

Titres

Elizabeth Ponchain

I

*Tête de Diego - Stylo à bille rouge et noir sur papier — Collection privée
— Suisse, 1960*

(N° 190 de l'exposition Alberto Giacometti 1991-1992, Musée d'Art moderne de la ville de Paris.)

La puissance du défi d'Alberto Giacometti à vouloir poser l'être de l'art en double de l'être de réalité se résume-t-elle à un effarement ? à sa résignation ?

Voir et dessiner, voir et savoir. Alberto Giacometti a dit rarement voir sous forme de dessin. Ce qui peut passer pour une boutade de sa part révèle en fait le caractère « guerrier », l'imperméabilité foncière de sa pensée, la volonté d'émergence presque absolue de son instrument. Il ne faisait pas l'expérience d'une méthode mais par un chemin qui ne peut être que subjectif voulait arriver au concept. La ligne est théorique : elle n'emprunte pas à la matière, elle est recherche de la matière. La matérialité de son regard, la forme artistique qu'il a donnée, nous apparaît déstructurée de l'ensemble du modèle, déstabilisée, étrangère, presque impossible à « envisager » et pourtant infiniment resserrée, inconsciemment connue ou reconnue.

Giacometti pensait que l'air n'accroche rien, ne s'accroche à rien. L'œil non plus. L'œil étend, déroule ce qui devient une origine. Tête de Diego (stylo à bille rouge et noir sur papier) plus nue que visage nu. La peau du visage est suggérée par la sensation de convexité, de proximité d'un mouvement, d'une unité. Complexion de l'écorché sans le relief elle a néanmoins une densité charnelle très personnelle. Est-ce un détour, sa figuration par le seul travail du style ?

J'adhère à l'impression du noir tendu sur l'orangé rouge plus fluide, j'acclimate l'arc et le bâton de la ligne tels qu'ils m'apparaissent. Une ligne fractionnée sur la ligne suivante mais facteur du trait, de sa circulation, de sa pulsation, de ce qui suit plus que de ce qui précède et qui l'aiguise, le développe. Que divise le point qu'il charge mais qu'il ne brise ? N'est-ce pas ainsi que le regard naît ? L'espace vide est transparent et fait pression sur le blanc du papier. Cette tête ne fait pas écran. Elle est rendue au double en tant que tête, en tant que regard dans le lien, dans le temps.

La force du regard est propre aux deux protagonistes. Elle appartient autant à celui qui regarde et dessine qu'au regardé regardant (regardant ce qui se fait devant lui sans pouvoir le voir) et nous situe dans un étonnant face à face, à la fois hiatus et symbiose. Un vide s'anime : l'axe de notre regard, de notre tête ? Le regard de Diego découle du dedans, semble contenir sa cavité, sa protection, et du dehors vu par nous.

Autour de l'œil il y a toujours l'entourage des deux yeux. Autour des deux yeux il n'y a pas une seule fois le regard. Deux bouts au bout du regard. Le regard doit-il à un savoir, à une technique (le très jeune enfant n'a pas de regard à proprement parler)? Est-il organique, mécanique, artistique?

« Mais qu'est-ce que le regard? Est-ce la cornée? La pupille? Un pli de peau dans un coin de l'œil? Le curieux, c'est que si tu fais l'œil précis, tu risques d'abolir exactement ce que tu cherches, c'est-à-dire le regard. » « Si j'ai la courbe de l'œil, j'aurai aussi l'orbite, si j'ai l'orbite, j'ai la racine du nez, j'ai la pointe du nez, j'ai les trous du nez, j'ai la bouche. Donc le tout pourrait à la fin donner quand même un regard sans qu'on se fixe sur l'œil même. » (A. Giacometti)

Est-ce qu'il construit à lui seul, fait que le reste s'avance en rangs, discipliné? Fait qu'un geste, qu'une geste dit sa proximité, s'intériorise, « s'entierorise »? Est-il sécable, dissolu, flamboyant?

Ce dessin auquel je suis particulièrement sensible pour son « bouillonnement » (j'ai l'impression d'une forme accélérée, variation d'un repos dans l'œil elle est pleine activité de l'œil) est un peu vertigineux : Giacometti est parvenu, à mon avis, à donner une forme au regard alors que communément le regard se donne avec la forme. Elle se montre à nous dans un dénuement trouble, une transparence qui est à sa façon un nouement, dans sa profondeur, celle qui se joue à la surface de la vie dans un soulèvement à des niveaux de hauteur différents, d'exploration différents : l'angle visuel, le dénombrement (ce qui est propre, ce qui se partage) et même de la dénomination. Ce n'est évidemment pas ici la totalité distante d'un visage (on ne verrait pas si bien les yeux) ni la mise en équation de la partie ou de sa problématique avec le tout mais la mise ensemble absolue, le tenir ensemble absolu, la distance totalisée, le tout de l'intention, agi, rapporté sur le papier. Seule cette approche sous-tend la position des éléments du visage, leur évaluation, leur participation à l'existence, à l'apparaître.

Des lignes sillonnent, irriguent la tête de Diego. Il semble les distribuer, les digérer (y lit-on le destin de Diego comme on lit dans les lignes de la main? Que sont les lignes du visage par rapport à celles des mains? Faudrait-il lire dans la moitié gauche du visage de Diego?). Son regard est le lieu d'un mouvement d'avant en avant, qui le divise, divise sa face en haut et bas, en couches reliées les unes aux autres suivant l'axe horizontal des yeux, des oreilles. Mouvement du comment est-ce que? La bouche, l'orbitaire des lèvres dans le rapport d'un axe à l'autre. Le champ de la ligne grandit. Ce qui va au plus loin rectifie au plus près : le front, à la main : la gorge, au poignet d'Alberto Giacometti.

L'espace semble préformé, réglé d'avance.

Tête où tout ce qui est donné à voir est si visible, si dominé, si loisible. Où le regard serait comme le modèle inclus aucunement surajouté ni sans doute confondu à la tête. La dimension des yeux serait-elle le conditionnement, le commandement d'un ordre de grandeur de la tête? Celle des oreilles, celui d'un ordre de largeur de la tête? Ou d'autres qualités? Le nez, l'ancrage sur lequel chutent, butent les yeux, le corps optique des côtés, le « dessus » sur la largeur? Le sommet de la tête, un amoncellement de lignes reflué par un point, par des points soudés à un point, par l'inverse? La cassure, le plan forcément réduit entre l'oreille et la pommette, le ressort d'un autre dessin premier et dernier, le mordant d'un côté vers l'autre? L'orbitaire des paupières couvre les tempes (lieu de contiguïté, de répartition

où l'on fait retour) de jalons aux coins des yeux. Où rien ne prend racine vraiment (ni l'absence ni la présence) Giacometti nous habituerait-il au soulignement du passage (non le déplacement), par le prendre feu (non l'explosion), pour le mettre en orbite, pour un éclat, pour l'éclat, pour un éclat de la coque, pour l'éclat de l'œil, pour la face libre et interne ?

D'un côté naît le corps de la tête, le regard. De l'autre est la tête, la forme globale dont on ne peut rendre compte. D'une ligne à l'autre de ce dessin il y a fixation, filiation, mesure et étude d'un œil à l'autre, d'un œil pour l'autre. Le contour serait la mise à plat d'un incroyablement léger décintrement et le centre de la figure générateur d'un centre hors du papier : l'ouverture par excellence, celle du regard qui ne fait que nous regarder. Son signe est le blanc (le blanc de l'œil ?) (le percuteur ?), son segment : la durée.

II

« On marche dans un pays d'aveugles... Par quels sens, avec quels sens percevez-vous le soleil ? Nos tableaux, c'est de la nuit qui rôde, de la nuit qui tâtonne... »

Cézanne

*Caroline. Huile sur toile, Musée national d'Art moderne, 1965.
(N° 267 de l'exposition Alberto Giacometti 1991-1992, Musée d'Art moderne de la ville de Paris).*

Le tissu coloré n'enveloppe pas le corps : il en est l'échelon coalescent. Il appelle un mouvement, une sensation que le peintre destine à une grandeur, à sa position. Il s'agit de s'adjoindre l'être vivant et l'étendue de la toile, de faire que ça se passe et s'il y a mobilité (comment n'en y aurait-il pas ?) il n'y a pas de marge possible. La couleur est de peau tendue, peinte du bâti. Le sens de la vue d'Alberto Giacometti intensifie sa perception, l'aval et l'amont se contraignent, se questionnent. Un univers s'assemble à la paupière supérieure et inférieure.

Sa suggestion époustouflante avec cette toile, son savoir-faire incroyable (au bord du terrible, de l'étonnant) est la mise en relation indirecte de la sensation visuelle (le modèle assis, dans un espace, les mains croisées) avec la personne de Caroline (l'image, son contenu qui nous transporte non à sa place, bien sûr, c'est impossible, mais... à l'encoignure). Dans la sous-division de la toile, qu'est-ce qui est fléché du plus proche et du moins lointain, du continu et du discontinu du corps, de la tête sur le corps (on est apparemment perché comme on est pendu), de la tête comme voie au corps, de la tête comme ensevelissement du corps (le corps enveloppé d'un drap transparent), du corps comme élévation de la tête ? Quel est le plus visible ? Où serait le moins visible ? J'ai bien du mal à répondre.

Notre tête entretient un rapport au corps par le simple fait d'être là, sans forcément de distinction, de représentation. Et avoir la tête sur les épaules n'est peut-être pas si facile, pas si simple. Est-ce épique ? Est-ce humain ?

Tout geste de bras d'un sujet le sensibilise à sa situation dans l'espace. Que dire d'un modèle qu'il lui faut peindre ! Toute modification dans l'espace fait le jeu du créateur, l'unité de son action, s'adresse à son humanité, à ce qui le sollicite, le fascine. Je pense à des représentations du saint Sébastien ou j'imagine Caroline le bras levé dans un effort ou Caroline sur la pointe des pieds, les bras légèrement écartés du corps et j'ai le vague sentiment que le résultat, tout au moins le rapport, pourrait être aussi ressemblant, prêter à la même interrogation. Lorsque le bras est levé, on voit davantage le corps en mouvement, son effet en plusieurs points ; on ne pense pas autant à la tête : elle serait un peu l'ajouté du mouvement, son aller-vers, sa cheville, son à-pic, son pic. Il faut être Michel-Ange pour tordre la distance, pour oser y toucher. Ici, c'est le retrait indélébile du corps qui se dessine, et son trait éclairci. C'est l'accès à la succession de la ligne, au mélange de terre, d'eau, de sable, de feu, de sel. C'est l'aspect propre, de quelque façon qu'il soit formé. Giacometti tenait à l'immobilité de son modèle et l'on comprend bien pourquoi.

Les lignes rejoignent le corps, le traduisent, ne se conforment pas toujours à l'idée que l'on s'en fait, mais, et quel paradoxe, à l'inattendu de la peinture, à l'inattendu de la couleur. La nature ne satisfait pas non plus à toutes les règles. Comment ne pas y lire la hauteur de la relation, le sentiment de la marque, du territoire, le poids du rêve, et peut-être le cœur, le tour d'un pléonasme, son fantôme, son score. La vision de Giacometti est la rencontre (l'harmonie ?) d'une déconvenue nourrie, d'un indéfectible attachement à cette suspension de l'être à être. L'infinie reconduction qui se compose l'accentue à chaque brûlure (l'équivalent d'un gommage, d'une réduction de l'air), à chaque départ (ce même air qui sculpte, qui groupe de l'intérieur). Sa parallèle est l'inclinaison du dehors en dedans, son fruit.

Le formuler demanderait plusieurs opérations isolées avant de porter à son comble, de découvrir le donné en soi de la ligne des sourcils (la ligne du bas du front), la ligne du haut du front (son parement) (à la limite des cheveux), la ligne des genoux (son moellon, son miroir en tout sens, son moindre poli de blanc mais sa plus grande taille), qui satisfasse à la règle rapprochée du voyant, à la place de la tête (sa branche, sa droiture), au nez (son chapelet de pommes, sa vie dure), aux joues (le cube des deux joues), à la bouche (son rameau), au menton (son enchaînement), au cou (le seuil), aux épaules (l'onde, la feuille, l'ornement), aux bras (les attaches), à la couleur de la chair (l'inclinaison), aux mains (le radeau de doigts), au regard (qui embrasse d'un regard), à la liberté du pinceau (le heurt : le lever, le poser), à l'esprit de ses poils (le heurt contraire : le poser, le lever), au tracé en soi qui inscrit le corps en la résurgence de la ligne du nez aux sourcils, des sourcils au sommet du front, du haut de l'estomac au centre supérieur des mains, du diaphragme au centre inférieur des mains, qui phrase le corps à sa toise (un angle rapporté, un espace-sensation orbe, ouvert à l'invisible, à l'indéfinissable). Les mains contiennent le vide et le plein. Le jeté ensemble, c'est le point de chute, d'aplomb du corps, l'ordre de l'inexpressif, du passif. La main couche par écrit, ajuste le décroisement du supérieur et de l'inférieur (par degrés, par éclats — éclats aussi de couleur —) ou voile le croisement du haut et du bas (par formation, par intumescence). Il faut décroiser pour être au croisement.

Dans l'œil la couleur rejoint le détachement de l'œil, l'écart des deux yeux. Giacometti accorde en dernier lieu à sa toile la valeur colorée du départ (unie ou composée). Il place autour du modèle une atmosphère de couleur (ici pyramidale) à proportion du creux qui se scinde du corps et de l'espace autour du corps. Le dessin tient la couleur à distance, à distance dirigée de la tête, servie par la tête, par son attirance, son autonomie, son magnétisme. Ce qui est au centre du corps passe à l'endroit du cœur pour trouver son appui au sommet de la tête. La couleur appartient au cœur, au corps à l'écoute de la tête qui est plus grand que nature, qui est le surcroît de la toile. La ligne figure (se figure) et si on peut suivre la ligne des pieds à la tête ou presque, on ne peut suivre la couleur. Elle survit au lieu, au drame, au relevé du fond (fondement ou cime). Fiction, canon, horizon, produit, la masse de la tête, unie sinon lisse (les cheveux — lesquels hors-limitent le sommet de la tête —, la peau sont du même gris, du même bain) stigmatise la couleur. Les cheveux ajoutent du secret, cachent le nombre de rangs pour faire un rang, le dosage, la dose, le nœud. J'aimerais dire que la vérité du bleu, dans cette toile, pourrait être un rouge.

Tête peinte, sculptée de face sur le corps, face à la réplétion de la masse, cette tête tourne (pèse) par le devant, au-dehors et en dedans. Elle passe outre la tache du cercle pour le demi-cercle de l'œil. Le demi-cercle de l'œil, c'est-à-dire la séparation grandeur nature, est plus ombrant, plus déviant, plus dévastant que l'impossibilité du tour avec ce qu'il fait perdre car le demi-cercle (son application, son toucher à la totalité, sa recherche du sens, de la direction), s'il est le contrepois, le harnais, est aussi le relâchement de l'ombre, sa franchise. La totalité distante de la tête présente-t-elle plus de somme, rend-elle plus en nature que la tête dans son rapport au corps, rapport percevant ? Le perçu en art compare-t-il plus, relie-t-il plus, répare-t-il plus que le percevant, percevant qu'il est perçu (eu au moins autant ; la loi d'un équilibre est-elle là ?) ? La peinture est sûrement le lieu idéal de la liaison. Est-ce que la nature est un rapt de la vastitude, de la désertude ? Le thème du corps pourrait être la nature de la tête.