

Youssef Ishaghpour

Staël

*La peinture
et l'image*



Éditions farrago

Éditions Léo Scheer

Stäel

DU MÊME AUTEUR
AUX ÉDITIONS FARRAGO

Tombeau de Sadegh Hedayat, 1999
La Miniature persane :
Les couleurs de la lumière, le miroir et le jardin, 2000
Archéologie du cinéma et mémoire du siècle.
Dialogue avec Jean-Luc Godard, 2000.
Le réel, face et pile. Le cinéma d'Abbas Kiarostami, 2001
Morandi : lumière et mémoire, 2001
Formes de l'impermanence. Le style de Yasujiro Ozu, 2002
Rothko. Une absence d'image : lumière de la couleur, 2003
Rauschenberg. Le monde comme image de reproduction, 2003

(Suite en fin de volume)

© *farrago*, Tours, 2003
ISBN : 2-84490-133-6

Youssef Ishaghpour

Staël

La peinture et l'image



Éditions Farrago

Éditions Léo Scheer

À la mémoire de Rainer Rochlitz

« Il faut bien également parler ici de la beauté au superlatif parce que la tenue suprême de l'homme, entre autres, repose aussi sur le superlatif de l'esprit humain et de la virtuosité héroïque. »

Hölderlin,
« Remarques sur la traduction
des tragédies de Sophocle »

Nicolas de Staël est peintre d'abord. Ses tableaux ne supposent pas de spéculations conceptuelles, ni ne s'y prêtent. Ils ne donnent pas, non plus, prise aux cortèges infinis des interprétations allégoriques et iconologiques. Le symbole, dès qu'on croyait en trouver dans son travail, lui rendait une œuvre suspecte.

S'il n'a eu d'autre être que la peinture, un destin, sa manière d'aller jusqu'au bout de soi, mettant en jeu l'art et le tout de l'existence : ce destin, ses idées et sa pratique, indistincts, sont immanents à la peinture.



Staël est l'un des derniers à voir affronter tous les problèmes de la peinture. Sans pressentir même que d'autres techniques (de plus en plus dégagées de la matière et du geste, et incluant des reproductions d'images de toutes sortes, photographiques ou non) et une autre époque allaient tout changer. Comme si, dans la violence même du choix et de la contrainte, il lui incombait de maintenir en vie un héritage par un renouvellement continu : le traitement de la matière colorée sur une surface avec des instruments quasi immémoriaux, et le geste, le toucher surtout, de la matière sensible, sensuelle, tactile, plastique. Et leurs rapports à l'espace, la lumière, la forme. Et ce qui relève du pictural dans sa relation avec le visible et la perception : l'univers des corps, des objets, des paysages dont se constitue le monde des hommes. Ce qui, sur les tableaux, devenait image et qui en avait été exclu, avec l'invention de la photographie, ayant ouvert à la peinture la possibilité de déployer ses puissances propres.



L'œuvre de Staël englobe les deux extrêmes de la pure puissance picturale et de l'image. Mais, pour cela même, d'une image – « revenante » –, corps astral, image spectrale ayant changé d'essence : non plus, comme dans la peinture ancienne, la présence d'un irréel plein de sens rachetant, dans l'idéal, le monde des phénomènes, mais ce monde même, « transfiguré », grâce à la métamorphose de la matière en lumière, dans le nulle part ailleurs du non-être et de l'absence.

Pour Nicolas de Staël, il existe une identité entre la peinture et lui-même. En 1943, il écrit¹ : « *Ma seule préoccupation fut et sera toujours de peindre quel que soit mon état matériel et moral.* » Il le réécrit en 1953 : « *Toute ma vie j'ai eu besoin de penser peinture, de voir des tableaux, de faire de la peinture pour m'aider à vivre, me libérer de toutes les impressions, toutes les sensations, toutes les inquiétudes auxquelles je n'ai jamais trouvé d'autres issues que la peinture.* » D'une lucidité extrême :

1. Tous les mots en « italique » dans le texte, en dehors des titres des œuvres, sont des citations de Nicolas de Staël. Celles-ci proviennent essentiellement des *Lettres de Nicolas de Staël*, in Françoise de Staël, *Nicolas de Staël, Catalogue raisonné de l'œuvre peinte*, Ides et Calendes, Neuchâtel, 1997, et incidemment d'autres ouvrages : *Nicolas de Staël*, Galeries nationales du Grand-Palais, Paris, 1981, Guy Dumur, *Nicolas de Staël*, Flammarion, Paris, 1989, Anne de Staël, *Staël : du trait à la couleur*, Imprimerie Nationale, Paris, 2001, Laurent Greilsamer, *Le Prince foudroyé, la vie de Nicolas de Staël*, Fayard, Paris, 2003.

« rien qu'un trompe-la-vie comme elle sera toujours la peinture, pour être », Nicolas de Staël dit, en 1954 – au moment de la plus grande solitude créatrice et existentielle – ne rien savoir de ce qui l'attend hors les tableaux : « il n'y a que les tubes », « heureusement il y a ces tableaux que je ne quitte pas ». Rien ne devrait faire obstacle à cette identité entre le Soi et la peinture, car : « pour chaque grand peintre cela veut dire aller jusqu'au bout de soi » (1949), ce qui, malgré l'ironie, prend un sens tragique rétrospectivement : « Aller jusqu'au bout de soi : tour de passe-passe, acrobate et compagnie, la mort. »



Aller jusqu'au bout. En un peu plus de dix ans, le parcours fulgurant d'une constante transfiguration, frappe par sa profonde intranquillité et une quête ardente, perpétuelle. Staël ne s'arrête jamais. Dans la recherche fébrile et exaltée, il passe toujours outre à ce qu'il a découvert et maîtrisé. Chacune de ses « périodes », durant

parfois à peine un an, suffirait à la vie d'un peintre qui s'y tiendrait en variant l'acquis, l'approfondissant éternellement. « *Au cas où il s'agirait d'une carrière, il faut sans cesse la briser volontairement.* » Une virtualité entrevue est réalisée aussitôt dans ses extrêmes possibilités, terminée, épuisée. Il faut explorer ailleurs, créer du nouveau : « *Je garderai l'inconnue du lendemain jusqu'à ma mort, tant que ça ira.* »

« *J'espère pour vous et pour moi que je serai toujours dans une période de transition. Me dépasser moi-même, je ne sais jamais comment cela se passe ni quand.* » Sur ce chemin, jusqu'à la limite, et dans l'identité de la peinture et du Soi, les différentes œuvres sont des « stations ». Chaque fois tout est joué pour le tout. Non pas une expérience : « *Je n'ai pas conscience de me livrer à des expériences.* » Mais un événement : « *Chaque chose importante est un événement, doit en être un, il n'y a pas à sortir de là, c'est cela qui est impossible et vrai. Cela doit tomber hors de toutes lois connues, comme cela en vrac, en ordre, mais cela doit tomber.* »

L'événement a pour condition l'absence de préalable, être « *sans esthétique a priori* » : plus le chemin qui mène d'un tableau à l'autre paraît différent, absurde, plus il intéresse Nicolas de Staël. L'événement se produit toujours dans un présent absolu : « *La surprise d'un tableau à l'autre est normale chez moi, c'est comme si les choses faites passaient dans le brouillard une fois qu'elles ne sont plus là.* » Staël « *n'aime pas le passé par principe* », « *ne pouvant un seul instant vivre de souvenirs* », ou « *souffrir des rappels* ». « *C'est énervant que ce qui est à faire se mélange à ce qui est fait* » : « *les bâtonnets, si j'en refais, je veux bien être donné aux bêtes [...]. Ma capacité de violence est là.* » Il y a un « *inévitabile besoin de tout casser quand la machine semble tourner en rond* ». « *J'essaie un renouvellement continu. Pas simple... La continuité dans le renouvellement n'est pas croyable mais il faut le faire.* »



Par ce « renouvellement continu » ou cette « continuité dans le renouvellement », il faudrait entendre, à la fois, « la nécessité de se renouveler sans cesse » et « la continuité ». C'est ce que Staël – qui ne peut s'exprimer que par la contradiction, le paradoxe et souvent l'oxymore – suppose en relation à son œuvre mais aussi par rapport à la tradition. « *Il s'agit toujours et avant tout de faire de la bonne peinture traditionnelle et il faut se le dire tous les matins, tout en rompant la tradition en toute apparence parce qu'elle n'est la même pour personne.* » On le lui reprochera, d'ailleurs, en voyant dans sa nouvelle approche du monde visible, et des images, un retour à la tradition et une trahison de sa position d'avant-garde dans la peinture abstraite. Ce qui conduit Staël à affirmer une continuité, une évolution logique de son œuvre : « *on s'apercevra un jour au hasard que j'évolue logiquement et que chaque tableau est pour moi un tout...* » Mais s'il y a évolution – « *Dieu sait comment, vers plus de clarté en peinture* » –, la logique de la chose apparaît seulement après coup : « *Je ne peux pas*

prévoir ce que je ferai demain. » Car « *on a le choix de ses propres obstacles mais jamais celui de l'aboutissement...* »



Dans cette quête de l'inconnue de la forme : « *Je suis à fond de cale avec le tout en question à chaque instant.* » Quelle que soit la confiance, l'acceptation du risque, la nécessité de se prendre « *par les cheveux et y aller* », en méprisant la peur, il ne suffit pas de savoir seulement que « *tous les chemins sont difficiles* » mais qu' « *on ne choisit pas son chemin en peinture* », que « *ce sont les circonstances qui le décident, elles en tout cas, elles ne se fabriquent pas* ». « *Cela ne dépend pas du talent, cela ne dépend pas de la maîtrise, cela ne dépend pas de la volonté de faire ou de ne pas faire quelque chose.* On se perd à jamais à partir de l'instant où quelque chose se passe, tout est là hors de nous. » « *Il faut que ce soit donné, donné absolument.* »

Ce don, le miracle du hasard, n'est pas l'aléatoire du coup de dés ou quelque « catastrophe »

– naturelle ou pas; il répond à l'attente de l'inattendu, de l'inconnu, pour lequel, sans le savoir, il s'est rendu disponible. « *Je crois au hasard.* » « *Le contact avec la toile je le perds à chaque instant et le retrouve et le perds... Il le faut bien parce que je crois à l'accident, je ne peux avancer que d'accident en accident, dès que je sens une logique trop logique cela m'énerve et vais naturellement à l'illogique.* » La conscience du possible, l'inconscience de l'impossible et le rythme libre, dit-il. La fulgurance de l'autorité n'est que l'une des deux choses valables en art. Lorsque, en 1945, Staël reconnaît une souveraineté toute de maîtrise et de virtuosité dans sa peinture, il en semble insatisfait : « *Pour moi l'instinct est de perfection inconsciente et mes tableaux vivent d'imperfection consciente.* » Mais, en quelques mois, la violence d'un corps à corps avec la peinture le porte au-delà de cette maîtrise et il constate : « *Lorsque tous les éléments sont là, choix déterminé, attitude passive, volonté d'organiser ordre et chaos, toutes les exigences, toutes les possibilités, pauvreté et idéal, dans les meilleurs*

tableaux tout se passe de telle façon qu'on a l'impression de n'avoir même pas son mot à dire. »

Cependant, à la fin en 1954, c'est cette part d'accident et de hasard, si attendue et autant exaltée, qui le tourmente. Il cherche à se contrôler, à faire une action décisive de ses possibilités de peintre et pourtant lorsque la toile devient bonne, dit-il : *« Je sens toujours atrocement une trop grande part de hasard, comme un vertige, une chance dans la force qui garde malgré tout son visage de chance, son côté virtuosité à rebours, et cela me met toujours dans des états lamentables de découragement... Je ne maîtrise pas dans le sens vrai du mot... Je voudrais arriver à frapper à plus bon escient même si je frappe aussi vite et aussi fort, l'important c'est de calmer tant qu'on peut jusqu'au bout. »*



« Être artiste ce n'est pas compter, mais vivre comme l'arbre sans presser sa sève, attendre l'été, que l'été vient, mais qu'il faut avoir de la patience, de la

patience », écrivait Nicolas de Staël pendant ses années d'apprentissage et de voyage. Mais une fois qu'il a senti que son « *bateau était solidement construit pour pouvoir naviguer sur des mers incertaines* », il trouvait que même « *les avions étaient trop lents* ». De patience, Nicolas de Staël n'en avait pas : « *Pas le temps, le tableau est là et il faut y aller vite, vite, vite.* » Ou alors la célèbre sentence anti-goethéenne : « *une tonne de passion et cent grammes de patience.* »



« *Je décolle souvent et voyage toujours pour voir si le lieu du leurre ne se confond pas avec celui de ma main. Il faut pourtant y arriver, que ce soit sans hésitation là et pas ailleurs que cela se passe.* » Les derniers temps, Nicolas de Staël voyage un peu et surtout il travaille. Pris dans un tourniquet. Entre l'angoisse et l'élan : pour des raisons existentielles et artistiques à la fois. Jusqu'au bout, il ne cesse d'avoir des projets, d'expositions ou de nouvelles peintures, d'une autre

métamorphose encore : « *lorsque j'en aurai fini des transparences...* ».

Mais au lieu de le « *calmer* », le travail précipite la hâte, qui augmente avec l'enthousiasme, le désespoir, la passion que Staël ne peut dompter en lui imposant la mesure. Et aussi sous la pression extérieure. Les demandes des galeristes et des clients font que parfois Staël a l'impression de peindre « *déjà dix fois trop, comme on écrase le raisin et non comme on boit le vin* » (1953) : « *ne me prenez pas pour une usine je fais ce que je peux* », « *moi je ne peux pas travailler plus que je le fais* » (1954).

Nicolas de Staël supporte très mal – comme Pollock ou Rothko – le passage rapide de ce qui était pour lui une existence de misère à la soudaine richesse promise par le marché dévorant de l'art : « *Depuis que cela se vend [...] c'est foutu, mon amie... Il n'y a plus rien. Cela se vide...* » Il lui faut, par nécessité intérieure, échapper absolument à ce succès – qu'il a recherché, pour sa reconnaissance et sur le plan matériel. Non seulement parce qu'il méprise

l'argent et serait prêt à « *s'il le fallait, crever de faim* », ou du fait qu'il ne croit pas à la compréhension de ceux qui achètent ses œuvres ou écrivent sur ses tableaux, mais pour ne pas être identifié avec l'une de ses « périodes ». Un « tu es ceci » qui le figerait, tandis qu'il faut que chaque tableau soit « *un événement* », imprévu, improbable. De là, encore, la nécessité et l'impatience d'un travail sans relâche. Et le nombre étonnant des tableaux qui sortent parfois des mains de Staël avant même d'avoir séché.



La fulgurance du hasard, la passion poussée jusqu'au vertige à n'en plus pouvoir, cette source de la puissance créatrice de Staël est cela même qui l'a débordé – lorsqu'elle n'a plus pu être calmée et maîtrisée : « *Si le vertige auquel je tiens comme à un attribut de ma qualité virait doucement vers plus de concision...* »

Pour ne pas en être détruit, il faut avoir la mesure de son enthousiasme, recommandait

Hölderlin – qui lui-même n'en avait pas. La contradiction irrésolue, la tension, créatrice et destructrice, entre l'enthousiasme et la mesure ont produit, chez Nicolas de Staël, cette violence d'être d'un tragique en peinture.

« On peut se demander si la dimension ne serait pas plus large si les “St.”, les “il” devenaient impersonnels, je veux dire par là sans carte de visite, je ne sais, il faut toujours penser à l’impersonnel, au commun », a écrit Nicolas de Staël. Étant de ceux qui peuvent porter leur singularité au point suprême du Soi pur, et atteindre ainsi, par-delà leur individualité, l’impersonnel et le commun.



Prince en peinture, comme il disait de Velázquez qu’il était le Roi des rois, Staël a acquis ses titres de noblesse par son œuvre. C’est là qu’il a donné un éclat à son nom qui existe maintenant autrement qu’en faisant partie du Gotha suédois.

Tout cela n'empêche pas l'importance que le nom et la noblesse ancienne, chevaleresque et guerrière, des ancêtres a pu avoir pour lui. Il n'avait pas à se réclamer de ses origines : il devait, avec certitude et autorité, les manifester par des actes. Orgueil de caste, sans doute, mais un passé, dépourvu de réalité effective dans le présent qui seul importe.

Sa propre enfance était trop douloureuse – perte du pays, des parents, l'exil, le déclassement social rapide et vertigineux – pour que Nicolas de Staël puisse s'y attacher ou en vivre la nostalgie. Avoir traversé ensuite, par amour de la peinture, la misère extrême pendant des années, avec la grandeur endurente devant les difficultés, cela exige un rare orgueil de caste, mais aussi la croyance inébranlable en un absolu et, ce qui est la même chose, une confiance en soi renaissante à toute épreuve.



Le fait de ne pas être, tout « naturellement », dans le monde empirique visible et tangible

comme en un chez-soi – et la distance qui sépare Staël du nulle part ailleurs de ses images de la fin le montre – peut venir de l’absence fondamentale du chez-soi pour Nicolas de Staël qui, par contrainte et choix, n’a eu d’autre territoire que la peinture. Mais si la peinture et rien que la peinture est lieu d’être et un destin, le destin, disait Hegel, est « la conscience de soi comme d’un ennemi ». « *C’est unique un poète qui se met lui-même au pied du mur, étant son pire ennemi lui-même, son meilleur ami vrai et n’hésite pas comme cela tout simplement.* »

Cette lutte pour et contre soi, avec et contre la peinture, pour aller jusqu’au bout de soi, à la recherche d’un (de son) absolu – « *Rien à divaguer sans heurter le manque d’absolu. Respirer. Respirer.* » – a pu conduire, de chemin en chemin, au sacrifice de soi par fidélité à soi. Cette identité, dans l’absolu, de l’affirmation de l’être et de sa négation constitue l’essence même du tragique.



Le fondement métaphysique de la tragédie, écrit Lukács¹, est l'aspiration de l'homme à l'essentialité de son propre Soi. Une vie dont l'éthique consiste à pouvoir vivre quelque chose jusqu'au bout : là où le miracle du hasard a projeté l'homme. Là où la conscience de la limite donne sa nécessité à chaque acte. Mais si la mort reste inextricablement liée à chacun de ses événements, l'existence tragique se doit d'être la vie la plus exclusivement ici-bas de toutes, terrestre et intégrale : la réalisation d'une essentialité concrète – de là le refus constant de Staël, avec la plénitude et l'insistance matérielle de ses tableaux, d'être appelé « peintre abstrait » – par une extrême affirmation de soi qui confère la consistance nécessaire d'une forme à tout ce qu'il rencontre². Le tragique provient de la perte de la

1. Georges Lukács, « Métaphysique de la tragédie », *L'Âme et les Formes*, Gallimard, Paris, 1974. Voir également Rainer Rochlitz, *Le jeune Lukács (1911-1916), Théorie de la forme et philosophie de l'histoire*, Payot, Paris, 1983.

2. « Lutte pour une immanence essentielle » et « abandon à l'essence transcendante » distinguent, selon Lukács, le tragique et le mystique. C'est ce qui différencie également la peinture de Staël et celle de Rothko qu'on avait mises en parallèle aux États-Unis. Voir Rothko, *une absence d'image, lumière de la couleur*, Farrago, 2003.

certitude immédiate et immanente, et d'une impossibilité de se satisfaire d'une aspiration abstraite à la transcendance : il doit rendre manifeste leur identité dans la présence et l'acte. « La vie dans la tragédie est la vie face au jugement dernier » : un présent intemporel, sans durée, de nostalgie, de mémoire ou d'aspiration vague au futur, avec l'impossibilité de vivre ailleurs qu'en l'intensité de l'instant : « *l'éternel c'est une minute, un instant...* », « ...et que le Dieu est présent dans la figure de la mort » (Hölderlin).



Les héros de la tragédie antique vivaient la fin d'un monde et d'une caste : l'aristocratie grecque. Lorsque l'art devient, à l'époque de sa « modernité », le dernier refuge, et l'organon, de l'Absolu, mais problématique, sans fondement, sans raison, sans utilité et sans but – « *Le métier de maçon est probablement le plus noble de tous les métiers... Bien sûr, si je construisais une maison, on*

n'hésiterait pas à y habiter, mais mon métier n'est pas si noble, inutile, totalement inutile, vous le savez » –, apparaît aussi l'idée d'un genre de héros détaché de toute caste, l'incarnation vivante et passionnée de l'exigence de l'Absolu, le Soi qui n'a d'autre existence que l'œuvre. Dans cette nouvelle situation, l'orgueil de caste se place dans une espèce d'aristocratie fictive, le Soi métaéthique de l'artiste, « le dernier éclat de l'héroïsme dans les décadences » que Baudelaire évoque avec la figure du « dandy » à propos du « peintre de la vie moderne » : « La règle monastique la plus rigoureuse, l'ordre irrésistible du Vieux de la Montagne, qui commandait le suicide à ses disciples enivrés, n'était pas plus despotique ni plus obéi. »

Nicolas de Staël aussi parle longuement du « Vieux de la Montagne », dans une lettre de 1954 à propos d'un projet de livre sur Hassan Sabbah, le maître d'Alamout : « *assassinat, ombre portée du suicide, se confondant sans cesse comme deux nuages immatériels et atrocement vivants...* », et il suggère à l'écrivain de répandre « *un arsenal*

de pétales de roses de toutes essences sur les cailloux du nid d'aigle qui doivent voltiger et parfumer à loisir cet amour absolu du vide... », où il est difficile de faire la part entre Byzance et un Orient plus « barbare » encore, et l'amour moderne d'un absolu devenu son propre objet : le Soi de l'artiste, le défi souverain et l'œuvre absolue en perpétuelle quête d'elle-même.



C'est l'exigence concrète de « l'immanence de la forme » qui, peu à peu, conduit Staël à identifier la présence de la matière picturale et celle des objets du monde. Mais dans ce retour, le monde a perdu cette présence irréaliste, parce qu'idéale, qu'il a pu posséder anciennement dans les images peintes : atteint, désormais, par l'absence et le non-être, il s'éloigne toujours plus dans la distance du nulle part ailleurs, à mesure que Nicolas de Staël s'en approche.

La situation de Staël est d'autant plus tragique qu'il arrive également à la fin de la modernité. Le Soi, « le pathos de la subjectivité créatrice », revendiqué et exalté depuis le romantisme – et dont, en peinture les Staël, Pollock, Rothko... sont les dernières expressions, et pour cela même les plus exacerbés, avait des racines anciennes dans l'apparition de l'Individu : celui-ci s'efface devant de nouvelles formes de vie (la philosophie de l'existence avec sa conception de la finitude essentielle, de la mort, de l'échec, de l'angoisse, est la pensée même de cette fin et de cette disparition)¹. Tandis que l'art absolu, la peinture réduite au traitement de son matériau – opposée

1. Comme on peut le voir avec les exemples extrêmes de deux « contemporains » de Staël, ce qui se transforme c'est l'idée spécifiquement « moderne » de l'absolu de l'œuvre conçu en tant que réalisation du Soi dans son essentialité.

Ainsi le pathos romantique de la subjectivité créatrice, la passion et l'aventure, la fragilité et la démesure d'un Soi absolu sont absents chez Pierre Soulages. Gêné même par « la trace » que laissait « l'inscription du mouvement de la main sur la toile », il l'a remplacée par « le signe hiératique » avant que ces signes ne disparaissent dans « une rythmique de l'espace » pour aboutir à « la lumière reflétée, transmutée par les états de surface du noir ». Dans sa certitude, chaque tableau constitue un hymne à la lumière. Exercice de contemplation métaphysique, d'intériorité, de méditation, austère, ascétique, rigoureuse, la peinture devient, avec le retrait et l'effacement de l'artiste, la pratique d'un « ouvrage » – vocation

aux moyens de reproduction technique et à l'industrie de production de masse des biens culturels qu'ils génèrent – va être submergée par les techniques de reproduction et les images de la culture de masse, dès le milieu des années cinquante du vingtième siècle². Staël est encore de ceux pour qui la peinture reste un absolu et la matière et le métier du peintre, son chemin. Tandis que bientôt d'autres techniques, n'ayant plus rien à voir avec la matière et le geste du peintre, vont les remplacer, rendant possible d'autres « métiers » correspondant à d'autres créations artistiques dans un monde complè-

et service à la fois comme l'entendaient les bâtisseurs romans – enraciné dans un territoire et présent hors le temps.

Tandis que de « l'autre côté du bleu sans dimension du ciel », pour Yves Klein, les « œuvres » ne sont que « cendres », des « passages », des « traces ». « Un peintre doit peindre un chef-d'œuvre unique, lui-même », « la problématique de l'art est dépassée », l'activité créatrice de l'artiste est un manifeste en elle-même. Ange et star provocateur des médias, nouveau rédempteur du monde, « l'artiste » dans le sens alchimique et initiatique, identifie ainsi auto-révélation, communication et rêve messianique, la nouvelle techno-culture, le salut cosmique post-moderne et une créativité universelle, impliquant dans une ontologie impersonnelle, des collectivités éphémères, et englobant et confondant tous les domaines : peinture, sculpture, architecture, théâtre, musique, happening, body art, performance, journalisme...

2. Voir *Rauschenberg, le monde comme images de reproduction*, Farrago, 2003.

tement transformé. Comme les héros de la tragédie antique, Staël – avec sa manière d'affronter sa situation propre, élevée au niveau d'un destin, par contrainte et choix – réaffirme un monde sur le point de disparaître.



« *Menant la vie des gueux et parfois celle des grands seigneurs* », Nicolas de Staël était nomade. Il connaissait les langues et les littératures de plusieurs pays, mais ne pouvait se considérer comme l'héritier d'aucun. Il avait choisi sa lignée, une autre caste : « les maîtres d'autrefois » et leur domaine : « le musée ».

À la différence de beaucoup de modernes, depuis Manet, Staël n'était pas un enfant du sérail pour pouvoir dilapider l'héritage, narguer le musée et liquider la tradition. Il ne voulait pas « du passé faire table rase », n'ayant pas le sens de « la révolution », dont il avait été victime, mais celui de « l'événement » que constituait, pour lui, chaque grande œuvre. Staël se plaçait, à côté des

mâîtres, au niveau du musée, c'est-à-dire de quelque chose d'éphémère par ses circonstances, mais en soi éternel, absolu.



Nicolas de Staël aimait Braque – qui n'avait pas sa véhémence, ni sa puissance, sa fragilité et sa vulnérabilité –, comme le grand-père vivant dans la même maison, ou plutôt l'ancêtre glorieux ouvert au dialogue, celui qui savait pour transmettre, incarnait la lignée, « le renouvellement continu » : « *Ses tableaux en un instant d'éclair font tout naturellement le chemin de Sophocle au ton confidentiel de Baudelaire, sans insister et gardant la grande voix.* » Par contre il ne supportait pas Picasso : « *l'énervé* », « *le peintre du dimanche* ». Non seulement parce que Picasso était réflexif, critiquant et jugeant – semblable en cela à Goya qui dérangeait également Nicolas de Staël – mais en raison, surtout, de sa constante relation de négation au passé. Tandis qu'avec Braque, Staël espérait se situer dans la continuité.

Et la célébration. Celle qu'il admirait chez Velázquez et Courbet : être en harmonie avec le monde, faire une peinture qui coule de source. Ce qui n'était certainement pas donné à celui qui était arrivé après l'avènement de la modernité et n'avait d'autre être que l'ethos héroïque et tragique d'un chercheur d'absolu désirant aller jusqu'au bout de soi.

Le Portrait de Jeannine (1941-1942), avec le contraste acide de ses couleurs et surtout la construction de son fond, s'impose par sa grandeur contenue réduite à l'essentiel. Il porte, on le sait, les traces d'El Greco et du Picasso de la période bleue, mais sans l'exaltation de l'un et l'air tourmenté de l'autre. C'est aussi une icône, à sa manière, de la tristesse fatale et résignée d'une Madone élancée, distante et glorieuse : pensive, les grands yeux détournés du spectateur, les longs bras repliés, en retrait, entre l'ici et le définitivement ailleurs. Dans son absence de présence, ce portrait expose toute l'ambiguïté de l'image, comme on le verra plus tard. Staël le constate lui-même : « *Qu'ai-je peint là ? Un mort vivant, un vivant mort ?* » Il dit aussi que lorsqu'il

faisait de la peinture figurative, pendant ses années d'apprentissage, il était gêné, en peignant un objet, par l'infinie multitude des autres : « *J'ai cherché alors à peindre des formes plus simples, à trouver une expression libre.* »



Entre la perception des objets et l'expression libre, c'est la question de l'abstraction qui pointe. « *Abstraction, néant...* », écrit Staël en 1953, lorsque les images d'objets du monde perceptible réapparaissent dans ses tableaux. Mais en 1948 déjà, à l'époque de sa peinture « abstraite », il ne croit pas « aux tendances non figuratives » : « *Je me demande bien comment on peut y trouver de la peinture.* » S'il est évident qu'on peint toujours des formes, des taches fort simples (même lorsqu'on peint des choses), il n'existe jamais, selon Staël, une véritable peinture purement formelle : « *Toute toile a un sujet qu'on le veuille ou non* » (1949). Et pour lui, le sujet, en peinture, a un rapport avec le visible : « *C'est*

simplement un rapport d'un peintre à ce qu'il voit, tout le sujet est là » (1950). Cependant il ne s'agit pas de copie, la relation entre la peinture et le visible se situe ailleurs : « *On ne peint jamais ce qu'on voit ou croit voir, on peint à mille vibrations le coup reçu, à recevoir...* » (1949).



En 1942, à Nice, au contact d'autres peintres, et par décision, les tableaux de Nicolas de Staël changent : ils ne se réfèrent plus directement à l'expérience perceptible et visuelle du monde des objets physiques mais expriment une conception purement picturale et mentale. Ce sont des constructions, par la couleur et les figures plus ou moins géométriques, de lumière et d'espace : écriture de lumière sur une surface noire; figures géométriques se découpant sur un fond lumineux; des lacets de lignes courbes qui enferment la lumière du fond en s'y superposant; ou bien des triangles aigus de rayons du jour qui percent l'obscurité... Ces déploiements de

l'espace et de la lumière, par ces agencements de figures et de lignes, n'ont rien d'organique, et encore moins de matériel.

Cette légèreté des constructions géométriques – se découpant parfois sur une surface sombre, parfois sur des dégradés de couleurs –, et leur lumière en profondeur disparaissent ensuite dans une présentation frontale des « figures » qui ne suggère plus d'espace : dans un tableau comme *Astronomie – composition* (1944), il n'y a rien de cosmique. Peut-être s'agit-il d'exposition d'instruments de géométrie sagement mis les uns à côté, ou au-dessus, des autres en un assemblage qui pourrait aussi bien évoquer un orchestre avec un piano, tant il est difficile, pour le spectateur d'un tableau, aussi « neutre » soit-il, d'échapper à la tentation d'y voir des images.



Des sortes d'images « fantasmagoriques » semblent apparaître en 1944-1945, avec *La Part du vent*, *Fable*, *Gare de Vaugirard*, *L'Orage*... Ce

sont des « figurations », à partir d'objets quotidiens, méconnaissables, métamorphosés, transposés dans des mélanges de formes géométriques et « fantasmagoriques », avec un côté de magie, de fétiche ou de totem bizarre d'une mythologie saugrenue. Des constructions compliquées, compactes et lourdes, laborieuses même souvent, avec des couleurs de terre, des ocres, des gris et des marrons foncés, et aussi des rouges, des verts, des roses, où entrent tellement d'éléments que – peut-être dans une visée souveraine – cela bloque le mouvement interne de l'ensemble.



Un Tableau arraché, Casse lumière, Porte sans porte, titres (souvent donnés au hasard et par d'autres) des toiles de 1946, définissent bien ce qui advient : la violence expressive, le corps à corps avec la matière picturale sur la toile, contre la maîtrise souveraine, virtuose et parfois ludique des compositions géométriques ou pseudo

« totémiques ». Il s'agit pour Staël de se libérer des « figures » quelles qu'elles soient, d'origine géométrique ou de « fantasmagorie » insolite, les ouvrir, les éventrer, dans un mouvement de franche déformation, de dislocation, d'écartèlement (non sans évoquer *Le Bœuf écorché*)... Ces formes déchiquetées, décarcassées, déchirées de lumière, avec leur déséquilibre dynamique et leur tension irrésolue, leur noyau décentré, leurs conjonctions heurtées et divergentes, apparaissent sur des fonds sombres, non pas des parois aussi profonds soient-ils, mais comme un infini néant niant la surface.

Dans la matérialité de la pâte, sa texture, sa compacité, sa rugosité, dans la véhémence, la force, la brutalité parfois, la fureur, l'impétuosité du geste, on pourrait voir quelque chose d'un « expressionnisme abstrait ». Tellement la lutte et la volonté expressive manifestent la présence du peintre, qui, dans une véritable confrontation avec le tableau et la matière des couleurs, se mesure à la violence d'être. À la violence de l'être. Sa manière de subir et de contrer – comme on l'a

remarqué – la mort de la protectrice tutélaire Jeannine Guillou, sacrifice et auto-sacrifice, on ne peut le dire autrement, sur l'autel de la peinture, dont l'absolu, pressentie par Nicolas de Staël, n'avait encore jamais été touché, éprouvé, physiquement, effectivement. Staël aurait rejeté l'idée d'un « expressionnisme », abstrait ou non, parce que, pour lui, même la violence de l'expression possédait et devait atteindre – comme elle atteint dans ces tableaux – une objectivité propre.

Les peintres abstraits du début du vingtième siècle – les Delaunay, Kandinsky, Kupka, Malévitch, Mondrian... – étaient tous partis d'une peinture figurative fondée sur l'expérience du monde physique et visible : en traversant l'héritage de l'impressionnisme, du post-impressionnisme, du cubisme, avec, en profondeur pour la plupart d'entre eux, des vestiges du symbolisme et de la théosophie. C'est par une « abstraction », dans le sens d'une réduction, d'une distillation, d'une épuration continue qu'ils étaient arrivés à la peinture abstraite.

Chez leurs suiveurs, inéluctablement, la peinture abstraite aussi était tombée dans l'académisme : constructions plus ou moins géométriques, décoratives, optiques, ornementales

ou ludiques, ou bien l'expression lyrique des émotions et des sentiments. Rares étaient les véritables œuvres d'art : celles qui se reconnaissent en ce qu'elles anéantissent tout ce qui n'est pas elles, font le vide autour et imposent le silence. C'était la situation que Nicolas de Staël avait trouvée en optant pour la peinture abstraite à Nice.



L'abstraction du début du vingtième siècle avait pour objet « le spirituel en art », selon le titre du livre de Kandinsky. Le « spirituel » étant opposé au « matérialisme », au sens d'horizon de l'existence, de mode de vie, de croyance, scientifique ou non, d'économie, et d'une peinture hédoniste ou attachée aux phénomènes matériellement disponibles. Par une immatériation de la couleur utilisée de manière plus ou moins impondérable, spiritualisée en tout cas comme le son en musique, – dans l'attente de l'utopie, de l'apocalypse ou d'autres mondes possibles, la peinture devait rendre l'invisible

visible : l'esprit, le cosmos, le tout, Dieu, l'absolu..., ne serait-ce que par l'impossible d'une expression négative.

« *Mais l'absolu, impossible à saisir l'absolu, le parfait, le cercle, le pur esprit et toute cette famille n'est possible qu'en éclat de rire ou sous-entendu pour moi* » (1949), écrit Nicolas de Staël dont la peinture pourrait se définir d'abord comme « le matériel dans l'art » : « *Que faire? J'ai choisi de m'occuper sérieusement de la matière en mouvement* » (1951). Un « matériel » qui ne s'oppose pas à l'esprit, mais au « spiritualisme » de tous les ailleurs transcendants ou visionnaires : « *Je ne veux m'exprimer que par la forme. Il y a parfois une montagne d'esprit dans une parcelle de matière. Je ne peux être que humble en face de la couleur, en face de la forme...* » (1952).



La présence originale, insistante et palpable, de la matière, du tableau et de l'acte de peindre : c'est ce que les peintres de la génération de

Nicolas de Staël, des deux côtés de l'Atlantique, ont hérité, en les déduisant de leurs tableaux, des grands maîtres abstraits du début du vingtième siècle. Une dimension « ontologique » de la peinture, de son matériau et de sa technique, avant toute expression : c'est à partir de là qu'il y a monde, relation au monde, expression et forme.



Cette présence matérielle de la peinture à laquelle s'affronte Staël existentiellement est le lieu même où s'exprime la violence d'un « être ici-bas ». S'avançant vers « ces bords où hésitent la mort et la vie », avait écrit Duthuit en 1950, en disant que Staël travaille à coup de tête, se gaspille à corps perdu et dépense la couleur avec une générosité peu commune.

Ceux qui le côtoyaient dans l'atelier étaient frappés par le cérémoniel, le faste, le luxe, la démesure, la hauteur, la passion, la force surtout du geste puissant, large, qui trouvait tout son élan dans les grands formats et aussi, avec une

prédilection, en comparaison d'autres peintres, dans le format vertical (en raison de sa propre taille, peut-être, ou bien – par atavisme – à cause de la tradition de l'icône et de la peinture orientale en général). Un mélange barbaresque de véhémence et de tendresse, de violence et de délicatesse, de sauvagerie et de civilité raffinée, si étranger au classicisme, à l'élégance et « la sociabilité » française : « *Un geste, un poids, une densité* », « *je ne suis unique que par ce bond que j'arrive à mettre sur la toile* », « *l'explosion c'est tout chez moi comme on ouvre une fenêtre* », « *l'exécution tient de la force et de tour de force* ». Mais également : « *Ma peinture, je sais ce qu'elle est sous ses apparences, sa violence, ses perpétuels jeux de force, c'est une chose fragile dans le sens du bon, du sublime. C'est fragile comme l'amour.* »



Matière, couleur, outil, geste, surface, espace, lumière et structure : rythme, composition, forme... chacun d'eux a ses possibilités propres

et entre en résonance avec, et renforce, les autres. La matière par ses degrés d'empâtement, de coulée : épaisse, mince, lisse, rugueuse, grumeleuse, transparente, opaque, dans ses effets plastique et tactile de superposition sur la surface pour créer la profondeur. Les couleurs avec leur potentialité émotive, physiologique, expressive, leur lumière et obscurité, leur chaleur, froideur, timbre et sonorité. Les gestes : leur étendue et leur force, leur accent, leur rapidité et lenteur. Et les effets des différents outils : brosses, couteaux, spatules, truelles.

Une rigueur extrême afin que la forme devienne l'expression de ce qui n'est absolument pas dominé, non pas l'informel mais – pour reprendre le titre du film de Pierre Samson – « l'envers de la forme ».

Entre 1947 et 1951, la peinture abstraite de Nicolas de Staël n'est ni lyrique ni expressionniste. S'il y a lyrisme, il s'agit de la suprême manifestation de l'élément véritablement dramatique. Et la tension, l'insistance, la densité de présence et l'exigence de prise en compte qui

s'imposent ne sont pas l'expression de Soi, mais la réalisation, l'accomplissement du Soi qui se mesure sur la surface du tableau à la matière picturale, à l'espace et à la lumière, et en leur donnant forme est à leur mesure et trouve sa propre mesure en eux.

Si des « périodes » peuvent être distinguées, le passage de l'une à l'autre ne se fait pas de manière abrupte. Des chevauchements, des possibilités pressenties, écartées malgré leur force, d'autres qui deviendront dominantes plus tard : Staël travaille à plusieurs œuvres à la fois, chacune ayant sa logique et sa nécessité propre. Un travail lent, dans ces années : un temps qui s'inscrit, couche sur couche, dans l'épaisseur matérielle de la toile et dans la profondeur de son espace. C'est cette inscription sur le tableau du geste pictural de poser la matière-couleur qu'on a appelée « les bâtonnets », bâtons ou barres. De ces gestes successifs et superposés naissent des constructions élaborées, complexes, parfois compliquées, touffues.



Le « fond » constitue l'un des problèmes essentiels de la peinture abstraite : « mur » et « toute profondeur », pour Nicolas de Staël, il s'agit de leur relation à la surface, leur fondement. Depuis ses premiers tableaux abstraits jusqu'au milieu de 1949, la forme n'occupe pas la totalité de la surface. Un fond reste visible autour de la composition formelle centrale qui semble parfois y flotter, aéronef dans un espace sidéral. À partir de 1946-1947, cet espace et les traits de matière colorée – les bâtonnets – avec l'épaisseur de leur relief et de leur creux, mettent la surface en mouvement. Créant un effet autant plastique qu'optique. Ainsi tout en allant vers la profondeur, il se produit – *De la danse* – un poussé du fond à faire tourner la forme comme si elle tendait à sortir de la surface, telle la perspective inversée de l'icône.

Les directions des bâtonnets : les traits verticaux, horizontaux, le plus souvent obliques

et rarement courbes, leur taille surtout, long ou court, large ou étroit, le geste plus ou moins ample, la densité de la matière, de l'obscurité et de la lumière, les orientations divergentes des touches de couleur selon les niveaux différents de profondeurs ou superposées les unes sur les autres produisent une tension spatiale irrésolue, un déséquilibre organisé, une intranquilité plutôt que la décision de porter le drame à la limite.

À partir du moment où l'on conçoit un dynamisme spatial, il est difficile que cela n'évoque pas un objet : soit de l'expérience commune, soit un objet x possible, ou un espace émotionnel, la figuration projection, la matérialisation d'un état mental ou d'une tonalité d'âme, ayant sa propre objectivité, sa nécessité compositionnelle intrinsèque. Enchevêtrement, échafaudage, pont, cordage, passerelle, labyrinthe, nasse, nœud, tourbillon parfois : il est peu probable que « *tous les oiseaux du monde y volent librement* », l'espace pictural des tableaux à « bâtonnets » ressemble trop à des cages. Des titres : *Barrière, Écart, Piège, Bâtons rompus, La*

vie dure... disent bien ce qu'il en est, même si Nicolas de Staël n'aime pas les titres et souvent ne les a pas choisis : « *Les titres, oh la la. Pas d'idée littéralement traduisible, dite dominant le tableau d'un bout à l'autre, si ce n'est pigmentaire, manuelle, plastique.* »



Beaucoup de tableaux des années 1946-1948 pourraient s'appeler *Hommage à Piranèse*, plus encore que la toile qui porte ce titre. Piranèse est partout présent. Surtout dans les dessins où barreaux et grilles, emprisonnant la lumière du fond qui irradie du blanc du papier, sont encore plus évidents. Nul besoin d'y voir l'anxiété inconsciente de quelqu'un qui était né dans la maison du commandant de la terrible forteresse Pierre et Paul. Ce n'est pas non plus l'effet de l'amitié pour un frère d'arme – « Le Piranèse travaillait ardemment presque toute la nuit, ne prenant que peu d'heures de sommeil sur un misérable sac de paille, qui était peut-être le

meilleur meuble de sa maison... Le Piranèse vécut ainsi quelque temps dans la plus grande misère... » –, pas plus que l'attirance ultérieure que les paysages irréels des gravures de Hercules Seghers exerceront sur Nicolas de Staël ne sera déterminée par une fascination pour sa pauvreté ou sa chute mortelle... Dans les deux cas – Piranèse et Seghers étant les seuls à être présents nommément dans l'œuvre de Staël et non pas, comme les autres peintres, uniquement dans ses lettres –, il s'agit d'affinités électives.

L'espace disloqué, en équilibre instable – où se chevauchent ponts, passerelles, escaliers, aux angles saisissants et disparaissant dans l'ombre – des *Prisons imaginaires* de Piranèse est le labyrinthe du mental livré à lui-même, sans rien d'extérieur, qu'il s'agisse d'un surmonde transcendant ou d'une nature physique. Leur proximité avec certaines conceptions de tableaux abstraits – mouvement, tension, dynamique ne renvoyant à rien en dehors d'eux-mêmes – avait été remarquée indépendamment même de l'œuvre de Nicolas de Staël.



Les « bâtonnets » ne sont pas tous angoissants, nocturnes, enfermant la lumière sous des barres sombres, il y en a de jubilatoires, extravertis, communicatifs, avec des couleurs plus claires, chaleureuses : les gris, beige, rouge, jaune, bleu, où même les noirs rehaussent et exaltent les autres teintes. Dans ces tableaux plus joyeux et éclatant, la lumière du fond n'est plus obstruée – comme dans *Ressentiment* (1947) – par des barres sombres : dans *Composition céladon* (1948), les barres noires, peu nombreuses, ne sont que des traits de couleurs parmi d'autres sur la surface. Il ne se crée plus un rapport à la profondeur par la lumière : la matière picturale va désormais occuper toute la surface de la toile et exposer sa splendeur à la lumière extérieure.



La différence qui existait entre la composition centrale et la surface ou le fond tend donc à

disparaître en 1949, et les « bâtonnets », transformés en des plans colorés élargis, ne sont plus l'inscription, sur la toile, des traits et marques laissés par le geste du peintre et le mouvement de la brosse et du couteau. Ainsi la distinction entre forme centrale et espace alentour cèdent à une composition qui remplit la surface de bord en bord. « *Organiquement désorganisée et inorganiquement organisée* », avec « *tout le florilège d'espace mouvement, lumière, ordre et désordre* », s'équilibrant « *de préférence sans équilibre* », « *toujours mesuré et sans mesure* » impliquant « *un principe préalable d'unité* », mais « *on ne sait lequel* ». Sans profondeur spatiale, ces tableaux n'évoquent rien : d'objectif, de « fantasmagorique » ou de mental. Ils ne renvoient à rien en dehors d'eux-mêmes : ils sont la pure présence picturale.

Cependant cette surface de peinture abstraite, sans recherche de profondeur et d'espace, risque d'aboutir à des structures et rythmes vides et décoratifs, avec régularité, répétition, symétrie, et la convenance des éléments entre eux :

l'harmonie. Dans les *Compositions* verticales de 1949, centrifuge et centripète, statique et dynamique à la fois, Staël évite les motifs réguliers, il privilégie la dissonance, la composition par des ajustements de hasard. Ensuite, le poids des matières, des couleurs et des formes et leurs contrastes engendrent moins une dynamique de mouvement qu'une tension extrême, en arrêt.

Nicolas de Staël ne cherche pas la beauté des formes, mais celle de la matière-couleur, comme dans *Composition à la nacre* (1950) ou *Composition en gris et bleu* (1950), avec leurs grands pans de matières colorées, visuelles, tactiles, et même sensuelles dans leur éclat lumineux. Matière travaillée à la truelle, qu'il s'agisse de contours appuyés ou de bords mal dégrossis, telle une maçonnerie « primaire » de pierres non équarries, non taillées, mais ajustées ensemble et trouvant leurs liens dans leurs forces et leurs poussées réciproques.



La période que Nicolas de Staël fait commencer avec *Calme*, l'année 1949 et surtout 1950, est effectivement plus « calme », mais sans sérénité cependant. « *Simplifier* », dit-il... Que peut signifier « simplifier » en ce cas : il n'est pas question de perdre en complexité mais de réduire les moyens, le nombre des pans et des couleurs, pour une acuité plus évidente et plus radicale, un passage à la limite où l'on ne fait pas de détour ni de quartier. Une grandeur monumentale, une franchise qui permet d'accentuer le conflit central, en le dépouillant des nœuds et des intrusions secondaires, des complications et du lyrisme sous-jacents, en le portant à une hauteur, à un degré d'exposition ouverte des moments d'opposition, avec toute son objectivité, de tranchant. C'est la force des contraires, cela même qui pousse à la rupture, qui crée la cohésion et la solidité de l'ensemble. En chargeant, remplissant, imprégnant la matière même de force et de tension, tandis qu'avant il y avait une expression extériorisée par la multiplicité et le mouvement des « bâtonnets ».



« *Il faut savoir se donner une explication, pourquoi on trouve beau ce qui est beau, une explication technique* », avait écrit Nicolas de Staël en 1936. Mais, même si « *rien de ce qu'on dit d'idiot sur l'art n'est néfaste...* » (1954), il s'en faut de beaucoup pour que la beauté puisse relever simplement de la technique ou qu'elle soit même accessible et surtout explicable : souvent les choses belles « *semblent faire partie d'un autre monde dont l'accès nous est défendu* » (1938). « *Tout cela est obscur comme le sentiment, il ne faut pas, on ne peut pas comprendre* » (1954). « *J'ai mis toute ma force, tous mes moyens d'accident-vie pour qu'il n'y ait rien à comprendre* » (1954). « *Je fais quelque chose qui ne s'épluche pas, qui ne se démonte pas, qui vaut par ses accidents, que l'on accepte ou pas* » (1955)...

La *Composition* monumentale (200 x 400) de 1950, à base de gris – avant même d'avoir vu les ruines grecques et autrement que les fantômes

d'Agrigente et de Sélinonte que Staël peindra après son voyage en Sicile –, possède dans sa présence, son insistance manifeste, évidente et obscure à la fois, énigmatique dans sa clarté, toute l'impérative destinale et l'exigence d'être et de sens d'une tragédie grecque. C'est cette même affirmation questionnante qu'expose, avec plus d'ironie toutefois, la *Grande composition bleue*, en confrontant le spectateur à une forme invraisemblable et impossible qui, pour cela même, impose d'autant plus sa présence que son sens reste inconnu. Ce sens qui exige « *d'aller jusqu'au bout de ses forces* », et dont le jeune Nicolas de Staël avait écrit en 1938 : « *si une fois tu appelleras devant ton esprit la question de ce sens plus jamais il ne te laissera et ami et ennemi t'accompagnera jusqu'à ton cercueil.* »



L'architecture et la musique, deux arts « abstraits » – parce que « technique » et sans référence à des données ou à des modèles dans le

monde naturel – produisent des créations pures : un monde matériel pour l'architecture, et en musique un univers spirituel. Le traitement, par Nicolas de Staël, de la matière picturale, à la manière des maçons semble plutôt « architectural ». Ainsi a-t-on pu évoquer des échafaudages et des murs à propos des bâtonnets et des grandes surfaces, tandis qu'il faudrait appeler « musicales » les toiles suivantes.

Depuis Delacroix déjà, et l'importance donnée aux harmoniques des couleurs, pour les peintres, la musique représentait l'exemple, et la peinture abstraite du début du vingtième siècle avait voulu lui ressembler. Staël qui parlera du « *jeté de mon labyrinthe à musique* » et dont les tableaux portent des titres comme *Symphonie de Beethoven* (1943) et *Musique en tête* (1948) s'intéressait beaucoup à la musique contemporaine. Mais assister assidûment à des concerts du Domaine musical n'a été, pour Staël, que la manifestation au grand jour d'un attachement et d'une compréhension plus ancienne. Non seulement d'une « musicalité » inhérente à ses

compositions, mais une démarche identique à celle des compositeurs de son temps, pour qui le pur traitement du matériau n'excluait ni le chant ni l'opéra – comme plus tard les images pour Nicolas de Staël.



La question de la musicalité de la peinture peut se poser à deux niveaux. Le premier, lorsqu'on considère les tons comme les sons en musique, en cherchant les résonances et les implications harmoniques des accords – et ceci existe dans toutes les périodes de l'œuvre de Staël. Le deuxième niveau consiste à penser le tableau en termes de composition et de structure à partir d'un certain nombre d'éléments – telle qu'en musique, la gamme tempérée ou les séries – posés au départ, comme parfois chez Paul Klee, dont l'œuvre avait une très grande importance pour Nicolas de Staël. On retrouvera, dans sa propre peinture, le jeu ambigu de Klee entre l'abstraction et le paysage,

au moyen de composition harmonique des pans et des bandes de couleurs : *Le Ciel rouge* (1952) ou *Étude à la Ciotat* (1952), entre autres. Mais déjà auparavant, il y a des compositions à la Paul Klee, à base de petits carrés ou de rectangles de couleurs, qui fonctionnent tels des « modules », utilisés comme des « briques » superposées ou dans des damiers libres.



Ces « modules » (faute de pouvoir mieux les nommer) sont de deux sortes : des bandes rectangulaires (à partir de 1950) et des « pavés » (1951). Si l'idée est juste, un « module » sert, en principe, à des constructions, mais en l'occurrence de quoi ? Constructions autogénérées, à partir de variations de tailles, de directions, de couleurs – comme des sonorités, des timbres, des accents – pour créer la composition et son rythme. La construction ne résulte plus de la tension entre forme, espace, lumière, ou entre matière et forme. Ces

« modules » – rectangles ou pavés – produisent une expression formelle dépourvue de tension : *Fugue, Harmonie* (de telle et telle couleur) en 1951. Variation et modulation, contrepoint, reprise et développement, pourrait-on dire, pour instrument solo ou petite formation de chambre, sans rien de monumental ou de grand ensemble orchestral.

Parfois les « modules » s'organisent en un mouvement de suprême équilibre comme chez Bach, mais dans d'autres tableaux, à la manière des violentes dissonances de la musique contemporaine, ils tendent à éclater vers l'extérieur à se disjoindre. Ces effets dépendent aussi des couleurs du « fond », si elles sont – grises ou bleus – plus reposantes et en harmonie avec les « pavés » ou bien s'il s'agit au contraire de contrastes dissonants.

Car avec ces « modules » on retrouve la structure ancienne à deux termes : une composition centrale et un « fond », moins neutre et indéfini toutefois, un vide plutôt qui tend à devenir un espace. Certains tableaux

évoquent des vues aériennes de site archéologique, de villes lointaines. Ce sont ces rapports, simples et abstraits, entre les « modules » et l'espace, suggérant de plus en plus des visions du monde extérieur – ville, ou galets et ciel de « Dieppe » devenus *Les Toits* (1952), paysage, mer et ciel... – qui conduisent Nicolas de Staël à vouloir recréer le monde en peinture.

Au moment même où il peint ses grands monuments abstraits, en 1950, Nicolas de Staël prédit : « *Un jour mes amis s'apercevront recevoir les images de la vie en masses colorées et pas autrement, à mille mille vibrations. On y arrivera un jour au fanatisme de l'humilité visuelle...* »

Sur le chemin de ce « fanatisme de l'humilité visuelle » – qui exigera de Staël qu'il en change les termes –, tout le problème consistera, d'abord, à affronter la contradiction entre « les masses colorées » et « les images de la vie ».



Au commencement la matière même, par le rapport de ses couleurs et de leur densité, se fait

image... Les petits paysages autour de Paris naissent de la métamorphose des pavés et des pans rectangulaires horizontaux et verticaux. Sans détail précis : un paysage diffère d'un objet ou d'un corps, dont la forme devrait être respectée. Ses éléments peuvent être déplacés, omis, changer de couleur et d'autres s'y ajouter. *Ciel à Honfleur* (1952), et d'autres marines avec un ciel prédominant, restituent, en format vertical, la frontalité de la surface : le ciel, les nuages, la mer et le sable n'ont pas de consistance, de contour fixe, de norme et de cohérence interne. Mer, nuage et ciel, fuyants par nature, sont « abstraits » en eux-mêmes, et la ténuité de la matière picturale peut se confondre avec leur légèreté.

La tension apparaît fortement, lorsque la matière doit devenir image des objets. Avec la série des *Pommes* (1952) – des « pavés » isolés, posés massivement sur fond de couleurs vives –, on voit qu'il n'est question ni d'imitation ni de représentation mais de « production » picturale. Ce sont aussi des barres rectangulaires qui se

transforment en bouteilles, en se rétrécissant à leur extrémité pour suggérer des cols : *Bouteilles, harmonie en rose et bleu* (1952). Vagues et flottantes, avec leur contour hésitant, dans un espace indéterminé – qu'il s'agisse d'un lieu où prendre appui ou d'une profondeur pour s'y tenir – ces bouteilles sont véritablement des images qui hantent la matière, tentent de s'incarner, de prendre corps dans « l'élémentaire » : des fantômes suspendus dans l'entre-deux de la matérialisation et de l'évanescence.



Comme dans la main d'un démiurge potier, c'est une matière dense, massive donc, élémentaire même, qui doit se condenser en forme, devenir image. Pris dans la contradiction entre cette matière élémentaire et les objets ayant leur propre forme, Nicolas de Staël se sent justement « *en fond de cale* ». La solution serait une synthèse, qui permettrait à chacun des termes, tout en restant lui-même, de porter

l'autre au maximum de sa puissance. Au début ce sont la matière et les plans colorés qui s'imposent encore, puis les figures s'affirment pour se dégager peu à peu. Il en résultera, plus tard, la transfiguration, à la fois, de la peinture de Staël et du statut de l'image. La matière picturale perdra sa « massivité » et surtout sa présence pour que l'image puisse apparaître en ce qu'elle est : absence, « le regard du néant sur nous ».



En 1952, et partiellement en 1953, les tableaux sont donc le lieu de la tension entre la pure peinture et l'image. *Figures au bord de la mer* (1952) est totalement libre, par ses couleurs vis-à-vis d'un réalisme quelconque. Si l'on ne tient pas compte des figures, il devient difficile d'y trouver un équilibre formel, ou même un « déséquilibre » recherché. Du coup, les figures, construites par les plans colorés, d'un hiératisme monumental, pétrifiées dans leur mystère, semblent des colosses de Memnon dans un

paysage lointain. Par contre, avec *Le Lavandou* (1952), c'est la composition et ses couleurs joyeuses qui dominent et absorbent les figures complètement. Tandis que *Le Parc de Sceaux* (1952) – peut-être parce qu'il s'agit encore d'un paysage – présente une synthèse : la figuration y possède sa nécessité propre tout en étant construite par une logique compositionnelle indépendante, avec une gamme de gris et sans beaucoup d'empâtement.



Avec la série des « footballeurs », à la dualité de la pure peinture et de l'image, et ses problèmes, s'ajoute un troisième terme : le mouvement. Les footballeurs sont une masse de matière en mouvement, et la peinture de Nicolas de Staël aussi, de là l'enthousiasme immédiat. En principe, il devrait y avoir une identité, qui n'existe pas, parce qu'il ne s'agit ni de la même matière ni du même mouvement. Soit – ce qui n'est pas le cas avec Staël – la peinture doit perdre

sa puissance propre, indépendante, en se soumettant de nouveau à la représentation traditionnelle de l'image de mouvement. Soit elle voudra créer le mouvement des figures uniquement à partir de celui des plans de masses colorées, et ceux-ci, dans la plupart des essais de Staël, figent le mouvement. En fait, souvent dans les petits tableaux, la dynamique des figures et celle de la matière-forme picturale s'entravent mutuellement. Mais avec *Parc des Princes* (1952), en grand format, où Staël a peint non pas ce que l'on voit mais « *le coup reçu* », même si l'on y distingue des figures, et encore faut-il le savoir et les chercher, c'est très nettement la dynamique de la composition picturale qui l'emporte, une construction magistrale, et la force, la générosité, la richesse des couleurs, des matières et des formes.



Le tragique consiste – et c'est en cela son essence – à vouloir réaliser l'identité de l'ancien

et du nouveau qui s'opposent : la présence des plans de masses colorées et la présence du monde. Toute la peinture moderne sépare Staël de Courbet. Encore « le matérialisme » de Courbet était une « métaphysique » de la Nature, et sa matière picturale lui servait à peindre – dans *L'Enterrement à Ornans* et *L'Atelier* – « l'histoire », lorsque dans ces derniers grands tableaux de la peinture ancienne, l'histoire, avant de disparaître, devenait « le présent ». Dans ses grands formats Staël peint des « spectacles », c'est-à-dire quelque chose de déjà élaboré et donné à voir : football, opéra, ballet, orchestre.

Parc des Princes, y compris ce qu'on y devine de figures, est en « rapproché », avec une présence monumentale, qui n'existe pas pour les autres grands formats des années 1952-1953. Dans *Ballet* et *Orchestre*, où prédominent, ascétiques, des gris ou des couleurs atténuées, la distance permet une grande prégnance de la composition picturale. La multiplicité des figures et leur petite taille empêchent qu'aucune d'entre elles puisse prétendre à une indépendance ou à

une présence. Elles ne sont que des métamorphoses de plans colorés : évanescentes. Et malgré les couleurs plus vives et la forte construction spatiale de *Bouteilles dans l'atelier* (hommage ironique, peut-être, à Courbet), même là la plupart des bouteilles ont une apparence de fantôme, d'une blancheur spectrale.



Si dans les grands formats, où la composition abstraite de l'ensemble reste puissante, on hésite à distinguer entre fonction picturale dominante et figure, avec le *Portrait d'Anne* (1953) et *Les Musiciens* (1953), les figures se précisent, elles ont la même importance que les plans de matière colorée qui les constituent. Cependant, à la différence des héritiers du cubisme, les figures ne sont pas que des signes pour Staël mais des présences corporelles ; et les matières colorées ne servent pas, en disparaissant, à rendre visibles des corps, de l'espace, de la lumière. Avec cette présence élémentaire de la matière colorée, ce

sont donc les figures, en l'occurrence des existences humaines, qui retournent ainsi à l'élémentaire, à l'en deçà de leur individualité, dans l'anonymat matériel de la présence d'être. Le *Portrait d'Anne* manque de l'essentiel : le visage, ce qui fait la singularité d'un être. Et il en sera de même avec tous les corps, objets, et même paysages, que Staël va peindre. Corps astral : les figures vont perdre leur corporéité et leur présence pour devenir « image ». Et avec cette victoire extatique de l'image, la masse colorée et la plasticité de la matière seront sublimées en une lumière, parfois noire, couleur de feu ou sidérale.

Le passage de Nicolas de Staël d'un extrême de la pure puissance picturale à une prédominance de l'image doit être compris dans toute la mesure de la violence d'un « retournement ». La relation plus ou moins heureuse d'être chez soi dans le monde, sur laquelle – comme le pensait Paul Klee – était fondée la possibilité de la peinture figurative, n'existe plus. Et encore moins l'harmonie préétablie entre l'Idée et les phénomènes, ou autrement dit : la correspondance entre une exigence de sens et de la forme avec la matière et la contingence des choses. C'est pourquoi, au départ, on trouve, dans le rapport entre la peinture et l'image chez Staël : tension, heurt, dissonance et contra-

diction, tout ce qui faisait la force dynamique interne de sa peinture abstraite.



En général lorsqu'on évoquait traditionnellement l'image et la peinture, et pas seulement en Occident, on pensait à des images peintes ou à des peintures d'images, qui pouvaient être fort différentes d'un monde historique à l'autre, selon ce que l'on entendait par « réalité » et « image ». (Il y a eu aussi, depuis la préhistoire, des peintures de signes ou de symboles, mais – comme les figures géométriques de certains tableaux abstraits – ils sont irréductibles au pur traitement du matériau pictural, bien que ce soit l'une des caractéristiques des arts commençants de donner un sens symbolique au matériau et à la technique, de là l'affinité de l'art moderne avec les arts archaïques.)

Considérer la peinture et l'image comme deux catégories distinctes concerne uniquement la peinture moderne occidentale (devenue

planétaire). Cette séparation a son point de départ avec l'invention de la photographie, apparue dans un contexte où la réalité se définit comme l'objectivité observable, enregistrable, conservable et reproductible.

Avant cela, malgré le dédain de Platon pour le peintre, qui imite des objets déjà dégradés parce que, en eux-mêmes, des reflets des Idées; depuis Aristote et sa conception de la mimésis – de la poésie comme ce qui pourrait être – la reconnaissance du rapport entre l'art et les formes, au lieu de confiner l'art à la simple imitation de ce qui est, en faisait la rédemption utopique de la réalité entravée et des phénomènes dans le monde de l'Idée. Cette conception avait prévalu dans la peinture ancienne jusqu'à Courbet, même si chez lui la Nature remplaçait l'Idée.

Mais le mouvement de désenchantement qui avait transformé le monde en « réalité objective », rabaisait également la mimésis au niveau d'une imitation bornée, l'approchait graduellement de ce concept d'objectivité que va réaliser la

photographie. Si l'art consiste à copier, à reproduire simplement des images d'une « réalité objective », la reproduction mécanique, la photographie peut s'en charger avec exactitude et « vérité ». Le « plus » – dont les peintres se sont réclamés, pour qualifier leur art par différence avec la photographie, au moment de son invention – allait donc se détacher de plus en plus de l'image et finir par triompher comme traitement de matériaux et pure puissance picturale avec la peinture abstraite.



La photographie réduit le monde à l'image de ce qui s'est trouvé devant la caméra, et l'image même, avec une tendance mortifère, à l'image de ce qui a été : de définitivement absent, de défunt. En reproduisant exactement tous les détails, ce qui met un terme à l'imagination, la photographie répond à ses fonctions scientifiques, pratiques et utilitaires. C'est « la photographie de l'identité » – ni l'Idée ou l'universel de l'ancienne

peinture, ni l'absolument anonyme de l'espèce, mais l'image d'un quelconque singulier, du « *punctum* » selon le mot de Barthes. Ainsi la photographie approche les choses, les met à disposition : ce que Benjamin avait appelé « la perte de l'aura ». Cette perte étant l'effet de cette proximité, de cette disponibilité, d'un monde devenu, à l'infini, quelque chose de mécaniquement reproductible et, à la fois, de la reproductibilité, également à l'infini, de cette reproduction.

En même temps « l'aura » perdue du monde et de son image, à cause de leur infinie reproductibilité, était reportée sur l'art, et en peinture, elle investissait la pure puissance picturale. De fait, l'idée d'un « art absolu », qui aboutira à l'art moderne, a été presque contemporaine des premières recherches visant à inventer la photographie. Celle-ci a changé totalement le statut de l'image, de l'imaginaire et de leur rapport à la réalité. N'étant plus révélation du sens et de la plénitude d'être, l'image et l'imaginaire, en dehors même de la photographie, mais à partir

de sa possibilité et de son existence, sont devenus néant et absence, non seulement en eux-mêmes mais également en leur effet sur le réel. Cadavérique, avec Manet, spectrale, fantômale, rêve pétrifié, réminiscence, énigme, par la suite (pour ne rien dire de son agression et de sa « déformation », de Picasso à Francis Bacon), c'est ainsi que l'image – véritable « revenant » – réapparaît dans la peinture, après « l'interdit de l'image » que la photographie a fait peser sur elle en libérant ses puissances propres : déjà chez Seurat (avec les dessins et les gravures surtout), dans la peinture surréaliste, chez Edward Hopper, Morandi... et aussi Staël¹.



1. Sur ces effets de la photographie sur la peinture, je me permets de renvoyer à des textes déjà publiés : *Aux origines de l'art moderne : le Manet de Bataille*, La Différence, 1989, 2002. *Seurat : la pureté de l'élément spectral*, L'Échoppe, 1992. *Courbet : le portrait de l'Artiste dans son atelier*, L'Échoppe, 1998. *Morandi, Lumière et Mémoire*, Farrago, 2001. *Rothko, Une absence d'image, Lumière de la couleur*, Farrago, 2003. *Rauschenberg, Le monde comme image de reproduction*, Farrago, 2003.

L'aura, pour Benjamin, c'est « l'unique apparition d'un lointain aussi proche soit-il » et « ce qui de l'objet fait lever le regard ». Avec ses images – et en cela il se différencie de la peinture ancienne, et de la certitude de l'existence d'un sens inhérent au monde –, Nicolas de Staël ne cherche pas à reproduire les choses, il peint littéralement ce qui a été perdu : leur « aura ».

En dehors de son sens benjaminien, mais le rejoignant – à travers Proust et le Symbolisme, dont Benjamin est tributaire – « l'aura » a aussi une signification commune et « ésotérique » à la fois : chaque être – non seulement le corps de l'homme mais tous les objets en général – est entouré d'un « corps éthérique » qui irradie du corps lui-même, comme une enveloppe qui en émane, c'est son « aura », non pas le corps physique, mais le corps du désir. Le « corps astral », composé d'énergies semi-fluides ou subtiles, que l'on désigne aussi comme le fantôme des vivants. « Fantôme, *n'est pas un vilain mot, bien au contraire il a d'ailleurs une vie formelle et extrêmement dense pour certains.* »



Dans les deux *Indes galantes* (1953), il ne s'agit donc plus de la présence, et même de la forme, des corps, mais de leur « aura ». Et de manière plus troublante encore, en 1953 avec *Le Nu Jeanne* (dont le « modèle », on le sait, a bouleversé l'existence de Nicolas de Staël), le corps subtil, dans le halo, la radiation qui en émane : le dos à peine suggéré avec un vague contour à gauche et le noir bleuté de la chevelure ; le rayonnement de ce centre gris rose de la toile étant entouré par des surfaces de couleurs peu denses. Le corps est d'une couleur et d'un traitement unis, avec quelques surcharges ou des grattages afin de créer des contrastes adoucis. Voilà donc toute la différence par rapport aux *Musiciens* ou le *Portrait d'Anne*, où les corps étaient constitués – « construits » même – par le heurt des plans de couleurs vives, affirmés et fortement matériels.

Dans l'entre-deux de ces possibilités : le *Nu debout* de 1953. Ici les plans de couleurs, dépourvus d'empâtement, sont poussés à droite et à gauche pour créer un fond en grand damier de plusieurs teintes délicates, une surface purement picturale qui donne une plasticité matérielle au corps, fait de couches de peintures superposées, légèrement contrastées sur les côtés à la taille et à la poitrine. Simple contour, anonyme, sans visage, le nu a le bras levé, jusqu'à la hauteur de ce que serait son visage, sous une indication de cheveux noirs qui font pencher la tête à droite. Il s'agit bien d'un geste saisissant, comme pour se protéger. Car, du milieu du corps, prolongeant l'espace noir qui sépare les jambes, un faisceau brutal, de coups de pinceau et de couteau, de couleurs, à la fois raclées et grumeleuses, allant jusqu'à l'épaule gauche et au-delà, marque le corps d'une déchirure. Toute la dynamique, et surtout la violence du tableau viennent de cela.

Le corps à corps avec la toile, la tension entre la présence de la matière picturale et celle de

l'image se sont inscrits là comme désir – confondant indistinctement le désir dans ce corps et le désir pour ce corps – dans ce que le désir a de plus meurtrier. Ce nu, l'un des plus impressionnants et radicaux de l'histoire de la peinture, n'est pas plus un retour à l'ancien que son mélange avec le nouveau, mais l'expression d'un contenu jamais exprimé auparavant. D'une violence, anonyme, inconnue de Goya ou de Manet, il a exigé, pour se réaliser, cette rencontre des « *masses colorées* » et de « *l'image de la vie* », comme l'avait prédit Nicolas de Staël.

D'une nouveauté tout aussi étrange, mais autrement, *Le Nu couché bleu* (1955), l'un des derniers tableaux, est un corps devenu sa propre abstraction immatérielle et lumineuse, tendu dans son extase au bord extrême de la rupture, de la sortie du soi. Entre la matérialité du *Nu debout* et cette image en extase, ayant déjà quitté la terre, il y a toutes ces images fantômes, ces nus, dans leur présence d'absence spectrale, hantant l'ombre nocturne des grands fusains (1955). Ce retrait de la présence, cette manière de s'absenter,

comme un adieu, un départ, on peut le voir dans le *Nu gris de dos* de 1954, dont il n'est de meilleur commentaire possible que ceci : « Devenue image, la chose est devenue l'insaisissable, l'inactuelle, l'impossible, non pas la même chose éloignée, mais cette chose comme l'éloignement, la présence dans son absence, la saisissable parce qu'insaisissable, apparaissant en tant que disparue, le retour de ce qui ne revient pas, le cœur étrange du lointain comme vie et cœur unique de la chose.¹ »



À l'époque même où l'image « réapparaît » chez Nicolas de Staël, Maurice Blanchot, dans « Les deux versions de l'imaginaire », définit une nouvelle conception de l'image. Mais sans donner une dimension historique à sa propre idée de l'image et de l'imaginaire, qu'il oppose cependant à la tradition « classique ».

1. Maurice Blanchot, « Les deux versions de l'imaginaire », *L'Espace littéraire*, Gallimard, Paris, 1955, p. 266-277.

L'ambiguïté profonde de l'image – qui rend possible deux versions de l'imaginaire – tient à « la présence d'absence » qui la caractérise, et tout dépend lequel de ces deux termes sera accentué.

Dans l'art classique, il y a comme la présence, libérée de l'existence, d'une forme sans matière, d'un reflet idéal, d'un irréel plein de sens donné à notre connaissance et à notre admiration. Là, la fonction de l'image consiste à humaniser « l'informe néant que pousse vers nous le résidu inéliminable de l'être. L'image le nettoie, l'approprie, le rend aimable et pur et nous permet de croire, au cœur d'un songe heureux que l'art trop souvent autorise, qu'à l'écart du réel et tout de suite derrière lui nous trouvons, comme un pur bonheur et une superbe satisfaction, l'éternité transparente de l'irréel. »

De cette image classique, idéale, noble, soucieuse des valeurs, fidèle à la vérité et au sens, Blanchot distingue une autre image : anonyme, aveugle, impersonnelle et sans visage, à présent que sa valeur et sa signification sont suspendues : « L'image peut bien, quand elle s'éveille ou

quand nous l'éveillons, nous représenter l'objet dans une lumineuse auréole "formelle", c'est avec le "fond" qu'elle a partie liée, avec la matérialité élémentaire, l'absence encore indéterminée de forme (ce monde qui oscille entre l'adjectif et le substantif), avant de s'enfoncer dans la prolixité informe de l'indétermination. »

Dans cette proximité, et la ressemblance même, de l'image et de la mort, l'image continue d'affirmer les choses dans leur disparition : l'apparence insaisissable dans lequel l'appartenance au monde s'est dissipée. Comme la dissolution de chaque chose et sa subsistance dans cette dissolution. C'est là que, dans l'image, la chose se révèle absente, livrée au vide, à l'étreinte du néant : un lieu en défaut, un nulle part sans différence. Là, « derrière les choses, l'âme de chaque chose obéit aux charmes dont dispose maintenant l'homme extatique qui s'est abandonné à "l'univers". »



Après son voyage en Sicile – et passant de la région du réel à cette autre région –, c'est là que s'est rendu Nicolas de Staël, dans cet indéfiniment nulle part, où disparaît la différence entre lumière et obscurité, jour et nuit, vie et mort. Mais il s'était déjà exposé au grand danger de cet « entre-deux morts tragique » par un double « retournement », qui n'était pas un retour simplement à l'image de la peinture ancienne, ni à la lumière de Byzance de son pays natal. Celles-ci, toutes deux, avaient disparu : un autre monde, celui des morts, par rapport à l'ici d'une ferme subsistance dans la vie, et de la mesure sobre et du sens lucide que cela exige. Atteint par « le feu du ciel » – le Sud et ses lumières, le pathos sacré comme l'appelait Hölderlin –, Nicolas de Staël s'était abandonné, avec enthousiasme, à son vertige et son éblouissement.

« Quelle histoire la Méditerranée! » « J'aiguisé mes yeux au silex du Midi. » « Cette lumière vorace. » Dans « cette lumière de la connaissance la plus complète qui existe probablement où les diamants ne brillent que l'espace d'un éclat d'eau très rapide, très violente. » « Au bout d'un moment la mer est rouge, le ciel jaune et les sables violets et puis cela revient à la carte postale de bazar mais ce bazar-là et cette carte je veux bien m'en imprégner jusqu'au jour de ma mort » (1952).



Nicolas de Staël ne semble pas avoir eu connaissance de cette lumière pendant ses nombreux voyages autour de la Méditerranée, en

Espagne, au Maroc, à Naples et même lorsqu'il a commencé sa peinture abstraite à Nice. C'est seulement quand il était prêt qu'il a vu « le soleil fulgurant », cette lumière grecque que seuls les Grecs ont su rendre, et après eux leurs héritiers : « *personne n'a fait jusqu'à présent à part les Byzantins une peinture méditerranéenne...* » (1952). À Bruxelles, voulant sauvegarder sa culture « nationale », le tout jeune Nicolas de Staël avait, en compagnie d'autres réfugiés russes, et pour la première fois, exposé des icônes.

En Occident, la forme constitue une possession du monde, l'objectivise, le substantialise. L'orthodoxie byzantine est une ontologie non substantialiste, et comme pour l'Orient, où règne le feu du ciel, c'est l'extase, « la transfiguration », la sortie du soi, un cosmos promis à la lumière : « que la terre exulte radieusement, elle qui s'illumine de l'éclat céleste et qui devient lumière... » (Prière des Églises de rite byzantin).

Dans une « lumière de la connaissance » – mais toute différente de celle des Byzantins –, pour Staël, également, la figuration n'est pas un

moyen de conquête du monde. Tout au contraire : dans « *un adieu qui est le véritable bonjour* », c'en est la perte irrémédiable.



Hölderlin avait remarqué que « le feu du ciel », « le pathos sacré », était inné chez les Grecs comme en tout l'Orient. Mais que les Grecs avaient appris « la mesure » occidentale, « junonienne, hésperique ». Ainsi, dans leur tragédie, ils avaient pu donner une forme apollinienne à ce feu qui leur était propre.

Toutefois, sur les pas d'Empédocle, en essayant d'écrire une tragédie moderne, il lui est apparu qu'il s'agit là – pour le moderne – d'une sortie de soi, une manière de se livrer au feu de l'Orient, au pathos sacré, qui détruit la mesure, dissout le tragique et l'approche d'un abandon de soi et de l'extase mystique.



Nicolas de Staël a toujours parlé du feu dans ses lettres. 1937 : « *la flamme augmente chaque jour et j'espère bien mourir avant qu'elle ne baisse* », et à la mort de Jeannine Guillou : « *Ne pensez pas que les êtres qui mordent la vie avec autant de feu s'en vont sans laisser d'empreinte [...] Pour ma part je serai bien content de mourir dans une telle densité.* » Ce feu qu'il identifie au hasard – « *le hasard que voulez-vous est feu, [...] le feu est unique et le restera* » –, Staël le rencontre au hasard, à l'extérieur de lui dans le Midi de la France d'abord, puis en Sicile, encore plus au Sud, ce lieu de feu où la passion absorbe toute limite. « Le moment le plus risqué dans le cours d'un jour ou d'une œuvre d'art, c'est quand l'esprit du temps et de la nature, ce qui est céleste, ce qui saisit l'homme, et l'objet de son intérêt se dressent face à face, au comble du farouche, parce que l'objet sensible ne va qu'à mi-chemin, tandis que l'esprit s'éveille au comble de sa puissance là où prend feu la seconde moitié.¹ »

1. Hölderlin, « Remarques sur Antigone », *Œuvres*, Gallimard, Paris, 1967, p. 960.

Ce moment que Hölderlin appelle « la césure, comme arrachement » est le zénith, l'arrêt du temps : « *Je n'ai pas l'heure, je n'ai jamais l'heure.* » La séparation absolue – « *Je sais que ma solitude est inhumaine* » – où la parole de l'être absolument solitaire, le monologue tragique atteint son essence : le silence – « *J'irai jusqu'à la surdité, jusqu'au silence [...] Sourd, muet et les yeux qui baissent chaque jour à force de regarder.* » « *Soyez courageux en face de vous-même, quitte à gagner les zones de l'obscurité que j'essaie.* » Cette zone de l'obscurité est celle de l'entre-deux morts, la zone qui sépare la mort où a pénétré celui qui par destin – contrainte et choix à la fois – a atteint la solitude inhumaine et le silence, de la mort physique effective.

« *Je suis devenu corps et âme un fantôme qui peint des temples grecs et un nu si adorablement obsédant, sans modèle, qu'il se répète et finit par se brouiller de larmes. Quand je pense à la Sicile qui est elle-même un pays de vrais fantômes où les conquérants ont laissé quelques traces, je me dis que je suis dans un cercle d'étrangetés dont on ne sort*

jamais. » Ainsi était-il en harmonie avec « l'absence de présence » des images, leur distance, le néant qui les hante, leur « être » fantômal et spectral... sa peinture de corps astral et de terre de soleil.



Ses paysages de Sicile ne sont pas des réductions à l'essence qui serait de l'ordre de l'idée, mais la vision des choses dans la lumière de leur obscurité et de leur ombre, en dehors de toute présence, dans la distance du nulle part ailleurs. Sans particularité descriptive ou rien de vivants : foudroyés, vitrifiés par l'éblouissement obscurcissant de la lumière, avec des contrastes de couleurs extrêmement violentes, « de bazar », mais sans matière.

Si un léger empâtement existe encore parfois dans les paysages de France, il y manque toujours la trace de la vie, même les arbres au bord de la route ont la dureté de l'épure. Dans *Les Martigues* (1954), les mâts spectraux, les bateaux,

le ciel sont brûlés par la lumière. La même solitude se retrouve dans les paysages du Nord – *Cap Blanc Nez* (1954) : des formes d'absence comme d'un arrachement.

Inquiétant, angoissant, sombre et lointain, dans les toiles qui lui sont consacrées, Paris est devenu sa propre ombre. Cette angoisse de la limite, du nulle part ailleurs, apparaît plus radicale encore dans *Marine foncée* et *Marine claire* (1955), avec leur verticalité frontale de zones de couleurs, séparées d'une simple indication d'horizon.



Avec ces tableaux aux couleurs diaphanes, immatérielles, il ne s'agit plus, pour Nicolas de Staël, de tentative d'unification de l'image et de la matière picturale. L'image est devenue vraiment ce qu'est l'image : méta-physique, l'absence immatérielle ayant le pouvoir du néant en elle. Le plus proche ayant cessé d'être disponible, apparaissant dans l'extrême lointain.

Il n'est pas toujours besoin de la lumière zénithale pour que la terre même – non pas dans son idée, mais dans son paraître – apparaisse avec toute son étrangeté improbable.

On peut parler ici non pas de figuration mais de « transfiguration » dans le sens sacré de ce terme. Cependant ces images sont le contraire même de l'icône byzantine ; là il s'agit de la manifestation de l'invisible ici-bas, de l'esprit dans la matière, de la lumière qui émane du fond d'or, céleste, de l'icône et englobe le spectateur. Chez Nicolas de Staël c'est le visible même qui se transfigure dans son apparition sacrée : les choses du monde dans la lumière de la fin – non pas l'essence ou l'idée qui serait ailleurs – mais ce monde même et les choses du monde, transfigurés dans, et par, la lumière de la fin.



L'excès de lumière obscurcit, ne laisse dans son intensité qu'un effet d'éblouissement. Elle distille la matière, la métamorphose peu à peu en

une luminosité fluide, tenue, évanescence. Parler de matière et de lumière, c'est évoquer, certes, deux termes distincts, opposés, mais toujours liés, en rapport l'un avec l'autre. En peinture, la lumière suppose un support et une matière colorante, ne serait-ce qu'une surface absolument blanche ou noire, pour recevoir et réfléchir la lumière, parce que, pas plus que l'espace de la toile, la lumière ne peut être visible sans matière, aussi impondérable soit-elle.

Les premiers tableaux « géométriques » de Nicolas de Staël sont plus lumineux que matériels, il s'agit moins d'un rapport entre lumière et matière, qu'une relation entre la lumière et l'obscurité. Dans les toiles pseudo-totémiques, ou lorsque Staël écartèle les formes, la matérialité de la composition formelle se détache sur celle de la surface sombre. Ensuite avec les « bâtonnets », il y a toute la présence matérielle de la pâte, tactile, plastique, en liaison avec une lumière qui crée la profondeur spatiale. Puis les couleurs s'étalent, rugueuses, épaisses, sans autre profondeur que matérielle, et la

splendeur somptueuse, l'éclat, la brillance des matières sortent presque de la toile et s'exposent à la lumière avec toute la générosité de leur empâtement.

Lorsque, sans alternative entre la puissance abstraite de la matière et la proximité de la vie, les images tentent leur apparition, l'image – n'étant plus la révélation d'un sens présent dans le monde de manière immanente – prend corps dans une lutte avec la substance devenue matière. Elle est en suspension, reprise par l'élémentaire, ou bien elle figure l'aura d'un corps astral. Peu à peu la contradiction entre « *les masses colorées* » et « *les images de la vie* » métamorphose les deux termes. L'image pour (ré)apparaître en ce qu'elle est (maintenant) – une absence de présence – nécessite que la matière également se dépouille de sa présence, se transfigure, sublimant, elle aussi, sa substantialité pour devenir diaphane et transparente.

Staël, qui ne travaille plus la nuit à la lumière électrique, mais dans la seule clarté du jour, écrit, avec la précision paradoxale de ses oxymorons : « *il faut s'habituer à finir sans finir* », « *parfois c'est trop esquisse sans être esquisse* », « *j'essaie chaque fois d'ajouter quelque chose en enlevant ce qui m'encombre* ».

Leymarie : « La couleur, diluée à l'essence de térébenthine, s'allège en nappes fluides et minces. Le couteau, la truelle et la spatule rejetés, il use de pinceaux souples et larges, et parfois pour mieux soustraire encore, il a recours aux tampons de gaze ou de coton. »



Comme sa peinture abstraite était d'une présence matérielle extrêmement concrète produisant espace et profondeur, la peinture figurative de Staël, à la fin, peut se dire abstraite, par la ténuité de la matière. Mais aussi parce que Staël réduit, élimine tous les détails et les particularités. Contrairement à l'ancien « art de

dépeindre » des maîtres du Nord ou à l'idéalisme de la forme des Italiens –, c'est pour aboutir, dans une tonalité picturale et émotionnelle totale, à une apparition anonyme.

L'image spectrale, le corps astral, n'a pas besoin de lignes qui, dans le plan, en décrirait les détails : c'est un contour dans l'espace-lumière. En 1950, Staël écrivait déjà : « *lignes non, contours si tu veux, je crois à l'âme des contours tu le sais, si du moins je crois à l'âme quelque part c'est dans les contours, pas les lignes non, c'est très différent, j'insiste.* »



L'un des problèmes essentiels de la peinture pour Nicolas de Staël a toujours été l'espace, le rapport entre « *mur* » et « *profondeur* ». Mais l'espace des dernières natures mortes a quelque chose du « vide », comme l'a remarqué Maldiney. Pour ces images – *Kakis et verre* (1954), *Nappe, pot et bouteille* (1955), *Nature morte au chandelier sur fond bleu* (1955), et on

devrait rappeler toutes les autres –, il faut éviter la profondeur, l'idée d'un lieu et d'une mise en place précis avec la perspective : l'indéterminé est nécessaire à leur apparition. En apesanteur, sans volume, modelé ou ombre, les objets sont « posés » sur le vide, plus précisément ils flottent en suspension fixe dans un autre lieu sans l'atmosphère et l'air de la terre.



Généralement les tableaux d'atelier étaient des allégories de la peinture, où le peintre se peignait lui-même au travail. Chez Staël, tous les *Tables d'artiste*, avec les outils du peintre : brosse, couteau, récipient de couleur, boîte de peinture, flacon, bouteille..., et surtout les *Coins d'atelier* rouge ou bleu (1955) sont des images de l'absence : de l'absence de présence de l'image et de l'absence, dans l'image, de Nicolas de Staël. Elles sont glaciales et poignantes à la fois, angoissantes. Dans un tableau de 1955, la silhouette d'une bouteille noire en contraste absolu sur

fond de flacons clairs suggère quelque chose d'une « Île des morts », sans l'attirail symboliste.



Avec ces toiles, on n'est certainement pas dans cet ordre de la présence du monde et des choses, offertes à la vue et même aux cinq sens, que, traditionnellement, « la nature morte » était censée dénoncer comme vanité, tout en le magnifiant. *Nature morte au pot rouge* (1955) a la beauté spectrale de ce qui a été perdu ou n'a jamais existé.

C'est dans ce rapport au vide et au silence qu'il y a dans ces tableaux, au caractère musical, l'écho du lointain. La simplification radicale attachée à l'aspect, au contour et à la couleur, a parfois quelque chose d'extrême-oriental : le moins devient accès, l'immense résonance, pour elle-même et dans ses rapports avec les autres, de chaque couleur dans le silence – comme les sons dans les petites pièces de Webern.



«L'événement », l'instant, le hasard, sans origine ni finalité – « *ne montrez de moi que les bons tableaux, ceux dont on peut dire on ne sait pas où il va ni d'où il vient* » –, le Soi, l'absolue essentialité ici et maintenant, ce que l'on ne peut qu'appeler l'hubris tragique, la démesure, a sa mesure même dans l'inachèvement du dernier tableau : *Le Concert*.

Il y a l'immense fond monochrome rouge (ce feu, dont Nicolas de Staël a toujours parlé et vers qui se tend également le corps en extase du *Nu couché bleu*), un piano noir à gauche et une gigantesque contrebasse orange à droite et entre eux, à peine indiquée, des partitions blanches sur des pupitres. Avec ces disproportions, on est proche des images symboliques – religieuses ou impériales – en dehors des traditions européennes, depuis la Renaissance, de la mesure entre les figures et le lieu.

Un orchestre peut se constituer d'un ensemble d'instruments, placés sur une scène en

attente de, ou après, la musique. Un concert par contre, c'est la présence en acte des musiciens en train de jouer. Il ne semble pas que dans ses notations – lors du concert du Domaine musical que Nicolas de Staël était venu exprès à Paris pour écouter – ni pour le tableau final, le peintre ait envisagé une présence des musiciens. Un concert sans public est courant, cela se passe quotidiennement dans les répétitions, mais non un concert sans musiciens. Ici, en ce qui pourrait être, dans son absence, « une image » de la musique pure, les musiciens, les vivants, semblent de trop.

La musique est, par essence, un événement matériel-immatériel. Le matériau, qu'un passage, n'étant là que pour être transcendé, et l'orchestre, rien de plus véritablement qu'un « instrument ». C'est cela qui est peint ici, « la carcasse » à travers laquelle doit résonner le totalement Autre. C'est là aussi que l'on atteint la limite absolue d'un possible impossible : la transfiguration totale, sans reste, de la matière. Il faudrait pour cela traverser même la peinture monochrome : « *Pour*

arriver à passer par là, pour trouver la grande lumière, je dois me débarrasser de ma carcasse d'homme... »

Le Concert est l'inachevé, comme l'attente de l'impossible : l'événement. Cet impossible, dans son impossibilité même, est contenu dans l'inachevable du tableau, comme sa virtualité à jamais irréalisée et irréalisable, qui, sinon, serait à disposition, et étant là, ne serait plus.

DU MÊME AUTEUR (SUITE)
CHEZ D'AUTRES ÉDITEURS

- Lucien Goldmann, Lukács et Heidegger*, Denoël, 1973.
D'une image à l'autre :
la nouvelle modernité du cinéma, Denoël, 1982.
Visconti : le sens et l'image, La Différence, 1984.
Cinéma contemporain : de ce côté du miroir, La Différence, 1986.
Aux origines de l'art moderne :
le Manet de Bataille, La Différence, 1989.
Paul Nizan : L'écrivain et le politique entre les deux guerres,
(Le Sycomore, 1980), La Différence, 1990.
Elias Canetti : Métamorphose et Identité, La Différence, 1990.
Seurat : la pureté de l'élément spectral, L'Échoppe, 1992.
Opéra et théâtre dans le cinéma d'aujourd'hui, La Différence, 1995.
Poussin, là où le lointain..., *Mythe et paysage*, L'Échoppe, 1996.
Le Cinéma, Flammarion, coll. Dominos, 1996.
Chohreh Feyzadjou : l'épicerie de l'apocalypse, Khavaran, 1998.
Courbet : le portrait de l'Artiste dans son atelier, L'Échoppe, 1998.
Orson Welles cinéaste : Une caméra visible,
3 vol., La Différence, 2001.
Satyajit Ray : l'Orient et l'Occident, La Différence, 2002.

Stael

a été achevé d'imprimer sur les presses
de Vendôme Impressions
le 2 octobre 2003

Imprimé en France

Éditeur n° 133 – Dépôt légal octobre 2003
Imprimeur n° 50738

La vignette de couverture
est d'André Masson

farrago

ISBN : 2-84490-133-6

Nicolas de Staël est peintre d'abord. Ses tableaux ne supposent pas de spéculations conceptuelles, ni ne s'y prêtent. Et ils ne donnent pas, non plus, prise aux cortèges infinis des interprétations allégoriques et iconologiques.

S'il n'a eu d'autre être que la peinture, un destin, sa manière d'aller jusqu'au bout de soi, mettant en jeu l'art et le tout de l'existence : ce destin, ses idées et sa pratique, indistincts, sont immanents à la peinture.

Staël est l'un des derniers à voir affronter tous les problèmes picturaux – juste avant que d'autres techniques et une autre époque ne changent complètement tout. Comme s'il lui incombait, dans la violence de la contrainte et du choix, de maintenir en vie un héritage par un renouvellement continu : le traitement, avec des instruments quasi immémoriaux, de la couleur-matière sur une surface et le geste, le toucher surtout, de la matière sensible. Leurs rapports à l'espace, la lumière, la forme. Et le pictural dans sa relation avec le visible et la perception : l'univers des corps, des objets, des paysages dont se constitue le monde des hommes. Ce qui, sur les tableaux, devenait image et qui en avait été exclu, avec l'invention de la photographie, ayant ouvert à la peinture la possibilité de déployer ses puissances propres.

L'œuvre de Staël englobe les deux extrêmes de la pure présence picturale et de l'image. Mais, pour cela même, d'une image spectrale – « revenante » – ayant changé d'essence : non plus la présence d'un irréel plein de sens rachetant le monde des phénomènes, mais ce monde « transfiguré » dans le nulle part ailleurs du non-être et de l'absence.

Youssef Ishaghpour a publié récemment aux éditions Farrago *La miniature persane*, 1999; *Morandi. Lumière et mémoire*, 2001; *Rothko. Une absence d'image : lumière de la couleur*, 2003 et *Rauschenberg. Le monde comme images de reproduction*, 2003.

Éditions farrago

12 €

Éditions Léo Scheer

F 67698



9 782844 901330