

Villes de Daniel Frank

Claude Reichler

Nombreux, en notre époque, les artistes qui auront éprouvé le sentiment qu'ils étaient les derniers dans leur art, les survivants d'une pratique depuis longtemps éteinte.

Jean Clair, Autoportrait au visage absent

Exil

Ici une cuisine ancienne, peu meublée; derrière la fenêtre, une vue urbaine. Là un couloir presque vide sur lequel s'ouvrent des portes, et dans le fond une fenêtre; à l'extérieur la façade d'une maison devant l'horizon barré. Dans la cuisine comme dans le couloir, une chaise vide, une table délaissée; des savates traînent, des vêtements sont suspendus au porte-manteau, la cafetière est restée sur la cuisinière. Ailleurs une porte vitrée reflète la vue sur la ville. Occupant tout le premier plan, un balcon donne sur les poutrelles métalliques formant l'arche d'un pont, avec au-dessus, monumentaux, grandis par la vision en contre-plongée, les deux obélisques qui en marquent l'entrée ; dans l'ombre dense du balcon, deux sièges encadrent une table portant une bougie éteinte sur son mince bougeoir, une tasse abandonnée.

Tels sont donnés à voir les tableaux, une série de tableaux peints par Daniel Frank au milieu des années 1990, à Lausanne, représentant le domicile d'amis chez lesquels il avait logé, durant une période où il était de passage, désargenté. Définis par leur genre pictural, ils sont nommés *Intérieur I, II, III ...* On pense à Bonnard ou à Vuillard qui ont créé le genre, dans un monde bourgeois et intime plein de meubles, de papiers peints, de personnages. Un autre tableau de la même époque, au cadrage rapproché, peint une table encombrée: bouteilles où ne reste qu'un fond de vin ou d'eau, cendrier débordant de mégots, serviettes froissées, cafetière et théière qu'on devine vides. C'est une nature morte, montrant les objets à propos desquels les peintres ont exercé leur maîtrise (la transparence du verre, les plis, les reflets chauds de la cire et la matité de la porcelaine) et organisant les rapports qui lient ces choses sur le plan. La scénographie du genre pictural avec son histoire, ses grands exemples – dont Giorgio Morandi, comme une citation – est assumée et réutilisée. Le peintre entre en résonance avec son art, s'affirme dans une tradition, y introduit sa personnalité.

Mais ces deux genres picturaux – nature morte et intérieur – ne sont pas ici seulement les témoins de variations et de maîtrise plastique. Ils sont les dépositaires d'une expérience de vie remplie de sens. Les appartements où l'artiste a passé, les tables encombrées devant lesquelles il s'est trouvé, disent la désoccupation des objets et l'errance de qui les côtoie sans les posséder. Des hommes et des femmes étaient là, qui s'en sont allés. Paradoxe de ces lieux devenus vacants, délaissés de leurs habitants: le peintre n'est que l'usufruitier d'un monde, à la fois invité et intrus. N'est-il pas aussi l'usufruitier de la peinture elle-même, appelé à partager ses beautés, son histoire, mais débiteur incertain de son statut? Car lui, ici, maintenant, quel est son lieu? Quels objets, quelles pensées, quels instruments lui appartiennent-ils? S'il se tourne vers son dedans, vers le soi dont le tableau est aussi l'image, quel est le mobilier de sa propre intériorité? Chaise vacante, couloir abandonné, objets sans vie? La peinture fait apparaître le sentiment du délaissement dans un douloureux paradoxe: elle permet de prendre symboliquement possession des choses et d'elle-même, de sa dimension propre; elle exalte la beauté d'un monde et d'un art, leur chaude évidence, alors qu'elle est la conséquence et la trace d'une absence. Il faut vivre dans cet exil.

Brooklyn

Mais peut-être vivre est-il toujours vivre *ailleurs*? Il y eut Brooklyn, en 1998, ville d'immigrés, violemment différente des villes européennes. Courant d'est en ouest, Grant Street partage en deux le quartier de Williamsburg: vers le nord se trouve First Street, puis Second Street, puis Third, etc; et vers le sud pareillement. Les avenues, elles, vont du sud au nord ou vice-versa: Kent Avenue, Whyte Avenue, Bedford, formant avec les rues un quadrillage de blocs, les uns occupés par des entrepôts, des usines, des immeubles de bureaux, les autres où se tiennent les maisons résidentielles de deux ou trois étages, faites de briques brutes ou peintes, aux fenêtres à guillotine et aux escaliers de secours posés parfois le long des façades. Les cours intérieures derrière de hauts murs, les voitures alignées contre les trottoirs, les toits plats, la rondeur d'une citerne juchée dans le ciel.

On marche le long des trottoirs ; le pont de Williamsburg dresse ses hautes structures de métal, ses câbles rayant le ciel. On aperçoit East River et au-delà Manhattan, on entend peut-être la rumeur et l'excitation qui y règnent. On traverse East River par le pont ou par le métro, pour voir les musées, les rues, les places: le Whitney Museum auquel Edward Hopper a légué toute son œuvre, Washington Square où il a vécu, les vues qu'il a peintes dans New York. À Brooklyn même, il y a «Room in Brooklyn» et « Painting from Williamsburg Bridge », vues à multiples regards, d'intérieur et d'extérieur, avec la solitude comme partout chez ce peintre. Hopper est un frère avec qui l'on dialogue silencieusement.

Dans les toiles de Frank à Brooklyn, l'exactitude géographique importe bien moins que l'impression reçue, l'intériorisation qu'elle entraîne, une sorte de mystère de plein jour – une extrême précision dans la lumière presque brutale et une exaltation étrange. Il a posé son chevalet dans la rue, et celle-ci est devenue atelier, aussi solitaire que l'appartement des amis de Lausanne. Aucun passant n'y marche, aucune femme ne se tient derrière sa fenêtre, au bar ne s'attarde aucun buveur. La peinture dit l'exil, et devient l'espace qu'habite le peintre, l'espace des peintres aimés. Les toiles peintes par Frank à Brooklyn font à Hopper l'hommage de leurs ombres denses, longues taches sombres où git l'inquiétude, de leurs lumières obliques. Elles ont conquis des couleurs vives et chaudes, des blancs rayonnants, le jaune lumineux et le bleu profond, le rouge éclatant, le vert avec ses dissonances, comme dans une session de jazz. Elles ont conquis une liberté de touche et de pâte, quand l'œil et la main jubilent alors que le cœur hésite encore.

Une ville est un monde que le peintre vit comme un exil fécond. Il s'en approche de toile en toile, dans une démarche qui porte non seulement sur le rapport entre le monde et le *soi*, mais aussi sur son art lui-même.

Matins au Caire

Composée de toiles de formats différents unifiées par leur sujet, la série des *Matin au Caire*, qui date de 2005, est d'une force saisissante. Elle montre souvent la ville sans fin au lever du soleil. Ici des buildings immenses surgissent à l'arrière-plan comme une cohorte de géants que les rayons du soleil touchent à des hauteurs diverses. Là ce sont trois tours qui se dressent dans l'aube grise, tels des sphinx de la modernité gros de menaces; entre eux et nous, une foule d'immeubles de tailles variées encore enfouis dans la nuit ménagent de sombres canyons, leurs fenêtres alignées et vides tournées vers le spectateur comme des regards éteints. Dans certaines toiles le ciel occupe la moitié supérieure de l'espace, gris-bleu dans l'une où dansent des clartés incertaines, dans l'autre envahi par une explosion de jaune alors que la ville est encore dans l'ombre et que des brumes traînent. Ailleurs un soleil de soufre, maladif, ne parvient pas à percer le nuage de poussière flottante, tandis que des touches dispersent dans le ciel des éclats de lumière pâle, de part et d'autre d'une tour grise presque sans fenêtres, dressée au centre

du tableau qu'elle obnubile de sa masse. Paysage minéral de cette ville qui apparaît à la fois comme une *Métropolis* et comme une cité archéologique. Le temps s'est arrêté, suspendu au processus cosmique, et la ville semble vide. Nulle prière ne monte des maisons et des rues, nul bruit n'entame l'ouate des nuits finissantes, aucun homme ne se meut dans ce désert urbain.

Gérard de Nerval, au chapitre de son *Voyage en Orient* qui raconte le lever du jour au Caire, quand souffle le vent du désert, écrit: «Le soleil semble avoir peine à soulever les longs plis d'un linceul grisâtre, et nous apparaît pâle et privé de rayons, comme l'Osiris souterrain ; son empreinte décolorée attriste encore le ciel aride, qui ressemble alors, à s'y méprendre, au ciel couvert de notre Europe...». Certes Le Caire au début du XXI^e siècle a peu à voir avec la ville qu'a connue Nerval en 1843. Pourtant « le soleil noir de la mélancolie » peut encore s'y rencontrer dans les petits matins contemplés par le peintre d'une terrasse tournée vers l'est, quand même ce n'est plus la poussière de sable qui obstrue l'horizon, mais celle de la pollution.

Ces toiles du Caire étonnent aussi parce qu'elles apparaissent différemment selon l'éclairage qu'elles reçoivent. Baignés dans une lumière vive venue de leur gauche, les tons que vous aviez vus sombres se mettent à chanter, les jaunes deviennent chaleureux, des teintes orangées apparaissent, une tache rouge saute aux yeux, des ocres et des bruns réchauffent la texture grise des façades. Déployant ce chant de la lumière, ici assourdi, d'autres toiles cairottes peintes par Frank hors de la ville, proclament des couleurs vives et franches, des tons éclatants. Les dessins du Caire, très nombreux, sont eux aussi du côté de la vie, dynamiques, spontanés, faits d'instantanés captés : feuillages, jeux d'ombres, rideaux soulevés par le vent, oiseaux, passants, visages, rues et toits bousculés.

La ville des tableaux peints par Frank est et n'est pas Le Caire. Le drame du jour apparaissant répond à l'incertitude d'un regard cherchant à saisir le moment qui passe. On peut y lire l'inquiétude d'un esprit qui se prépare à vivre séparé, condamné au veuvage du jour et à la grisaille; ou, tout au contraire, la joie prête à éclater dans la splendeur solaire qui soudainement règne.

Nocturne Venise

Dans la série que Frank lui consacre, Venise est une ville fermée. Le cadre urbain représente une sorte d'*intérieur*, et non un espace déployé dans la profondeur de rues, de places, ouvert sur des échappées de cieux et de lointains. Le regard y reste prisonnier des canaux, des façades, des maisons alignées, de l'eau miroitante. C'est le décor d'une scène de théâtre où manqueraient, pour la quitter, les coulisses salvatrices. Un bref inventaire de formes et d'objets s'y répercute en échos répétés. Une barque est arrêtée, ou peut-être glisse-t-elle lentement, sans batelier, vers aucun but. Un pont jette son arche dans un mouvement qui ne mène nulle part; un autre se dédouble dans son reflet, oculus sans regard. Les fenêtres, multipliées sur des façades toutes semblables, vous dévisagent de leur œil lui aussi aveugle. Un palais apporte les sinuosités de ses balcons, de ses portiques cintrés, mais il n'est que façade. L'eau fait un nappé métallique, troublé parfois par une ondulation sans cause. L'œil glisse sur sa surface ; s'il s'élève, il lui arrive de rencontrer un toit, une cheminée, rarement un morceau de ciel. Venise est une ville irréaliste, une image ordonnée ou mouvante dans le miroir des canaux et sur la surface de la toile. Une lune invisible répand des nappes pâles qui soulignent l'encadrement des fenêtres d'un trait sans éclat, tantôt droit et tantôt tremblé. Horizontale dans la juxtaposition des maisons, ou verticale dans la profondeur des eaux, la répétition de ce motif rythme la surface peinte, structure les plans. Dans une architecture où les formes rectangulaires dominent, l'ogive des fenêtres gothiques, parfois triplées ou quadruplées, l'arrondi en plein cintre d'une porte donnant sur le canal, une coupole isolée, rappellent les formes byzantines et médiévales de la ville, son passé qui menace ruine.

Daniel Frank aurait-il renoncé à la couleur? Il n'a peint Venise que de nuit, dans une palette où dominent les bleus, souvent sombres, les violets, les gris ; il semble d'abord que s'il y a des rouges ils sont pâles, des verts ils sont noyés, des blancs la nuit les éteint. Et pourtant non, la couleur n'est pas absente: certes elle est seconde, subordonnée à l'obscur et comme fantomatique, mais elle se révèle peu à peu. Une observation attentive distingue le rouge sous le bleu, formant toute une gamme de teintes du violet au mauve. La coque de cette barque apparaît maintenant d'un rouge bordeaux; il y a du vert sur le bas de cette façade, des taches claires, des touches orange ; d'une autre sourd un fond grenat, de celle-ci un rose pâli, alors que son reflet dans le canal est d'une couleur opaline, laiteuse. Toute une mosaïque se réveille au sein de la nuit, la prolongeant de vibrations. La merveille de ces Venise nocturnes est qu'elles font percevoir la couleur dans le temps et pour le regard qui s'attarde sur la surface peinte et s'y perd. La menace de l'obscurité se dissout, ouvrant à la peinture une complexité d'abord insoupçonnée, une richesse chromatique à laquelle on accède dans la patience et la contemplation.

Une semblable métamorphose de la perception se produit pour les structures architecturales. Les tableaux, de petit ou moyen format, sont d'une construction extrêmement précise, comme si la Venise de Canaletto – elle diurne et lumineuse – pouvait encore faire reconnaître sa rigueur au travers de la décadence de la ville, au-delà des images de la *mort à Venise*. Transformant en une célébration des formes la clôture oppressante de l'urbanisme vénitien, le regard construit des dispositions dont l'harmonie enchante, des étagements obtenus à la fois par la grâce des lignes et des volumes et par les accords de teintes. La ville se révèle secrètement agencée, jouant de l'équilibre de ses formes et de la perfection des rapports qui s'établissent entre elles. Mais cette perfection est menacée ; les reflets parfois tremblants des architectures lui font une doublure inquiétante, comme un désastre craint.

Cette ville si souvent peinte de couleurs chantantes, avec ses façades claires et son vaste ciel, ouverte sur la mer et les voyages lointains, Daniel Frank l'a vécue dans un rapport inverse, dans une relation intime et onirique où le peintre doit aller chercher la clarté et la couleur au fond de lui-même, au fond d'une nuit sourdement rayonnante.

Lausanne, lumières d'hiver

Chaque ville est l'occasion d'une redécouverte de la peinture. Chez Frank, qui a choisi d'être entièrement peintre malgré l'apparent désaveu que la modernité a jeté sur son art, la figuration n'est pas assujettie au visible. Elle façonne le visible dans des rapports denses et complexes. L'intérieur et l'extérieur, la ville et le peintre qui la découvre, sont liés dans une pénétration et une révélation réciproques par le travail du médium lui-même où se crée leur relation, – par l'œuvre de peinture. La figuration des espaces vécus n'est en rien contraire à l'approfondissement de la peinture pour elle-même, puisqu'elle donne au peintre l'occasion, et même l'obligation, de revenir sur son histoire, sur ses moyens, sur sa pratique.

Il en va de même pour le spectateur du tableau. Ces villes de peinture m'habitent encore longtemps après que je les ai vues, elles vibrent en moi de résonances profondes, noyaux de sens et de formes, bijoux sensibles et méditatifs. Cela est vrai aussi de Lausanne, la ville où vit Daniel Frank et tout autant la ville où il est exilé. La ville où il peint et que souvent il a peinte.

Dans la série hivernale des *Vues de Lausanne*, il y a telle petite toile au format presque carré, d'une finesse extrême : où qu'elle soit placée, elle fait sienne toute la lumière, l'accueille et la transforme. C'est de la porte-fenêtre de son appartement-atelier que s'ouvrirait pour le peintre, à cette époque, le paysage. Au premier plan des toits, dont le plus grand s'étend en un large pan ardoise, alors que les autres prennent, selon la lumière, des teintes feuille-morte ou havane, ocre ou marron, avec ça et là une touche

de gris, presque de vert. Le regard s'y pose sans s'y attarder, appelé par des couleurs plus vives et gaies sur les immeubles qui s'étagent dans la perspective, posés ça et là en désordre: du rose, des taches orangées, des jaunes, du bleu sur la gauche, des gris au centre, une large flaque blanche à droite, au-dessus des verts en touches brusques, pressées, assombries ou lumineuses, – c'est tout un jeu d'accords chromatiques déployés jusqu'à l'horizon, une musique à la Debussy subtile et suggestive, non pas sentimentale mais pleine d'émotions retenues. L'œil est porté jusqu'à la ligne grise, irrégulière, où des formes indistinctes, arbres jetés dans la hauteur ou toits élevés, séparent la terre du ciel. Je dis du ciel, mais je sais qu'il y a là un lac dont la nappe se confond avec le ciel, dans un tissu immobile que forment les brumes et les nuages. Cette moitié du tableau, seule, ferait une très belle peinture abstraite, vibrante, un camaïeu de gris et de blancs où apparaissent des bleus très doux, des clartés étonnées d'elles-mêmes, des profondeurs indéfinies. Le regard s'y promène et s'y plaît, y revient, à la fois insatiable et comblé.

Dans ces quelques vues de Lausanne où l'inquiétude apparaît apaisée, l'exil s'est mué en une sorte de nid, d'où recueillir le monde. Leur ciel est habité par un sentiment d'infini qui ouvre sur sa propre légèreté. L'hiver aux clartés impondérables, les soleils noyés, le lac aux reflets soyeux ou éblouissants, entraînent le regard vers un au-delà et tout à la fois le retiennent. Le paysage de la ville, quelconque et splendide, paré de cette subtilité de tons et de lumières, montre des irisations, des jeux de teintes et de valeurs qui captivent. Il arrive que le lac au loin produise un éblouissement où le soleil du soir jette un éclat plus vif que sa source. D'autres fois tout est d'un blanc terni, comme si la neige avait mangé toute lumière.

On le comprend mieux aujourd'hui, il ne peut pas y avoir d'histoire de l'art contemporain. La confusion des références, des pratiques, des ontologies mêmes (qu'est que l'objet d'un tableau ? qu'est-ce que la représentation d'un monde ?), les incertitudes accumulées par la critique et les manipulations du marché, tout interdit de confondre la valeur avec *l'avant* et *l'après*. Seules existent les œuvres: certaines poursuivent le travail ancien, qui n'a rien perdu de sa noblesse et de sa nécessité ; elles tentent de construire, de prendre vie dans la durée. L'œuvre de Daniel Frank est de celles-ci, au prix d'un exil éprouvé dans l'espace et dans le métier mêmes que l'artiste a choisi d'habiter.