

Peinture, paysage, poésie Vincent Gille

« L'estimation des dimensions du monde n'est somme toute
la même pour personne, heureusement d'ailleurs. L'abstrait, non. »
– Nicolas de Staël

I

C'est une grande étendue d'eau veinée de bleu et de vert sur laquelle sont jetés des traits blancs où se lisent des gestes vigoureux, rapides, rageurs, presque aveugles. La toile, que je regarde longuement, ne cesse pourtant de m'échapper : impossible d'associer le dessus et le dessous, d'en saisir le lien, la logique. Je ne comprends pas comment fonctionnent ces deux plans que tout oppose – fluidité et épaisseur, lenteur et vitesse, transparence et opacité. Plusieurs jours après l'avoir vue dans l'atelier d'Anne Slacik, son souvenir en moi reste vif, surgissant à l'improviste, s'effaçant et revenant, insistant, comme une énigme. Ce jour-là, elle m'a parlé de la qualité particulière du blanc de zinc, lumineux et exudant pour ainsi dire sa propre énergie.

Je dis de ce « fonds » mêlant le bleu et le vert qu'il s'agit d'eau. Du moins est-ce ainsi que je l'ai immédiatement senti. Si je dois filer cette sensation liquide, c'est l'« Ophélie » de Millais qui me vient à l'esprit, tableau vu et revu dans « Lagarde et Michard » du XIX^e siècle où il est reproduit en référence à l'« Ophelia » de Rimbaud. Dans l'eau presque noire du ruisseau où gît Ophélie se mirent les « saules frissonnants » et les roseaux, baignent les franges d'algues vertes lentement peignées par le courant – *La blanche Ophelia flotte comme un grand lys / Flotte lentement...* Mais surtout, à peine échappées de ses mains, quelques fleurs dont deux d'un bleu-mauve, placées au centre de l'oeuvre, étendent leur tonalité à l'ensemble de la toile. Dans l'« Ophélie » de Millais comme dans la toile d'Anne Slacik l'eau, lente, est aussi lourde. « Qui s'enrichit s'alourdit, écrit Gaston Bachelard. Cette eau riche de tant de reflets et de tant d'ombres, est une eau *lourde*. » A la fois surface – miroir, reflets de quels ciels changeants ? – et profondeur, c'est une eau qui boit ce qui l'entoure et l'entraîne dans ses profondeurs. La texture du songe est ici matière ensevelissante : l'eau creuse le rêve. Le paysage s'y enfonce et avec lui le jour – la lumière ou l'ombre.

On connaît la manière dont Anne Slacik réalise ses toiles. Elles sont posées à plat. La couleur y est étendue puis, lavées d'essence, elles sont soulevées, inclinées, penchées d'un côté ou de l'autre. Ceci répété plusieurs fois, l'alliance et l'enchevêtrement des lavis créent des courants, ménagent des transparences, creusent des sillons. Contrairement à ce qu'elle faisait jusqu'alors, les toiles de la série de *L'Avril* sont ensuite redressées. Les traits blancs qui y sont alors jetés peuvent se lire comme un entaille, une griffure – les mêmes gestes soudains, précis, avaient donné naissance aux troncs d'arbres de la série des *Piero-Peintures*, leur offrant tout d'un coup un sens. Et c'est précisément par leur violence, par leur soudaineté, que ces traits m'ont paru entrer en contradiction avec ce qui se trouve *en dessous*.

Est-il possible de dire qu'au moment où la toile est redressée, elle a déjà sa propre vérité ? Que de la même manière qu'un poème ou une partition ne ferait que se dévoiler peu à peu, à cet instant elle possède déjà sa forme, fût-elle encore obscure, souterraine. Qu'elle sonne comme un accord, avec sa gamme infinie de résonances, de dissonances, d'échos et d'inconnu. Elle est là, pas tout à fait accomplie et pourtant déjà présente. Il faut l'écouter. La lire. La suivre. Ou ne pas. Ruser, au contraire, avec ce qu'elle voudrait tant vous voir faire mais avec quoi l'on ne s'accorde pas. Car l'image devant soi ne s'identifie pas nécessairement avec l'image en soi. De l'une à l'autre, un chemin reste à parcourir. Du moins est-ce ainsi que je comprends les gestes qu'à ce moment de sa réalisation, Anne Slacik pose et impose à sa toile, refusant peut-être l'accomplissement d'une œuvre déjà vue, déjà faite, et tirant de soi, soudainement, ces éclats blancs rageurs et acérés.

II

Je parle d'eau et de fleuve comme si la seule réalité des couleurs suffisait à m'assurer que ce que cette toile figure est bien de l'eau. A la question implicite — de quoi s'agit-il ?, je réponds immédiatement : c'est de l'eau. Elle en offre l'apparence. Cela *ressemble* à de l'eau. Dans son poème « L'Avril » qui a donné son titre à cette série, André du Bouchet interroge le même processus :

toutes les choses ont un air
d'attente, aussitôt qu'on les voit. Est-ce à quelque ressemblance avérée
que nous devons de les savoir, en même temps que nous, ici.

Je « sais » la forme bleue et verte de la toile, « en même temps que moi », ici. Sa réalité d'eau, je la touche. Je vois les reflets de lumière, le courant qui les emporte. Je sens sa transparence, sa profondeur. Dans laquelle je me perds. Car on n'épuise jamais la réalité mouvante de l'eau, sa fermeté et son irisation, l'incroyable jeu de la lumière qui l'ensorcelle – « Pendant des heures, il restait là, écrit Clemenceau de son ami Claude Monet devant son étang aux nymphéas, sans mouvement, sans voix, dans son fauteuil, fouillant de ses regards, cherchant à lire dans leurs reflets, ces dessous des choses éclairées, au passage, des lueurs insaisissables où se déroberent les mystères. »

Et s'il s'agit bien d'eau, c'est-à-dire d'un élément « naturel », alors la toile figure un paysage. Car qui dit paysage dit nécessairement la présence d'éléments naturels : l'eau, la terre, l'air, le feu. Et inversement. « Le paysage, écrit Anne Cauquelin, n'est autre chose que la présentation culturellement instituée de cette nature qui m'enveloppe. Mais qu'est-ce qui, dans ce spectacle paysager que j'ai devant moi [...] me dit que c'est bien là « de la nature » ? Pour que j'en sois assurée, il me faut des garanties, fussent-elles implicites. Or ce qui compose la *phusis*, la « physique naturelle », ce sont, depuis les anciens Grecs, en ce qui concerne notre culture, les quatre éléments : l'eau, le feu, l'air et la terre. Quelle que soit la représentation qui m'en donnera le paysage, il faudra, pour que j'y crois, qu'apparaissent ces éléments de référence. » Paysage, alors, mais paysage d'une facture très différente de ceux, classiques, figuratifs, rassurants, auxquels on pense, de Le Brun à Poussin, de Corot à Pissaro. Abstrait ? Sempiternelle querelle. « Abstrait non » nous rappelle, laconique, Nicolas de Staël, fût-ce à propos d'Hercules Seghers.

Parenthèse I

Une anecdote : A notre dîner de rentrée en 1892, Degas nous apprit une étonnante nouvelle, raconte Daniel Halevy :

— Cet été je me suis fait presque paysagiste. Roulant en chemin de fer, j'ai eu de courtes visions : une fleur dans une plaine, la mer, une côte, un cap... Ça m'a donné l'idée de paysages. Il y en a 21.

— Quoi ? des choses très vagues ?

— Peut-être ?

— Des états d'âme, dit mon père. Amiel a dit : « un paysage est un état d'âme. » Ce mot te plaît ?

— Des états d'yeux, répondit Degas. Nous ne parlons pas un langage si prétentieux.

Un paysage fait de « courtes visions » où les éléments ne figurent plus sous une forme explicitement descriptive, mais un paysage tout de même qui, pour reprendre les formules de Mallarmé, organise « la disparition élocutoire » du peintre, qui « cède l'initiative » aux formes et aux couleurs. Mallarmé, encore : « *Nommer* un objet, c'est supprimer les trois quart de la jouissance du poème qui est faite de deviner peu à peu : le *suggérer*, voilà le rêve. C'est le parfait usage de ce mystère qui constitue le symbole : évoquer petit à petit un objet pour montrer un état d'âme, ou inversement, choisir un objet et en dégager un état d'âme, par une série de déchiffrements. » Degas se mit ensuite à lire des paysages dans les coupes des pierres que les carriers taillaient sur le trottoir non loin de chez lui. Et Mallarmé, étonné, de remarquer : « Que c'est curieux, Degas créant un paysage de route âpre dans un sol mauvais en observant simplement un caillou coupé d'une sinuosité profonde. »

Mallarmé, Gauguin, le dernier Liszt, l'école de Vienne : toute cette époque s'éloigne de la représentation mimétique, mesurée, semble en finir avec la *commensuration* de la Renaissance et ses corollaires : la perspective, le vers métré et le clavier *bien tempéré*. « Un conseil, écrit Gauguin à Emile Schuffenecker, ne peignez pas trop d'après nature. L'art est une abstraction ; tirez-la de la nature en rêvant devant et pensez plus à la création qui résultera [...]. » Ce mouvement est né avec les romantiques. « Ferme l'œil de ton corps afin de voir ton tableau d'abord par l'œil de l'esprit, écrivait Caspar David Friedrich. Puis mets au jour ce que tu as vu dans l'obscurité, afin que ta vision agisse sur d'autres, de l'extérieur vers l'intérieur. » Baudelaire ne dit pas autre chose : « Les artistes qui veulent exprimer la nature, moins les sentiments qu'elle inspire, se soumettent à une opération bizarre qui consiste à tuer en eux l'homme pensant et sentant, et malheureusement, croyez que, pour la plupart, cette opération n'a rien de bizarre ni de douloureux. Oui, l'imagination fait le paysage. » Des étonnants monotypes de Degas, des *Sainte-Victoire* de Cézanne aux *Nymphéas* de Monet, les peintres intériorisent leurs visions. Réalité du paysage, imagination du peintre, laquelle détermine l'autre ? Chacun va à son pas, selon son œil et son cerveau, selon sa vérité. Quelle est la vérité du bassin des nymphéas pour Monet ? Quelle est la vérité de la montagne Sainte-Victoire pour Cézanne ? Quelle est la vérité de l'eau pour Anne Slacik ?

III

Mais tout de même, est-ce bien de l'eau ? D'une toile à l'autre de la série des *Avril*, les fonds changent de couleur, de relief, de vitesse, si ce n'est de texture. Ils sont apaisés, vifs, étals, dentelés, frondeurs, légers, d'un seul tenant ou hybrides, et puis bleu, rose, vert – la couleur dominante donne son titre à l'oeuvre. On sait que cette couleur a eu partie liée avec l'élément liquide dans sa manière d'avoir été déposée sur la toile. Écoutons Bernard Noël : « La couleur est répandue, puis lavée à grande eau. Répandue encore et relavée. Les gestes les plus visibles sont le dépôt, le jet, la secousse. Le premier crée le territoire ; le second fait couler l'élément qu'on dit indispensable à la vie. » L'eau – ou l'essence – préside donc aux formes comme aux couleurs, elle détrempe, nourrit, lave et dilue. C'est l'eau, de même, qui, en ruisselant, érode, ravine, creuse, noie, étale, repousse, toujours façonne, avec le vent, le paysage. L'eau sculpte. C'est son incroyable force et son pouvoir, sa réalité d'eau jetée sur une surface et y diluant formes et matière, couleurs et tracés. Réalité mouvante, « – *éternellement autre, et qui ne ressemble à rien, que nous désirons.* » dit André du Bouchet

Quand bien même cela ne représenterait pas de l'eau stricto sensu, ces formes résultent de l'action de l'eau modelant la terre et reflétant le ciel lui aussi *éternellement autre*. De l'eau comme des ciels, « prodigieuses magies de l'air et de l'eau », dit Baudelaire des ciels de Boudin. Et il ajoute : « A la fin tous ces nuages aux formes fantastiques et lumineuses, ces ténèbres chaotiques, ces immensités vertes et roses, suspendues et ajoutées les unes aux autres, ces fournaies béantes, ces firmaments de satin noir ou violet, fripé, roulé ou déchiré, ces horizons en deuil ou ruisselants de métal fondu, toutes ces profondeurs, toutes ces splendeurs, me montèrent au cerveau comme une boisson capiteuse ou comme l'éloquence de l'opium. » Hallucination. Visions et paysages saisis à l'instant de leur naissance ou bien dépliés dans le temps qui les ravine et les mord. Chimie des mixions, des alluvions, des sédimentations. Géologies souterraines, veines dans la pierre, paysages dans un caillou et flux d'orages, lits des fleuves, moussons, déluges, raz-de-marée, tout se mêle ici pour créer ces « fonds » qui n'en sont pas mais territoires qui suintent, affleurent et disparaissent, noyés, aussitôt recouverts par d'autres. « Le paysage intérieur change à chaque minute : il n'est pas fait d'objets simples, indépendants, aisément reconnaissables, mais d'empreintes dans lesquelles viennent se fondre d'autres empreintes. Nous sommes dans les coulisses de la vie, là même où nous avait transporté Gérard de Nerval, là où les figures du passé et les figures de l'avenir *'coexistent toutes, comme les personnages divers d'un drame qui ne s'est pas encore déroulé, et qui pourtant est accompli déjà dans la pensée de son auteur'*. »

L'opération dure jusqu'à ce que, toute l'eau évaporée, l'histoire se fige et le territoire se découvre. Mais pourquoi à cet instant, pourquoi ce paysage plutôt que celui qui était là juste avant, plutôt que celui qui allait se dessiner ensuite ? J'en reviens au *désir* dont parle André du Bouchet. La main qui jette l'essence pour laver la couleur, le bras qui soulève la toile pour accentuer ou ralentir les coulures, tout ce hasard qui préside aux métamorphoses – et décide que c'est fini – répond à un enchaînement logique qui n'est autre que celui du corps. « On doit ressentir un paysage comme un corps », dit Novalis, et André du Bouchet ne le dit pas autrement : « il faut *voir* la terre avec la

poitrine ». Equilibre gagné, souffle, étendue, clarté, gouffres, transparences, le désir est signe d'accord obtenu entre le monde et soi. « L'estimation des dimensions du monde n'est somme toute la même pour personne. » rappelle Nicolas de Staël : chacun possède sa propre empreinte, sa propre mesure dans l'espace, c'est-à-dire son propre paysage. Le territoire que l'on vient de façonner est comme il devait être et l'on s'y découvre soudain exactement là où l'on devait être. Deux anecdotes qui m'ont toujours ravi : Max Ernst traversant les Etats-Unis avec son fils et, la voiture arrêtée pour je ne sais plus quelle raison au milieu des montagnes de l'Arizona, le peintre en descend et soudain se fige : il se trouve devant un paysage inconnu de lui, mais qu'il a pourtant peint à de nombreuses reprises auparavant. A un critique qui s'obstinait à vouloir faire admettre à Tanguy que ce qu'il peignait n'était autre que le pan de prairie qu'on voyait montait s'étendre depuis les baies de son atelier, Tanguy répondit que non, ce qu'il peignait c'était ce qui était *de l'autre côté* de la colline, où il n'était jamais allé.

« Paysages », « espaces », « territoires » ou simples « fonds », il ne s'agit pas de trouver le terme exact mais la juste distance entre réalité extérieure et imagination. Peu importerait, cependant, de cerner très exactement les contours de cette matière qui est matière de songe avant tout. Face à ces œuvres, nous ressentons confusément qu'elles ont partie liée avec une expérience du corps dans l'espace et dans la lumière, qu'elles résultent d'une tentative, répétée et pourtant chaque fois inédite, de positionnement : je ne connais que ce que je vois, que ce que j'arpente, que ce que j'invente. Cette matière méditée, cette épaisseur creusée dans le rêve, ces espaces, révélés, on en trouve manifestation dans la peinture, pour la première fois, dans les œuvres de Paul Klee et dans les « fonds » que Miro fait pour ses peintures de rêve, en 1924-1925, « alluvions venues d'on ne sait où, sables charriés par des fleuves au cours perpétuellement changeants assujettis qu'ils sont au mouvement du vent et de la pluie », écrit Michel Leiris. Pour Miro, et pour Anne Slacik dans cette série de *L'Avril*, « ces peintures sont dominées par la toute puissance du fond, sur lequel un graphisme allusif, des taches et des coulées viennent moins inscrire que révéler les signes, les traces ou les figures de ce qu'Henri Michaux appellera *le lointain intérieur*. »

Parenthèse II

Je dis territoire. Paysage. Cela ne suppose-t-il pas au moins une apparence de paysage ? Un minimum de dessin ? Des plans successifs, une profondeur ? Au moins quelques lignes horizontales, pour marquer un sol, indiquer l'horizon – je songe à cette série des *Ventoux*, peinte par Anne Slacik en 2009, lignes rouges dessinant la forme d'une montagne inscrites au droit d'un grand fronton vert, ou encore à la série sur papier des *Montagne Sainte-Victoire* peinte en 2007-2009, si ce n'est écho, du moins hommage à celles de Cézanne. Qui, lui, respectait l'apparence de la montagne, son contour, son relief, sa lumière. Mais se l'appropriait, aussi, à tel point qu'on s'est demandé si la montagne n'était pas devenue motif, image *intérieure* plus que montagne, plus que paysage : « Ce n'est pas un homme, une pomme, un arbre qui sont représentés, écrit Kandinsky, mais tout ce qui est utilisé par Cézanne pour la création d'une chose peinte à sonorité intérieure que l'on nomme image. »

Mais quand bien même ce ne serait qu'une image, la montagne y a bien l'allure d'une

montagne, la cruche d'une cruche et l'arbre d'un arbre. De même, les nénuphars de Monet ont l'air de *vrais* nénuphars posés sur un bassin bordé de saules. Ni Cézanne ni Monet n'ont supprimé l'objet de leur peinture. Aux alentours de 1910, d'autres peintres vont s'éloigner définitivement de cette ressemblance. Lignes, formes et couleurs assemblées pour figurer de façon réaliste des objets réels, vont se diluer au profit de formes colorées cherchant à dire, au-delà de l'imitation, une vérité. Il ne s'agit pas là d'un symbolisme par lequel serait transposé tel ou tel pan du paysage. Formes, lignes et couleurs ne figurent plus rien d'identifiable et deviennent, en eux-mêmes, le paysage. Ce que, exactement, André du Bouchet dit de la poésie : « poésie – qu'elle ne tienne pas *lieu de* mais *soit* – et même sans lieu ». Gauguin, déjà – Gauguin, encore : « J'obtiens par des arrangements de lignes et de couleurs, prenant comme prétexte quelque sujet emprunté à la vie ou la nature humaine, des symphonies, des harmonies qui ne représentent rien de réel dans le sens vulgaire du terme : elles n'expriment directement aucune idée, mais devraient nous faire penser comme la musique, sans l'aide d'idées ou d'images, simplement par les mystérieuses relations qui existent entre notre esprit et tels arrangements de lignes et de couleurs. »

Exprimer sans reproduire, dire sans imiter, ne plus avoir recours à des signes identifiables, tel est le glissement qui s'opère, en effet. Cette évolution se fait par contagion d'autres domaines artistiques : littérature et musique. La littérature – Kandinsky se réfère en particulier à Maeterlinck –, car le mot détaché de son sens, le mot pris pour lui-même et dit à haute voix, répété, acquiert une existence propre, indépendante, très éloignée de la réalité qu'il désigne. La musique – de Gauguin à Kandinsky, la référence musicale est constante –, car la musique utilise un langage se signifiant par lui-même, sans faire appel à aucun référent extérieur. Ainsi, selon ces analogies, le paysage n'est plus l'« assemblage d'arbres, de montagnes, d'eaux et de maisons » dont parle Baudelaire, ou un entrelacs de lignes, de masses, d'ombres et de lumières ordonnés. Il devient combinaison de formes et de matières, harmonie ou disharmonie, assonance ou consonance.

Ce glissement vers ce qu'on nommera plus tard l'abstraction, Kandinsky le fait, à Munich, à partir de paysages dont il dilue peu à peu l'apparence réaliste au profit d'une restitution émotionnelle et symbolique des différents éléments. Mondrian le fait à partir du motif de l'arbre dont il isole, schématise et exagère les lignes du tronc et des branches. Dans les deux cas, la nature reste encore le dictionnaire, la source d'inspiration. Il m'a toujours semblé surprenant que ce passage vers la peinture abstraite se soit fait précisément à travers le paysage, c'est-à-dire à travers des éléments naturels. Et que à ce moment-là comme plus tard, cette veine-là, du moins, de la peinture abstraite, n'ait jamais abandonné le lien avec les formes naturelles ; qu'en quelque sorte il s'agisse toujours de paysages. Je ne pense pas, d'ailleurs, qu'il puisse en être autrement. A moins d'aller vers l'inhumain : Mondrian, à l'instant de son passage à une abstraction radicale, quitte le motif de l'arbre pour celui d'un mur en démolition. Et il écrit alors : « Il me semble de plus qu'il est nécessaire de briser sans cesse la ligne horizontale ou verticale : car si ces axes ne sont pas opposés à d'autres, alors ils se remettront à représenter quelque chose de « déterminé » et donc quelque chose d'humain. Et je trouve justement qu'en art on ne doit pas chercher à produire quelque chose

d'humain. »

Je ne me suis jamais résolu à voir la peinture d'Anne Slacik autrement qu'à échelle d'homme. De par son processus d'élaboration, de par l'énergie proprement physique qui lui a donné naissance, l'espace y est toujours inscrit dans les limites d'un corps, la mémoire dans celle d'une vie. J'y sens des émotions de peau, de cœur et de bras, toutes traces charnelles de ce qui vient parfois de loin : le vent, la roche, la forêt, le lit des fleuves et, au soir, l'ombre noire des vallées. Pages d'un carnet tenu au jour le jour, exercice du corps autant que de l'âme, ces peintures sont, à l'image de la montagne que parcourait chaque jour André du Bouchet, les stations d'un cheminement dans un vrai paysage qui, pour être intérieur, n'en est pas moins réel – *L'œil touchera aux choses quand la distance a d'abord été prise / sous la peau*

IV

Presque toujours blancs, les « signes » qu'Anne Slacik jette sur la toile, celle-ci redressée, m'ont paru, je l'ai dit, s'opposer radicalement aux fonds. Leur nature même : contrairement aux lavis nés d'opérations fluides, longues et répétées, ils résultent de gestes faits, pinceau à la main, très rapidement. Ils jaillissent. On en perçoit sur certaines toiles le mouvement, l'élan, la vitesse, l'énergie, presque la rage. Sur d'autres, ils semblent plus doux. Qu'il s'agisse de griffures, d'effleurements, plus rarement de jaillissements, le geste ne varie que dans son intensité qui s'approche plus ou moins vite, pose la couleur et puis s'écarte. La toile en garde l'empreinte exacte : la peinture est ici épaisse, laissée dans sa pâte, j'allais dire *matérielle*. Et exclusivement blanche. Nul mélange, à l'instant du coup. Cela reste en surface. Eclats de lumière posé sur la peau de l'eau, nervure rayant le ciel. Contrairement aux presque dessins qui animaient les fonds d'anciennes séries d'Anne Slacik, ces signes ne se rattachent à un aucun langage graphique, ne paraissent pas vouloir *dire* quelque chose. Simples traits courts ou longs, légers ou accentués, ils sont indéchiffrables. Intentions, mouvement, gestes plutôt que signes.

Ils témoignent d'une violence à peine contenue. Allant, d'instinct, *contre*. Contre le fond, pour le nier, pour l'effacer – car c'est eux que l'on perçoit en premier – et contre la peinture, donc, contre le territoire révélé. Car ils ne se marient que très rarement avec les paysages, ne jouent qu'en de très rares occasions avec leurs reliefs, leurs crêtes, leurs profondeurs. Ils sont essentiellement perturbateurs. Aériens quand l'espace est aquatique, lumineux quand il est terreux. De ces oppositions naît une tension. Que l'œil du spectateur s'attarde sur le paysage, et c'est comme s'il cheminait dans un espace subtil et lent. Qu'il soit accroché par les traits blancs et le voilà soudainement emporté, tourmenté. Mis en mouvement, il passe de l'un à l'autre, s'éloigne, se rapproche, tourne. L'opposition entre le fonds et les signes engendre une dynamique. Le paysage s'anime. Se déplace. Se dévoile. Se trouble. On n'y est plus immobile ou immergé mais actif, surgi, ou envolé. La contemplation se complique d'actions, le terrestre de céleste, le nocturne de lumineux.

Instinctivement, sur la toile de la série qui obsédait mon souvenir, je *lisais* ces signes blancs comme

les effleurements soudains, à la surface de l'eau, de grands oiseaux blancs. Des coups d'ailes, comme on aurait dit de coups d'épée. Surgissements. Irritation soudaine. Parlant de la symbolique du cygne, Gaston Bachelard écrit : « Comme toutes les images en action dans l'inconscient, l'image du cygne est hermaphrodite. Le cygne est féminin dans la contemplation des eaux lumineuses ; il est masculin dans l'action. Pour l'inconscient, l'action est un acte. Pour l'inconscient, il n'y a qu'un acte... Une image qui suggère un acte doit évoluer, dans l'inconscient, du féminin au masculin. » Principes masculins, *actifs*, ces signes-cygnes blancs effleurant ou entaillant la surface de l'eau seraient conjonctions de désirs, rencontre batailleuse, voire impossible – « Le nénuphar blanc », poème de Mallarmé qui a inspiré Anne Slacik pour une série concomitante et dérivée de celle des *Avril*, est une variation sur le thème de *Léda et le cygne*. Mais la rencontre n'y est que rêvée – et possible que rêvée : « Résumer d'un regard la vierge absence éparse en cette solitude et, comme on cueille, en mémoire d'un site, l'un de ces magnifiques nénuphars clos qui y surgissent tout à coup, enveloppant de leur creuse blancheur, un rien, fait de songes intacts, du bonheur qui n'aura pas lieu et de mon souffle ici retenu dans la peur d'une apparition, partir avec [...] »

La dynamique à l'œuvre dans cette série relève pour moi de ce contraste de désirs – comme on disait « contraste de formes » ou « contrastes de couleurs ». D'une volonté, plus ou moins hésitante, de ne plus seulement *contempler* le paysage – ou le décrire – mais de l'éprouver, en le caressant, en l'incisant, en le pénétrant. Mais que met-on alors à l'épreuve ? Son propre désir ? Sa propre tranquillité ? Ou bien la chose en elle-même, qui échappe ?

	<i>Il arrive</i>
<i>que, parvenus à cette chose même que nous avons désirée</i>	<i>elle se perde</i>
<i>dans une différence infinie</i>	

écrit André du Bouchet dans « L'Avril ». J'ai dit, au commencement, que passé un certain stade de son exécution, il se pouvait que la peinture *dicte* elle-même son devenir. Et que, du coup, le peintre doive s'y affronter – pour lui faire avouer ce qu'elle a réellement à dire ou pour se révéler à soi-même ce qu'il y avait réellement à dire. L'un en miroir de l'autre. Là où cette dynamique est la plus présente, là où l'accord garde mémoire vivante et agissante de ce contraste de désir, dans les toiles où, plus que dans d'autres, on perçoit l'écho de la mêlée, là réside, à mes yeux, la grande force de cette série. Parce qu'alors le paysage n'y est plus extérieur, mais singulièrement habité. Parce qu'il y a là quelque chose en plus de la peinture.

V

De façon tout à fait avouée et lucide, Anne Slacik, en appelant sa série *L'Avril* la place sous le signe de la poésie. On sait, par ailleurs, avec quelle constance elle fréquente poètes et poésie, en confectionnant notamment avec eux, depuis des années, des livres peints. Ce dialogue, cette fraternité de regards, la peinture du XX^{ème} siècle l'a abondamment pratiqué, grâce en particulier aux peintres et aux poètes surréalistes – je songe ici aux « couples » Apollinaire/Picasso, Max Ernst/Paul Eluard, Yves Tanguy/André Breton, André Masson/Louis Aragon, Joan Miro/Jacques Dupin,

Joseph Sima/Pierre-Jean Jouve. La relation qu'entretient la série *L'Avril* avec le poème éponyme d'André du Bouchet n'est toutefois pas exactement du même ordre. Il ne s'agit plus là d'illustrer – fût-ce bien sûr, non littéralement, mais par la recherche, comme elle le fait dans ses livres peints, d'équivalents graphiques aux mots et aux images du poète – mais de partager une interrogation commune, de répondre, s'il est possible, à la même question. La poésie ici joue le rôle d'un déclencheur, comme l'ont joué, pour d'autres séries, la musique, ou la peinture. Il faut pour que l'esprit, le corps, se mettent en mouvement, il faut un point d'appui – ou plutôt un point d'appel.

Ce point d'appel, ici, avec « L'Avril », est la question de l'apparence – non pas la surface des choses, non pas la réalité du monde mais l'écho qu'il suscite en nous et l'élan qui nous porte vers lui. Ce désir qui nous attache, cette *attente*, cet espace, ce reflet dans lequel seul peut s'inscrire notre perception – les mots, les couleurs, les odeurs :

<i>le carreau.</i>	<i>les pampres</i>
<i>de la façade.</i>	<i>dans</i>
<i>les branchages, le bris du ciel.</i>	<i>Ainsi se fêle, et</i>
<i>fleurit, la fatigue, la fraîcheur du monde reçu.</i>	

Il y aurait quelque ironie, si on voulait s'y arrêter, à considérer que la question de l'apparence puisse être posée par une peinture non figurative qui en rejette, d'emblée, le défi. Pour abstraites que soient ses images, les mots du poète nomment toujours – les pampres, la façade, le ciel. Sauf à dire que le blanc qui les sépare les uns des autres, en quelque sorte les étend, les étire – ou les isole – d'une certaine façon les sort du seul langage pour les transporter dans l'espace. « C'est cela le blanc... ce blanc je le vois, si vous voulez, comme une façon de prononcer un mot sans omettre le temps du silence énergétique qui l'appelle... qu'il appelle... [...] C'est là qu'il résonne, c'est alors qu'il apparaît, comme au-delà de lui-même, doué d'une résonance... » « Langue est peinture », dit également André du Bouchet dans *Peinture*. Et Pierre Schneider raconte : « J'ai souvent vu les feuillets que di Bouchet couvre de son écriture épinglés au mur. Cela me paraît la traduction matérielle exacte de leur reflet à la lecture : signes avançant, se perdant dans un espace sans fond, droits – mais avançant sur le sol. »

Il n'est pas certain – tout le poème de « L'Avril » en témoigne – que l'on parvienne, en fin de compte, à saisir l'apparence. A connaître le monde. A résoudre – j'entends ici le mot dans le sens, musical – notre désir de reconnaître les choses, de les nommer, de les cerner. La poésie ne parviendrait pas plus à *nommer* les choses que la peinture à les *dessiner*. Elle ne ferait que le tenter, et le tenter, et le tenter encore, sans relâche : « mais, aussitôt ajusté, tout est à reprendre. » De ces épreuves obstinées, ténues et têtues, ne subsistent que des traces, simples traits noirs sur une page blanche, sillons creusés à la surface de la terre ou bien à même le ciel, dans la rayure irisée de la fenêtre ouverte sur l'azur. Traces. Guère plus – le réel reste, lui, bloc irréductible. Mais traces, tout de même, mots et traits portant l'aventure, cheminant, témoignant d'un parcours.

Je perçois la série de *L'Avril* comme une aventure analogue : aller de toile en toile vers l'impossible

élucidation d'une question, vers la remise en jeu d'un même mystère qui ne se laisse pas réduire. Paysages habités de silence ou battus de tempêtes, ruisseaux bruissants sous les saules, montagnes noyées de brume, déserts noués de vents, arbres levés comme des croix, les espaces qu'Anne Slacik tissait – et dont la texture ne variait que très peu, dans son œuvre, depuis une dizaine d'années – sont ici impitoyablement entaillés, blessés. Par ces traits rageusement jetés, le dessin revient, le temps de nouveau s'inscrit, la terre se creuse, l'eau se ride. La main est à l'oeuvre, on en voit la trace, signe palpable du retour d'un présent. Anne Slacik semble descendre *dans* le paysage qu'elle a vu, qu'elle a fait, elle y marche, elle y grave un sillon, littéralement elle *prend la parole*. Une vérité cherche ici à s'énoncer, écho d'une lutte très ancienne dont on perçoit fugitivement les contours. L'ange avec qui Jacob se bat reste invisible mais il est possible pourtant qu'il ait, dans ces œuvres, laissé trace de ses ailes.

Vincent Gille

– Nicolas de Staël, notes en regard de « H.S. ou le tombeau d'Hercules Seghers », de Pierre Lecuire, reproduites dans L'Ephémère, n°4, septembre 1967. En novembre 1952, Pierre Lecuire termine : « H.S. ou Le Tombeau d'Hercules Seghers » en hommage au graveur hollandais. Dans les mois suivants, Nicolas de Staël, envisageant de faire un livre avec ce texte, multiplie dessins et études d'après les gravures d'Hercules Seghers. En avril 1953, il commence à graver des eaux-fortes. Le 1er juin, en réponse à une nouvelle version du texte du « tombeau », il adresse à Pierre Lecuire une longue lettre faite d'annotations.

– Gaston Bachelard, L'eau et les rêves, essai sur l'imagination de la matière, Paris, José Corti – Livre de Poche, p. 70.

– Georges Clemenceau, Claude Monet, les nymphéas, Paris, Librairie Plon, 1928, p. 52.

– Anne Cauquelin, L'invention du paysage, Paris, Puf, 2000, p. 127.

Cité par Jean-Michel Nectoux, Mallarmé, un clair regard dans les ténèbres, peinture, musique, poésie, Paris, Adam Biro, 1998, p. 64.

– Stéphane Mallarmé, « Crise de vers » dans Divagations, repris dans Igitur, Divagations, Un coup de dé, Paris, Gallimard, collection Poésie, 2003, p. 256, et « Réponse à l'enquête sur l'évolution littéraire », idem, pp. 405-406.

Cité par Jean-Michel Nectoux, Mallarmé, un clair regard dans les ténèbres, op.cit., p. 66.

– Paul Gauguin, lettre à Emile Schuffenecker, 14 août 1888, dans Lettre à sa femme et à ses amis, édité par Maurice Malingue, Paris, Edition Grasset, 1946, « Les Cahiers rouges », p. 151.

– Caspar David Friedrich, « Choix de textes » dans : Caspar David Friedrich, Carl Gustav Carus, De la peinture de paysage, présenté par Marcel Brion, Paris, Klincksieck, 1988, p. 168. On lira également avec beaucoup de bonheur les « Neuf lettres sur la peinture de paysage » de Carus.

– Bernard Noël, Anne Slacik, Le roman de la fluidité, livre peint, Saint-Clément de rivièrre, Fata Morgana, 2002.

– Charles Baudelaire, « Le Salon de 1859 », dans Œuvres complètes, Paris, Editions Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, 1976, t. II, p. 666.

– André Breton, « Ce que Tanguy voile et révèle », 1942, repris dans Le Surréalisme et la peinture, Paris, Gallimard, 1965, p. 179.

– Novalis, Semences, traduction, introduction et notes d'Olivier Schefer, Paris, Allia, 2004, p. 246. André du Bouchet, Air, 1977.

Voir note 1.

– Michel Leiris, « Joan Miro », Documents n° 5, octobre 1929.

– Jacques Dupin, Miro, Paris, Flammarion, 1993, p. 121.

– Kandinsky, Du Spirituel dans l'art et dans la peinture en particulier, traduction de Nicole Debrand, Paris, Denoël, 1954, pp 91-92.

– André du Bouchet, Carnet, Montpellier, Fata Morgana, 1994, p. 18.

– Paul Gauguin, « interview par Eugène Tardieu », Echo de Paris, 13 mai 1885, repris dans Oviri, écrits d'un sauvage, Paris, Gallimard, 1989.

– D'ailleurs les écrivains peignent – Strindberg – les musiciens peignent – Schoenberg – et les peintres écrivent – Gauguin.

- Voir les séries « Lonh » et « Licht » réalisées par Anne Slacik en 2005 et 2008-2009 sur deux oeuvres musicales.
- Le cubisme, quant à lui, n'a jamais abandonné l'objet. Mais il s'est développé à partir du portrait et de la nature morte, et, sorti de ses premiers pas cézaniens, non à partir du paysage.
- Celle qui va, en France, jusqu'à Estève, Bazaine, De Staël, ailleurs de Kooning, Pollock, Sam Francis, Joan Mitchell, Riopelle. Voir par exemple le récent catalogue de l'exposition « Monet et l'abstraction » publié par le musée Marmottan et les éditions Hazan, Paris, 2010. Voir par ailleurs comment Gerhard Richter, qui mêle peinture « figurative » et peinture « abstraite », a fourni dans son Atlas un vaste répertoire de photographies de paysages dont on comprend qu'il l'inspirent – voir Gerhard Richter, Atlas, Londres, Thames & Hudson, 2006.
- Piet Mondrian, lettre à H.P. Bremmer, 29 janvier 1914, citée par Joop M. Joosten dans Mondrian de 1892 à 1914, les chemins de l'abstraction catalogue de l'exposition éponyme du Musée d'Orsay, Paris, Editions de la RMN, 2002.
- André du Bouchet, Carnet, op.cit., p. 41.
- Versus, 1991-1992, Rameau-cheminement, 1994, et tous les signes qui dessinent des plantes ou des arbres dans les séries du début des années 2000.
- Gaston Bachelard, L'eau et les rêves, essai sur l'imagination de la matière, op.cit., p. 47.
- Stéphane Mallarmé, « Le Nénuphar blanc ». voir p.
- André du Bouchet, cité par François Chapon dans « Cheminement d'André du Bouchet et de Pierre Tal Coat », dans Espaces pour André du Bouchet, L'Ire des Vents, n°6-8, 1983, p. 154.
- André du Bouchet, Peinture, dans L'Ire des Vents, idem, p. 159-181.
- Pierre Schneider, « La figure et le fond » dans Autour d'André du Bouchet, Paris, Presses de l'Ecole Normale Supérieure, 1986, p. 107.
- André du Bouchet, Peinture, op.cit..