

_____ Titres _____

ZORAN MUSIC AU GRAND PALAIS, À ANTIBES ET À CAEN

Zoran Music est bouleversant dans les scènes de Dachau, mais aussi dans l'extrême dépouillement des dernières toiles, grands formats où de vastes surfaces sont laissées en jachère, sans apprêt. Non pas des réserves au sens habituel, mais un lieu déjà revendiqué par le néant, réduit à des terres de Sienne brûlées, des terres d'ombre, des traînées de charbon et de chaux.

Ses autoportraits crayeux poudrés d'ocre rouge ne révèlent, scrutés de près, aucune physionomie. Seulement le masque érodé, l'anonymat de l'ossement. Dans les encres aussi, dont le noir profond enserme les visages d'un réseau de hachures. Mais parfois l'éclat grésillant, la magie de griffures colorées, sépia ou fuschia, s'allument pour singulariser des traits reconnaissables. Ailleurs les strics rehaussent la pâleur d'un visage qui brûle dans la nuit le temps que met une chandelle à se transformer en fumée.

L'ensemble, avec l'austérité des estampes de Rembrandt, tresse un long champ funèbre pour l'espèce humaine. Aucune violence, ni cri ni mouvement. Tout va de soi. Figure de proue, le peintre s'y représente seul ou avec sa compagne, déjà ossifiés, embrumés, en voie d'effacement. Les camps d'extermination ne sont, dans cette vision, qu'une métaphore extrême aux confins de la condition humaine. L'enfant qui naît est condamné à l'ossuaire. Même les collines natales de sa Dalmatie ne sont pour Zoran Music qu'un amas d'ossements et les racines des arbres morts des mains aux doigts tordus qui fouillent la terre.

Parcimonie des pigments éparpillés dans la trame distendue d'une toile à sac, insectes couleur de goudron, qui grouillent et vont se disperser. Entre les fils de la texture s'agglutinent quelques vestiges des apparences, des croûtes d'un blanc crayeux émergeant d'un noir de fumée. Seuls demeurent ces fragments suspendus dans la trémie, traces d'une dernière combustion, derniers résidus de suie, de cendre et de craie, emblématiques de la solution finale.

Ou au contraire ce sont peut-être, qui tâtonnent entre les mailles de la toile brute, entre les ocres et les bitumes, les éléments premiers de la peinture pariétale des cavernes, là où tout va recommencer.

André Le Vot

ARNOLD SCHOENBERG : REGARDS
(au musée d'Art moderne de la ville de Paris)

Ainsi que nous y invite Arnold Schoenberg lui-même, nous ne compterons que sur le regard, et sur le coup d'œil pour saisir l'âme de sa peinture. L'*Autoportrait vert*, de 1910 (collection Lawrence Schoenberg, Los Angeles) en tout premier m'arrête parce qu'il ne porte d'autre souci que celui d'être de la peinture, et non pas gratuite, mais tout au contraire présente toute dans ce mouvement qui l'éloigne vers l'infini en même temps qu'il vous l'avoisine, vous laissant dans ce suspens, et ce vacillement entre le va-et-vient et la fixité. Un seul pas franchi et me voilà devant *Paysage*, magistral en sa sauvagerie, son ébouriffement, sa désolation, et sa déréliction quasiment, tout cela broyé, charroyé, soulevé dans des tonalités vertes où passent des embruns de clarté, où, rabrouées, croissent des touffes noires. Certainement que cet autre *Regard* (il s'agit toujours de la même collection) est une petite merveille par la délicatesse tragique qui conjoint les tons purs comme pour les faire éclore, sans leur donner aucun contour, de ce qu'on ne saurait mieux nommer qu'*amalgame*. Et cet autre *Regard* qui est rose avec des chutes vermillon, où veut-il nous mener ? À quoi ? De quelle âme émane-t-il ? Que son énigme à jamais nous suffise et gardons-le comme celui du visage du dormeur qui a reçu la rosée de la belle étoile. Il a peint Alban Berg comme aurait fait un professionnel. Aucune négligence : tout s'édifie sans hésitation, comme le maçon autrefois bâtissait. On voit le matériau, on voit l'homme et les outils à l'œuvre ; et l'autre est là, métamorphosé, sans regret comme sans apprêt, en un tableau vertical qui regarde.

Puisque Mathilde Schoenberg me fait signe, me rappelant que je l'ai déjà regardée, je ne partirai pas sans en faire mon point d'exclamation, elle aussi toute peinture, amalgamée entièrement à l'ensemble, émergeant d'un drame : la vie ; le cou, le visage maçonnés d'ocre et comme s'extrayant de l'admirable pâte verte du corsage que contourne un liséré brun.

Octobre 1995

*

LE SUSPENS DU DESSIN

Le dessin est tellement impalpable, tellement en retrait – et particulièrement en retrait des mots – qu'il est difficile d'en dire. Et pourtant, de façon contradictoire, il vient à vous. Il se tient en ce suspens, et c'est là qu'il faut l'accueillir, en son miracle s'il est ces taches brunes épandues là où elles le sont pour faire sourdre du papier même la lumière, ce que Salvator Rosa a nommé *Hommes tirant sur une corde* ; à côté, sur un entablement, sous des prismes rectangulaires et un triangle de toile, tout d'encre brune et de reflets de papier, *L'Extrême Onction* de Poussin. Je patiente, j'attends que la dessinatrice ait tiré tout ce qu'elle voyait de l'*Étude de draperie pour un Christ en gloire assis* d'Albrecht Dürer. C'est daté de 1508. Peut-on aller plus loin dans la perfection, dans la minutie inspirée ? On se dit : Mais comment atteindre à une telle réalité ? On se

répond qu'elle ne peut être accessible que par transfiguration. Gris, tout est gris, et toute la lumière en un froissement se trouve là conduite et non point arrêtée, mais passante qui va, d'un instant à l'autre, fuir. Fusain et estompe. Où suis-je ? Face à l'ange d'Eugène Delacroix. Je lis que l'esquisse fut faite pour le tableau *L'Empereur Justinien composant ses lois*, Paris, musée des Arts décoratifs. Il sort de l'ocre, soulevé par le noir, signant, écrivant sur le sable, se souvenant d'avoir vu Jésus accomplir ce geste. À peine happé par la sanguine de Daniele da Volterra en son *Homme descendant une échelle*, me requiert irrésistiblement le lavis brun de Claude Gellée. Une merveille qu'on intitule *Le Tibre vu du Monte Mario*. Comme on dit si bien, c'est à se mettre à genoux. Comment l'écrire sans le décrire ? *Regarder voir*, tu as raison. Le cœur bat, lentement, très lentement. Qui a vu cela ? Quel œil, quelle âme, quel homme ? On le surnommait le Lorrain. Les dieux l'éclairèrent jusqu'à quatre-vingt-deux ans, âge auquel il fut invité à traverser la tache, après quoi lumière et mystère se conjuguent en connaissance perpétuellement neuve et renouvelée. Près, d'Alexandre Cozens (Russie, vers 1717-Londres 1786), encre de Chine noire, encre grise. Il est dit que c'est un *Paysage avec lac*. Il a écrit une méthode, parue en 1785. Mais en ce qu'on voit là il est encore un véritable poète. Lavis brun, esquisse partielle à la sanguine, c'est *Le Rendez-vous* de Francisco José de Goya y Lucientes. L'admirable génie : tout est d'un seul mouvement en même temps qu'admirablement statique : en un même jeu, l'amour et l'éternité. René Lagorre m'appelle. Ce qu'il a vu, en tant que peintre, c'est où Cézanne a choisi de placer sa tache blanche dans *Le Cruchon vert*, crayon noir et aquarelle, qu'offre la même exposition. « Pour les progrès à réaliser, il n'y a que la nature, et l'œil s'éduque à son contact. Il devient concentrique à force de regarder et de travailler. Je veux dire que dans une orange, une pomme, une boule, une tête, il y a un point culminant, et ce point est toujours le plus rapproché de notre œil, les bords des objets fuient vers un centre placé à notre horizon, avec un petit tempérament on peut être très peintre. » Paul Cézanne, lettre à Émile Bernard, 25 juillet 1904.

Réserves – Les suspens du dessin, musée du Louvre,
22 novembre 1995-17 février 1996.

Robert Marteau