d'une présence, le peintre explore cette question avec ses moyens à lui, en la *rendant* sur la surface d'une feuille.

Or voici que la feuille se multiplie, se duplique, jusqu'à s'exporter sur une toile (cela arrive), si ce n'est pas le mouvement contraire : la toile, unique, exclusive, ou après tout n'importe quel support acceptable sur le moment, a servi de premier jet, à l'origine sans préméditation (le peintre ne savait pas qu'il en ferait plus tard quelque chose), de point de départ à la véritable affaire du portrait, à savoir le jeu des changements à n'en plus finir que vont permettre papier et presse, et je découvre que ces variations n'obéissent pas à un principe de développement, mais, sans crier gare, de disparition, et tout bien réfléchi, comme des apparitions qui s'opèrent sur le mode de la disparition. Dans ce phénomène de disparition, je vois s'opérer la réduction du portrait même. Celle-ci s'opère précisément sur le mode d'une double réduction, celle à laquelle le « sujet » donne lieu, et celle qui donne au portrait comme tel d'apparaître.

« Et si une seule couleur suffisait ? » (BGL). Et si un seul trait suffisait ? Avec un peu d'épaisseur, une seule bande ? Même une seule rangée de bandes ? Il y a bien eu multiplication, duplication, répétition, avec des écarts, des variations, mais cette multiplication d'apparition s'est opérée sur le mode de la disparition de tout ce qui *pouvait* disparaître, de tout ce qui n'était pas nécessaire, pour laisser apparaître la pure et simple apparition du « sujet », et du même coup du portrait, dans leur essentialité dépouillée, « réduite ».

Si les effets de disparition se conjuguent avec ceux de variation et de multiplication d'apparition, cela manifeste que l'œuvre qui se fait n'est pas conceptuelle, ni systématique, accepte la contingence de ce qui lui a donné lieu d'être, que son formalisme est sans délai ébranlé par l'exploration aléatoire de ce que la mémoire laisse de traces. Cette exploration passant par la disparition - apparition met en évidence la perte : *À la recherche de trois portraits perdus* fut le titre d'une exposition des années 80. La connotation temporelle est récurrente (mort, disparition, apparition du disparu, sans que ce soit un retour), et en fin de compte, la perte se donne dans une présence.

Les variations obligent à prendre du temps pour regarder, à la poursuite de ce qui advient sur le mode de la disparition : la réalisation visible, sensible, nullement abstraite, de la réduction de toutes les multiplicités et de tous les devenir vers (plutôt que à) une « essence » non empirique, et cela, redisons-le, doublement, entre les deux extrêmes du sujet et du portrait, même.

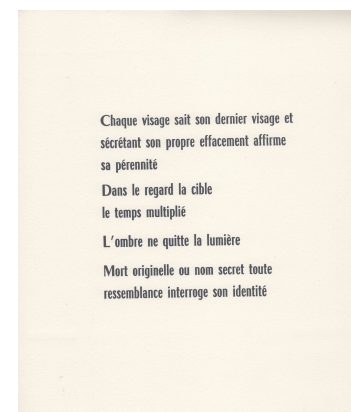
Dans *l'Écrin exemplaire*, il y avait un nu, un *kouros*, l'allégorie anonyme du jeune homme, du corps d'homme comme « façonné au tour » (BGL), ou comme « fonte posthume » : transmué en son essence, en sa forme ou *eidos*, sans tête, sans personne – mais il est finalement impossible qu'il n'y ait personne : l'antiportrait (acéphale) a tout l'air d'un portrait, est rattrapé par l'essence du portrait. Le corps est visage (on oublie trop que le visage est corps).

À l'artiste, dans la tension entre les extrêmes, s'offre donc la ressource de la répétition, du « rabâchage » (BGL), de la multiplication du même jamais le même, « à en oublier le sujet » dont l'identité s'efface et resurgit dans la forme. D'où le titre d'un livre de 1982 : *Le portrait d'un portrait est un portrait*. Le modèle, de son côté, depuis longtemps disparu, effacé, demeure, éternisé, une fois éliminée sa contingence – demeure, multiplié, une fois rattrapée sa présence. C'est pourquoi nous faisons, même sans le savoir, l'expérience d'un accès à une essence - présence : c'est ce que je tente de signifier ici par la double « réduction ». Le portrait n'est plus que médiatement celui d'Untel (de sa contingence), mais de ce qui est déjà sa réduction, l'apparition de son essence - présence : on ne sait pas si c'est l'essence du portrait qui est visée, ou la présence de celui dont il est le portrait, sa vérité. La peinture s'établit dans cet entre-deux indécidable.

Pareille entreprise atteint selon moi son sommet dans cette « somme » que constituent les huit livres de *Tarragona 1974 - Paris 1984*, trahissant le caractère « littéraire » de l'entreprise (ce qu'aime faire BGL, ce sont des livres, ce qu'on fait certainement de mieux avec du papier), littéraire au sens d'une « recherche du temps perdu » qui nous raconterait une histoire de réduction, superposant celle du sujet (le peintre pour lui-même, qui n'est déjà plus le peintre en dehors de sa peinture), celle d'une durée (une

décennie), celle d'un espace quitté (Tarragona) pour un autre (Paris), les espaces désignant des temps différents, et enfin, décisive, celle de l'autoportrait en tant que tel, du portrait de BGL par lui-même, se retrouvant portrait de portrait (métaportrait) et s'engendrant lui-même en postportraits comme suites de portraits « purs », réduits à leur essence, non pas à leur idée abstraite ou à un concept plus ou moins vide, mais maintenus comme images, comme invocation de peinture, de « tableau », comme œuvres pérennes, autrement dit qui tiennent à frayer avec l'éternité, en prétendant, rappelons-le, ultime surenchère, que le papier est le support le plus fiable qui soit, que l'encre, et plus encore le crayon sous toutes ses formes, ne se craquelle pas, pour faire allusion à la fatale fragilité des vernis, des peintures et des toiles, auxquels malgré tout le peintre ne renonce pas !

Ouvrant l'écrin, je m'arrête sur la préface, qui dit l'essentiel, de Jean-Jacques Scherrer.



Ici, la préface est on ne peut mieux ce qui vient avant la face, avant le face à face. Elle affirme l'inséparabilité des contraires : effacement et pérennité (éternité), ombre et lumière, mort originelle et nom secret, et en revanche l'opposition entre ressemblance et identité. L'identité est une non-ressemblance, la ressemblance n'identifie pas – donc vaine est d'un portrait la ressemblance avec le « vrai » visage, celui de la personne en personne, dont le « dernier visage » est encore enveloppé dans son « nom secret ». Mystère de la mort originelle et du nom secret ? De même que le péché dit originel est celui qui nous précède, dans lequel nous naissons, la mort nous précède et est inscrite originellement en nous. Elle est la cible, celle visée par l'arc dont on sait qu'il est vie (*bios*) et a pour œuvre la mort (Héraclite, fr. 48). Mais tout contre la mort, il y a les noms inscrits dans le Livre de vie (*Apocalypse*, chap. 5 et 20) ; sur leur front est inscrit le nom de l'Agneau (ibid. 22), comme un sceau (7, 4). L'entre-deux est celui du temps, de l'effacement qui enveloppe d'ombre son contraire. Que fait l'artiste ? Il trace le sentier entre les contraires, il non-sépare les contraires ; il est un arpenteur de l'effacement – apparition, du « tel qu'en lui-même », au-delà de la contingence qui le fait ressembler à ceci ou cela, et qui doit s'effacer au profit du « dernier visage ».

Préface qui côtoie le silence : comme d'un suaire elle recouvre le *dernier visage* que l'on va maintenant pouvoir découvrir, se révélant couche après couche, comme des fresques disparues successivement sous d'autres. Mais ici, il y a une sorte de quatrième dimension qui a fait irruption, car toutes, comme dirait Leibniz, « symbolisent entre elles » dans plusieurs directions à la fois.

On y découvre que le peintre ne « se » peint pas, mais peint ce qui lui est renvoyé de ce peint(re) comme « soi » inatteignable et en voie de « disparition ». Cela justifie formellement l'abandon du psychologisme, non seulement comme illusion, mais parce que l'entreprise est bien plus évidemment celle de la réduction (en direction d'une essence) : si le portrait devient celui d'un portrait, on peut être assuré que toute psychologie est révoquée, et d'un portrait, on ne pourra jamais dire cependant que ce n'est pas un portrait. Certitude toute cartésienne ! C'est pourquoi l'exposition de 2018 à la Galerie Hus aurait aussi bien pu s'appeler : *(Auto)portrait retrouvé*, ou encore : *Du portrait, qu'il existe*. C'est comme si la réduction sauvait le portrait et plus encore l'autoportrait (qui n'est plus le portrait de qui que ce soit d'extérieur (à la peinture), mais du pei(gna)nt lui-même).

Et pourtant, à rebours, je ne peux pas m'empêcher de constater, à partir de ma perception, que cette histoire de réduction ne serait rien si elle ne cachait pas ce qui la recouvre, à savoir que nous avons affaire à la mise en *opus* d'un unique et véritable autoportrait de BGL en personne, d'un portrait idéal, tout à fait ressemblant, avec une figure, des cheveux...

Mais aussitôt, comment ne pas sonner la retraite, car où sont les yeux, les oreilles, le nez, et en plus comme ils seraient dans une photographie bien ressemblante ou comme dans un miroir vu dans un miroir (pour remettre l'image à l'endroit) ? Et que dire si la lumière change ? Je fais naturellement remarquer ce que tout le monde est supposé savoir : que je vois à gauche son oreille droite et ainsi de suite, et que je ne vois pas du tout le « sujet » comme n'importe qui d'autre, ni comme il se voit lui-même. Tout cela pour dire que la perception ne fournit qu'une « image » possible du sujet, mais en aucune façon le sujet lui-même. Voilà qui n'est pas sans rappeler ce que dit Lévinas du visage qui « n'est pas l'assemblage d'un nez, d'un front, d'yeux, etc., il est tout cela certes, mais prend la signification d'un visage par la dimension nouvelle qu'il ouvre dans la perception d'un être. Par le visage, l'être n'est pas seulement enfermé dans sa forme et offert à la main – il est ouvert, s'installe en profondeur et, dans cette ouverture, se présente en quelque manière personnellement. Le visage est un mode irréductible selon lequel l'être peut se présenter dans son identité.¹ »

Or c'est bien de ce quelqu'un en personne que j'étais en droit de réclamer la « vraie » image (ce qu'est supposé être un portrait). Comment le portraitiste se sort-il de pareille dilemme ? Il a le choix d'abandonner ou non la « vérité », mais s'il l'abandonne, je suis en droit d'affirmer que son (auto)portrait n'est plus que de la peinture, ou de l'encre sur une feuille, ça oui, mais nullement un portrait. Rien n'empêche d'ailleurs de remplacer sur un cartel la mention *autoportrait* ou *portrait de Untel*, par la mention *Sans titre*. Mais BGL est contre, il fait de vrais portraits, il y tient, il tient à le dire, vraiment les portraits de personnes bien réelles qu'il a rencontrées (ce qui suppose qu'il s'est rencontré lui-même aussi). On sent bien que la mention *Sans titre* serait malvenue.

¹ *Éthique et esprit* (1952), IV. - *Esprit et visage*, in *Difficile liberté*, Éd. Albin Michel.

Pourtant, que voit-on ? On voit ce qui a disparu et on voit que quelque chose n'a pas disparu. Chaque image d'image est une autre image (non entrans dans le registre de la postimage). Cependant, impossible de prétendre qu'elles ne s'inscrivent pas toutes dans une même histoire, un livre unique, toutes les 28 dans un ouvrage unique. Nous avons donc « idéalement » affaire à un unique et invisible autoportrait – en 28 images visibles ordonnées et organisées en huit livres qui sont eux-mêmes huit autoportraits différents, s'étant cependant engendré les uns les autres et à leur tour s'engendrant beaucoup plus tard dans leur disparition. Il n'existe donc réellement aucun autoportrait « originel », archétype de tous les autres, ce que confirme le sous-titre au pluriel (*autoportraits*) : existent *originellement* huit portraits, faisant tous l'objet, dix ans après, d'une opération de réduction visant à faire apparaître leur essence (leur essence de portrait de lui peint(re), et par suite l'essence du portrait, et peut-être bien, mais d'autre l'ont précédé là-dessus et ce n'est pas ici le propos, l'essence de la peinture).

Il ne nous reste qu'à nous tourner vers les portraits mêmes, et les portraits de portraits (métaportraits), des huit peints à Tarragona durant l'été 1974. Y aller voir au plus près, tourner les pages des livres, les resituer, parcourir leur genèse, comprendre cette métapeinture à laquelle la lithographie donne carrière, qui nous ouvre la route de la réduction, pour chacun des huit, qui méritent, pour commencer, d'être mis en regard les uns des autres, et ensuite avec les postportraits qui en sont nés et ont mis en évidence l'affaire de la réduction, sous couvert de ces séries de disparitions.

Je recopie ici les indications fournies par BGL :

« Les huit autoportraits ont été peints durant l'été 1974 à Tarragona, avec de la peinture acrylique sur du papier, puis marouflées sur des planchettes (ce qui ne fut pas la meilleure idée !) Leur format est à peu près 26 x 26 cm.

Dix ans plus tard (1984), 16 dessins au néocolor soluble Caran d'Ache, au format 1/4 raisin ; et probablement avant – ils ne sont pas datés – 33 dessins au fusain et au pastel sur des feuilles de papier Ingres léger, Arches blanc et Montgolfier gris, vert et rose, format raisin.

Ensuite, puisque datées de 1985, les 41 minuscules aquarelles (11,5 x 13,5 cm) maintenant réunies dans une boîte d'Hélène Limousin.

Puis les cinq maquettes, à l'aquarelle, format raisin, chacune constituées de six images sauf une qui n'en a que cinq. Elles n'ont pas de date mais précèdent de peu l'impression du livre dont l'achevé d'imprimer porte la mention : 1988.

Quant aux 28 tableaux à l'huile sur toile marouflée sur bois (26 x 28 cm à peu près), ils prétendent être du mois de décembre 1985.

Enfin, les portfolios intitulés *tel qu'en ...* procèdent d'une même préoccupation. »

J'appellerai donc autoportraits les *originaux* de 1974, métaportraits les portraits des portraits « retrouvés » en 1984, et postportraits les réductions (par disparitions) de chacun des huit métaportraits, chaque métaportrait avec ses postportraits formant un « livre ». Chaque livre détermine donc une opération de réduction.

Je commence donc par mettre en regard les huit autoportraits (qui sont déjà des portraits d'autoportraits) formant une série lisible horizontalement, explorant et

découvrant des possibilités graphiques qui contiennent déjà en germe les postportraits futurs : aplats avec une constante d'ocre jaune, rayures, bandes, traits. Le dernier, qui surprend par l'apparition d'un jaune vif, très espagnol, ou très catalan (voyez comme les drapeaux partagent les mêmes couleurs), semble prendre feu, un peu comme un Picasso tardif.



On trouve une symétrie entre le 1 et le 3, à ceci près que dans le 3, le motif des bandes semble commencer à sortir de l'ombre, celle de la partie gauche du visage. Dans le 6, le 3 s'est comme éloigné pour rejoindre la clarté, de son côté droit (un clair lavis gris, à gauche pour nous). Je peux regarder tantôt les images comme des visages, tantôt les visages comme des images, et je retrouve la tension évoquée plus haut, l'enjeu double de la réduction. Je regarde des images, des visages me regardent : j'ai bien affaire à des portraits. Le 2 et le 4 font clairement face, mais le large trait bleu qui coupe en deux le visage du premier ne se retrouve pas dans l'autre : c'est peut-être ce qui induira, nous le verrons, des destins très opposés. Le 5, face barrée de deux traits obliques, nous prépare d'une certaine manière au 7, barré de quatre bandes terre de Sienne, et dont il devient impossible de fixer l'orientation. L'inutilité de la description est patente : elle ne saurait remplacer le regard ! Il ne suffit pas de voir, il faut regarder pour accéder à la présence. Or, dans tous les huit, on finit par découvrir que ce qui assure une présence non réduite, c'est, pareille à celle de Samson, la chevelure !

Dans le livre 5, et dans celui-là seul, elle ne disparaîtra pas, malgré une tentative. Dans un portrait, les cheveux résistent, représentent la puissance du sujet, quelque chose comme sa vie, mais non sa présence. Ils n'arrêtent pas de pousser (ce que dit la *phusis*), et même si l'on croit y tenir comme à la vie, ils ne font pas partie du visage (de la présence). Faisant partie de la présence non réduite, ils pourraient empêcher la réduction, lui résister. Pour parodier Platon, on peut se demander s'il existe une idée du cheveu ou de la tignasse ! Je dirai donc que le livre 5 représente l'ultime tentative de résistance du portrait à la réduction : après une tentative de disparition (leur place reste



marquée comme une *terra incognita* dans le postportrait 1 (), on les retrouve



bien là dans le postportrait 2 (). Ce n'est pas ce qui s'était passé dans le livre 3 :



le seul et unique postportrait () laissait apparaître une immense surface sans couleur, comme un ciel ou comme un grand nuage blanc. Et le peintre s'était arrêté là, s'en était tenu à cette suspension. On peut hésiter devant le postportrait 1 du livre 6



(), où la disparition d'un côté de la chevelure reste également marquée par un blanc : c'est en tout état de cause son dernier acte de présence dans l'ensemble des postportraits, dont on vient d'entrevoir la complexe problématique. Et pourtant ! Si l'on



s'arrête devant le premier postportrait du livre 7 (), et sur le rôle que joue le noir dans la série des six œuvres qui le composent, on découvre que toute la partie supérieure du « cadre », fortement marquée, garde à l'évidence la mémoire de la noire chevelure de l'autoportrait initial, cette réminiscence, non seulement ne disparaissant jamais, mais traçant le cadre même du tableau : C'est ici et maintenant, et maintenant seulement, que le peintre est parvenu à réduire la résistance initiale de ce qui pouvait passer pour impossible à réduire.

On doit en profiter pour se convaincre de la nécessité de ne considérer aucune des 28 planches composant l'ouvrage comme isolables de leur tout – ce qui renforce le sentiment de l'autoportrait unique transcendant sa multiplicité, et cela en vertu d'une sorte de loi de composition interne de l'*opus*, non du fait de l'unicité du « sujet ».

Les vingt postportraits constituent un labyrinthe ensemble de variations mettant en œuvre la réduction, de manière chaque fois imprévisible, quel que soit le sens dans lequel circule le regard (et il a intérêt à multiplier les sens de circulation). Les 2, 1



(postportrait du livre 2), 3, 1



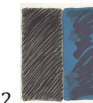
, puis 5, 1 & 2



, enfin le



6, 1 (), demeurent clairement des portraits, n'abandonnent pas la « figure ». De ce point de vue, ils ne sont pas comme les autres des « postportraits » dans l'acception la plus radicale. On pourrait presque leur conserver le statut de métaportraits, de portraits de portraits du premier degré – mais *presque* seulement, car ils relèvent tous du registre de la disparition, y compris le 5, 2, crépusculaire et envahi par le noir.



La disparition du sujet est totale dans le 6, 2 () : Le noir a gagné tout le côté gauche de l'image, mais l'unité de la série (des trois images du livre 6) est fermement maintenue par la présence de la grande ombre bleue striée de sur-ombre brune, au début encore presque rougeoyante, à la fin sombre comme la nuit (6, 2). Les deux derniers (livres 7 sur bleu de ciel & 8 dominé par son fond d'ombre grise) opèrent la plus radicale déconstruction du portrait, la plus expérimentale tentative de réduction, dans deux directions finalement divergentes. Dans le 7, la mémoire de l'autoportrait se retrouve principalement dans les larges griffures sang séché – d'abord quatre (en 7, 1,



déjà signalé, et 2), comme les doigts coupés de Guifred le Velu – mais les

bandes griffures elles-mêmes (7, 3) disparaissent dans des pleins



(rectangle en haut, triangle en bas, en 7, 4), et à la fin, dans un plein unique, le même rectangle (la même bande), mais qui aurait glissé vers le bas, resterait en suspens. Je ne reviens pas sur le cadre noir, que j'ai interrogé plus haut.

Dans le 8, les bandes se composent par contrastes de couleurs de part et d'autre d'une diagonale, et de fait l'autoportrait originel est construit autour d'une diagonale qui le fait pencher (déjà, sans en avoir l'air, l'autoportrait 7 esquissait pareil penchant). Supposons (8, 1) des bandes noires (triangle supérieur) et brunes (triangle inférieur) sur des aplats



respectivement gris et jaunes. C'est la première fois que pareil jaune, franc et lumineux, éclate. Il va finir par tout emporter, mais de haute lutte. D'abord il se découvre n'être pas en aplat mais en bandes semblables à de larges rayons, agissant comme la



mémoire du soleil et de la terre de là-bas. Il n'y a plus qu'eux (8, 2). Seulement



le passé d'ombre revient en force (8, 3), et ils se retrouvent cernés, pris entre deux fronts composés de toute la mémoire de l'origine (gris, noir, blanc en arrière-garde, terre de Sienna en bandes faisant retour sur le jaune). Je dirais volontiers que le 8, 4



assure en définitive le triomphe de la lumière, mais plein de ce qui vient de se jouer. Pour qu'il y ait peinture, la lumière suffit. Pour qu'il y ait portrait, quelqu'un sur qui s'arrête la lumière. Mais comme dit l'autre, le résultat n'est rien sans son devenir.

À cet égard, le livre 4 représente, par son développement, une puissante antithèse du



livre 1. Le portrait disparaît d'un coup dans un fond bien sombre (4, 1). Ne survit de lui que le ruissellement de trois bandes verticales serrées les une contre les



autres, les trois couleurs du visage, terre de Sienna, ocre jaune, bleu. Mais en 4, 2

c'est au tour de ce fond sombre de disparaître, et sur la blancheur du fond seules demeurent les trois couleurs avec en leur milieu la subtile transparence de l'ocre. Le livre 4 ne tient plus qu'à la couleur, ne retient que la couleur, comme une mémoire suffisante de la forme abandonnée.

Laquelle forme va demeurer à l'état pur dans le livre 1. Est-ce que je sais pourquoi, j'ai gardé le livre premier pour la fin. Parce qu'il est le plus parfait, le plus « classique », le



plus simple, le plus évident? C'est que, de 1, 1, 1, 2, à 1, 3, l'autoportrait est de plus en plus « idéal » (on pressent ici ce que la réduction peut avoir d'idéaliste). Il va de planche en planche conserver dans le mouvement de disparition quelque chose du dessin premier, de sa forme, quelque chose des traits du visage, une simple courbe bleue, un peu d'ocre jaune, mais dès 1, 2, dont le fond n'est plus qu'une grande ombre gris clair, c'est uniquement la connaissance, la mémoire, qui nous apprend avec certitude que nous avons pleinement affaire, non à une pure forme mais à un postportrait, donc à un portrait dont c'est la forme qui est pure. Le 1, 1 avait encore besoin de béquilles, d'un cou, d'un socle. En 1, 3, tout cela a disparu au profit d'une pure apparition, d'une âme (car l'âme, c'est la forme pure), d'une pure présence.

Je mettrai donc volontiers en regard les postportraits 1, 3 et 8, 4, pour se faire rencontrer la pure présence et la pure couleur - lumière devenues portraits.

Philippe CORMIER

Octobre 2017 – septembre 2018