

Histoires d'art

# muma

© Somogy éditions d'art, Paris, 2006

© Musée historique, Lausanne, 2006

Ouvrage réalisé sous la direction de Somogy éditions d'art

Conception graphique : Pascal Guédin

Suivi éditorial : Ileana Andrea Altmann

Contribution éditoriale : Catherine Berranger

Fabrication : Michel Brousset, Béatrice Bourgerie

ISBN 2-7572-0000-3

↳ Dépôt légal : juin 2006

Imprimé en Espagne (Union européenne)

SOMOGY  
ÉDITIONS  
D'ART

musée  
historique  
de Lausanne  
mh



## Dérision et mélancolie dans le paysage

Les citations de peintres sont foison dans la peinture de Muma : pour les modernes Magritte, Mondrian, Giacometti, Malevitch, Rothko... ; Wolf, Friedrich, Canova, Böcklin, le Caravage... pour ceux de naguère ou d'autrefois. Point n'est besoin d'être savant pour les repérer, les noms s'affichent, les parties les plus connues des œuvres sont reproduites, découpées et collées avec insistance. La citation n'est jamais dissimulée, comme le serait un motif transformé ou un hommage discret. Au contraire, les emprunts sont au premier plan et la peinture se fait histoire de la peinture ; elle se fait imitation, non pas du réel mais de sa propre matière. Le paysage est devenu une sorte de pastiche, un *à la manière de* généralisé, où l'artiste dispose librement des regards des autres, de toute la variété des techniques et des instruments. Un Mondrian offre une découpe qui cadre et encadre, un Wolf étage les plans pour produire du lointain, un Friedrich instille un sentiment d'infini en modulant la nébulosité... Les silhouettes maigres de Voltaire (qui a fait l'éloge des vues du mont Blanc dont il jouissait à Ferney) s'agitent en découpures à la Huber, dans une gigue grotesque. D'ailleurs, tout cela n'est-il pas grotesque ? Un pan de colline, un sapin solitaire, une succession descendante de toits, un arrangement floral, toutes ces découpures affichent une minceur de l'être qui confine à la nullité ; figées dans leur pose, elles sont saisies dans un instantané, un cliché de paysage. La citation picturale se fait dérision, et avant tout, pour le peintre qui joue de toutes les postures esthétiques et fait défiler sous nos yeux les *airs* (les « ça a l'air de »), l'accumulation des citations a valeur d'une autodérision. Le peintre est le clown du paysage, un Auguste mélancolique qui fait rire son public devant les arrangements du répertoire, qui donne un coup de pied au cul du sublime et fait la nique au pittoresque. Voilà le paysage alpin qui se casse le nez.

La peinture de paysage ne paraît donc être que peinture sur la peinture. Tous les éléments qui donnent naissance à l'œuvre d'art sont devenus les objets de la représentation : les supports sont peints dans les divers tableaux, toile, papier, mur ; les outils – des pincesaux aux couleurs, au grattoir, à la table et au chevalet – sont eux-mêmes peints ; les dispositifs plastiques, profondeurs, ombres, espacements, mise en page, les cadres et les formats, l'échelle des représentations, les contrastes chromatiques, l'essai des estompes et des brosses – rien n'échappe à la peinture et à la repeinture, et surtout pas elle-même. Il en va de même des motifs paysagers, qui sont représentés comme choses peintes. L'artiste peint *sur le paysage*, soit qu'il superpose des montagnes à la mine de plomb à des montagnes à l'acrylique, soit qu'il barre la surface miroitante d'un lac par des silhouettes à contre-jour, qu'il rature ou complète des indications de pentes et de

roches par de nouveaux traits, qu'il inscrive « Non finito » pour montrer que l'inachèvement est un effet de plus, ou qu'il dispose des spectateurs à l'intérieur de l'œuvre ou devant elle. C'est montagne sur montagne, image sur image, et l'on ne sait plus si la peinture efface le paysage en le recouvrant, ou si elle fait voir sa fabrication comme un processus interminable de reprise et de retour sur soi.

Que signifient encore des notions comme *intérieur* ou *extérieur*? Comme dans l'anneau de Moebius, on est en même temps dedans et devant le paysage; on le consomme, et il nous dévore. Voyez le travail incessant de *retouches* auquel s'est livré l'artiste: il a inscrit les dates de ses interventions sur ses travaux, comme on note ses heures dans un carnet posé dans un coin du placard. Autrefois, les paysagistes sur le motif (Constable, Boudin...) inscrivaient au revers de leur papier ou de leur toile la date, le moment de la journée, le temps qu'il faisait, la lumière, pour garder mémoire des choses vues. Ici, le peintre tient la chronique de ses reprises et de ses repentirs, c'est son journal de bord et l'on sait que celui-ci fait désormais partie de l'œuvre. Tout se passe-t-il donc dans l'atelier, dans l'atelier seul, d'une intervention à l'autre, d'un regard jeté sur le travail en cours à un autre, d'un ajout à un grattage? Quel que soit le temps qu'il fait dehors, la lumière éclatante qui se précipite à travers les cumulus d'été, ou celle que barrent, noirs, des stratus bas quand souffle la bise d'hiver? Est-ce que tout se passe dans la tête seule? dans le souvenir des paysages peints par les autres? dans cette galerie d'images que l'histoire de l'art m'oblige à connaître, et qui s'interposent entre le monde et mon regard? Est-ce que le paysage est le fantôme du réel?

Que le paysage des Alpes apparaisse ici comme un exil ne fait pas doute. Le travail de peinture, les reprises et les retouches successives témoignent alors d'un besoin obstiné d'appropriation. Mais, en se livrant à l'emprunt des vues et des manières des autres, l'artiste ne paraît pas ployer sous le poids d'une dette ni tenter d'exorciser un sentiment d'ostracisme. Sur l'autre face de cette virtuosité mélancolique, sachons voir la légèreté et la désinvolture du passant, et finalement une figure de l'ingénuité. Même si elle apparaît parfois douloureuse, un peu ricanante, sous une forme de gnome qui inquiète, celle-ci sait prendre aussi d'autres visages: gracieuse comme une promesse du matin, placide comme l'inévitable et helvétique bovidé, douce comme l'âne penché en lui-même, regardant dans son propre gouffre.

D'une œuvre à l'autre se révèlent ainsi certains traits non calculés, s'indique une saisie rapide, le vif d'un regard qui devient une notation abrupte, une courbure définitive sur le papier, une symétrie qui se construit d'un coup, un choc mémoriel. Pourrais-je être seul responsable de l'émotion qui me saisit devant certaines images? Ce sentiment poignant de justesse, de *reconnaissance* que j'éprouve soudain, parfois sans savoir ce que j'ai regardé, ne puis-je en jouir sans le désigner comme du *déjà-vu*? N'est-il pas destiné à être découvert et partagé, pour cette raison même qu'une œuvre d'art a su me donner la possibilité de le faire surgir? Malgré la référence au paysage comme genre pictural et la culture esthétique omniprésente, des bonheurs du regard, des sentiments de surprise me sont ménagés dans cette peinture; et si je sais les apercevoir, ils ne se laisseront pas recouvrir par la citation proliférante.

« Quel est le sens de ces lignes? » interroge une écriture d'écolier à demi effacée, lisible sur un petit tableau noir peint en superposition sur une imitation de Buren aux inévitables bandes colorées. On comprend que la réponse doit être: elles ne signifient qu'elles-mêmes, que ce soient les lignes de Buren, ou celles qu'a tracées la craie sur le tableau, ou encore celles qui forment le paysage visible dans un autre cadre sur la droite, fait de lignes gribouillées, de traits sinueux, de graffitis, d'inscriptions sans but. Mais précisément, dans le paysage ce n'est pas tant *le sens* qui compte, que la saisie fugitive et sa juste transcription dans des fusées de sensations. Si l'art n'était qu'histoire de l'art, il n'y aurait guère lieu que l'artiste s'y attarde avec tant d'inquiète précision, ni qu'il cherche à me communiquer avec tant de passion cette sorte de révélation, perceptible ici au-delà des choses apprises, et malgré elles.



Quel est le sens de ces lignes? 27.4 - 8.6.2005











