

En deux mots : ma peinture est réaliste. Le thème, dans ces années 2000, est devenu urbain : affiches, graffitis, impasses, ce que personne ne regarde. Je viens de la peinture américaine, Lichtenstein, Wesselmann, Andy Warhol, etc., de la littérature américaine, Brautigan, Dashiell Hammett, du cinéma : arrêt sur image, cadrage, radicalité.

Peindre, les signes

9 juin 2014

Je pense au bouquet de fleurs noires.

Dans la rétrospective de la Fondation Gianadda, en septembre dernier, elle avait mis un bouquet de fleurs noires parmi d'autres tableaux de bouquets qu'elle appelait *Fleurs coupées*.

C'était sa mort, dont elle offrait l'annonce.

*

J'avais alors été frappé par la multiplication des représentations de signes : signaux de circulation, signalisations de chantier, graffitis, affiches – elles, souvent déchirées. Les signaux de chantier à terre ou debout, cadrés de près de sorte qu'on ne voie pas leur contexte. Très majoritairement, ce sont des interdictions (blanc et rouge). Les graffitis font éclater un mot, entier ou partiel : <sexe>, <ESPACE AUTOGÉ>, <CIOAK> (ou <CLOAK>?), qui délivre un message incertain. Reporté sur la toile, s'agit-il d'un message ou seulement d'une graphie ? Les graffitis sont un espace plastique, une invention formelle. La peinture leur rend clairement hommage.

Je dirais : elle qui était la vérité même, elle a été constamment arrêtée, interloquée, par les signes, par leur opacité. Et aussi : elle, qui allait aux choses avec obstination, a consacré sa vie à la peinture, qui est un simulacre.

*

On a dit souvent qu'elle peignait les choses, «la réalité». Je voudrais dire qu'elle peignait les signes. Les bois trouvés, les bois errants, les matériaux bruts. Sont-ils des signes ?

Signes / déchets. Les signes deviennent déchets, signes de plus rien – pauvres choses mimant pourtant toujours encore des signes. Mais si les choses ne font pas signe, elles ne sont rien.

*

Voir les séries *Le Bonheur suisse* (villas aux fenêtres fermées, aux portes closes) et *Le Regard*. Les lunettes empêchent le regard. Retrait (refuge?) des regards qui se refusent dans le portrait. Panique devant ces portraits dont le regard ne fait pas signe.

*

De certains dessinateurs, on peut dire qu'ils sont assaillis par le réel. Le voudraient-ils, ils ne parviendraient pas à trier, à choisir. Emilienne trie, classe : voir, pour elle, c'est classer, garder ou écarter, *mettre à part*.

Elle part d'une photo pour peindre : la photo est déjà un tri, une délimitation de l'espace et un choix d'objet. Ses dessins (ceux que je connais, la série *Les Garçons*) sont précisément cadrés, pris de très près, comme des plans rapprochés au cinéma.

Pour elle, le *dessin* semble en effet répondre au *dessein*, si l'on veut faire référence à l'étymologie latine – en italien, *un disegno*, c'est à la fois un dessin et un plan qu'on projette d'exécuter – dont Jean-Luc Nancy a tiré parti dans un livre récent. Le dessin d'E. réalise une idée ou la produit, il la fait advenir à la forme. Mais, contrairement aux dessins des artistes anciens, nous ne parviendrons jamais à nommer l'idée, à la rendre explicite, à la *déplier*.

Galerie de l'Univers

J'ai regardé longtemps la toile intitulée *Fenêtre*, à plusieurs reprises, je suis revenu devant elle. Elle ne ressemble pas aux autres. Plus lyrique, chantante : vert des feuillages, jaune du mur, taches violettes. Fenêtre ancienne à carreaux, *vivante*. Entrelacs joyeux des tiges et des feuilles devant, on comprend que des pots ont été posés sur le rebord. Force ascensionnelle, formes chantournées, inventions végétales (les liserons de Rimbaud). Il y a des éclats de lumière dans les lambourdes centrales de la fenêtre, en haut, et sur les pierres du mur, sur les feuilles.

Tout à coup, le noir m'a frappé, le noir intense des vitres. Aucune transparence. La fenêtre est vue de l'extérieur, ses dimensions sont presque identiques au cadre du tableau. Dans les carreaux plus petits formés par les croisées, toute profondeur s'éteint, l'intérieur est refusé. Comme si la fenêtre était celle d'une cave. Inversion de la fonction de la fenêtre, qui, dans toute l'histoire de la peinture, ouvre sur le paysage.

Ailleurs, les aplats et l'acrylique dominant, son côté froid, sa matité. Le refus de l'émotion compose un monde impénétrable. Géométrie des lignes et des formes.

Quelque chose de barré. Je suis la piste du regard barré à travers les photos de l'œuvre. Les lunettes noires des portraits sans regard. Les couloirs interrompus, les souterrains entrevus. Les escaliers qui tournent et ne mènent nulle part. Les cadrages serrés, qui isolent le sujet. Les personnages vus de dos. Les maisons sans habitants, sans intérieurs. Emilienne a-t-elle jamais peint un intérieur ? Les routes sans voitures. Rares humains.

*

Aller vers cette absence : l'intériorité dérobée. M. parle quelque part, s'agissant de lui-même, de « forteresse vide », en reprenant une expression de Bettelheim. Les autres sont-ils apparus à Emilienne comme des forteresses vides ? Ou comme des murs impénétrables ? Ou bien encore veut-elle exprimer quelque chose d'elle-même ? Elle débordant de vie, de rires, de forces ? Elle qui, dans les *assemblages*, semble vouloir embrasser le monde ?

*

Elle ne peint pas le monde, elle fait du monde un signe. Influence du Pop Art, qui peint le monde comme une affiche : plat, sans chair. Lichtenstein et ses chaises, Warhol, ses sérigraphies, ses surfaces à l'acrylique, ses objets manufacturés, Martial Raysse, David Hockney. Pourquoi ne l'a-t-on pas placée parmi les pop-artistes de valeur internationale ?

*

Dans les années 60-70, la sémiologie était partout, elle se voulait une science universelle. La peinture d'E. est encore le témoin de cette époque pour laquelle *tout est signe*, pour laquelle l'univers humain est un univers de signes, et n'est que cela. Selon certains théoriciens, il n'était plus même besoin de savoir quel sens ils revêtent : le signe se désigne comme signe, cela suffit. Le texte lui-même n'était que texte : voir Roland Barthes (*L'Empire des signes* paraît en 1970 chez Skira). Je me rappelle ma fascination.

*

Emilienne est restée fidèle à l'acrylique : peinture désincarnée, sans chair. Pure peinture, pur signe ? Dans les *assemblages*, elle nous donne les choses, la chair, le déchet, l'impur, la matière. La trivialité de la matière est là comme *trace*, non pas signe ou désignation d'autre chose. Donner une vie nouvelle à la matière banale, c'est une façon de l'ennoblir. Là aussi elle est une pop-artiste (les *Combine paintings* de Rauschenberg ou les collages de Schwitters).

*

Dans *Paysage après meurtre*, en 1989, Alain Jouffroy a bien senti la distance, les couleurs froides, le mélange d'entêtement et de fragilité, la tendresse cachée derrière les allures crânes. Aimé le texte de M. sur photo et peinture ; toujours le goût des paradoxes et un sens très sûr de l'essentiel. Aimé aussi le texte de B. G., bachelardien et sensible. Et moins l'entretien avec R. J. Il me semble qu'elle a été entraînée vers des déclarations idéologiques. Comment s'est-elle laissée conduire dans ces zones où elle n'est pas à l'aise ?

*

Parler des *traces* dans la peinture, de la peinture comme trace. Les *assemblages*. Dans les années 70, à la suite d'une traduction des *Écrits sur le signe*, la théorie de Peirce a connu une grande vogue dans les pays de langue française. Peirce distinguait trois sortes de signes : les *icônes*, qui ressemblent à l'objet désigné ; les *indices*, qui sont liés par contact à l'objet (ce sont des traces) ; les *symboles*, dont les significations sont abstraites. La notion de trace, associée à la relation «indicielle», fut particulièrement féconde. Un article lumineux de Carlo Ginzburg, «Signes, traces, pistes», parut dans *Le Débat* en 1980. E. ne l'a peut-être pas lu, mais elle vivait avec un intellectuel de haut vol qui, lui, avait lu Ginzburg et éprouvé ce concept de trace en le confrontant aux œuvres de l'art dit *brut*.

Le signe indiciel est charnel et garde la présence de la chose dont il est la trace. Le signe iconique est fragile, contestable – et d'ailleurs objet de toutes sortes de mauvais traitements dans la peinture contemporaine, iconoclaste. Très ancienne opposition, chargée d'un lourd poids religieux dans l'art occidental. Le suaire de Turin, le voile de Marie-Madeleine, etc. : ce sont des traces.

*

Hypothèse : Emilienne aurait reçu la dichotomie icône/trace (ou ressemblance/vestige) comme un conflit dramatique. Les vestiges la passionnent, mais pas moins la ressemblance ; les premiers l'apaisent et la comblent depuis toujours ; la seconde l'inquiète sans qu'elle puisse s'en détacher.

Emotion à entendre raconter par M. ce qu'il a écrit au début de *Emilienne Farny et l'oiseau noir* : Emilienne, enfant, revenant toujours des promenades avec sa grand-tante chargée de petites choses ramassées en chemin, branches, bouts de bois, cailloux, fleurs et herbes, pives, verres polis... Plus tard, la photo joue ce même rôle – ou plutôt, elle est à la fois trace et ressemblance, instrument parfait, conciliateur.

*

Dans sa peinture, E. éloigne les choses, la chair, le grain de la lumière (l'acrylique peint les couleurs, pas la lumière). Pas de pâte, ni présence de la main ni touches du pinceau. Des aplats, une géométrie, une peinture algébrique. Des relations devenues abstraites. Le monde à distance.

*

Autre hypothèse : les « arts de mémoire », ou « méthode des lieux », comme une géographie mentale. Dans les tableaux, chaque lieu peint posséderait une identité géographique et non seulement symbolique (maison, route, grève, piscine, champ). Mais Emilienne ne communique pas cette identité. Elle laisse les lieux et les objets dans la généralité, le *typique*. Ils ne renvoient pas à un espace qu'on peut aller voir (en tout cas pas pour nous qui regardons le tableau).

Et pour les *assemblages* ? Chaque partie composante renverrait au lieu où l'objet a été ramassé, *récolté*. Et le tout (l'œuvre présentée) serait la mise en association des objets selon des harmonies géographiques cachées. L'assemblage vibrerait d'échos secrets entre tel quartier de Lausanne et tel coin de campagne. Telle décharge et telle arrière-cour, ce chantier-là. Plein air et sous-sol, souterrain entrevu ... « Derrière » la recomposition, il y aurait les promenades, les saisons, les moments du jour ?

Cette idée doit marcher évidemment pour les photos, peu dissociables des lieux et des moments.

*

Mais hors les photos, qui n'ont pas donné lieu à exposition, l'hypothèse mène à l'impasse. Les objets ne sont pas prélevés – ni représentés – avec l'objectif de rappeler l'espace dont ils proviennent, et pour être la mémoire des lieux où ils gisaient, faire signe vers une géographie dans le monde. Ils sont prélevés pour eux-mêmes, pour être touchés, regardés – pour la seule tendresse du geste. Une fois *assemblés*, ils composent de nouveaux espaces où ils se trouvent ordonnés, mis en résonance, densifiés. Classés selon des principes esthétiques.

Les lieux sont alors *perdus*, dans tous les sens du mot. Je comprends mal cela, qui m'angoisse. Car, comme elle le racontait de ses promenades dans les environs de La Chaux-de-Fonds : « Nous ramenions toujours de beaux cailloux, des bois polis... »

Perdre ; être perdu.

Juin

Il faudrait faire une typologie des signes dans la peinture d'Emilienne : signaux de circulation, signalisation de chantier, graffitis et tags, affiches, décalcomanies, traces (de sang, de terre...). Et aussi les mots – il y a beaucoup de mots. Relire Michel Butor, *Les Mots dans la peinture*. Y a-t-il des miroirs ?

Les signaux sur la route ou dans les chantiers ne sont pas des signes, car ils n'instituent pas un processus de communication ; on ne peut pas y répondre par un autre signe. Ils sont des prescriptions, envahissantes. E. montre que nous vivons dans un monde d'ordonnances et de contraintes. Mais aussi que les panneaux, les planches peintes, toutes les indications contraignantes ont tendance à rejoindre les déchets, les choses défectives, les objets chus.

*

L'arbre. Est-ce à Gianadda ou à l'Univers que je l'ai vu ? Une toile tout en hauteur qui montre une partie d'un tronc d'arbre cerclé par deux pneus, entouré par quelques palissades de chantier peintes en rouge et blanc, disposées à la verticale. D'épais fils de fer enserrant ces planches pour les tenir fermement. Un peu d'herbe près des racines, de la boue ; derrière, du bleu et du beige très doux, en aplats – peut-être une façade ? Impossible de dire s'il s'agit d'un horizon (donc d'un paysage) ou d'un mur. Atmosphère mouillée, écorce tachetée, noire et grise. Ce moignon d'arbre prisonnier de la signalisation est pathétique autant qu'un objet de Van Gogh. Difficile de ne pas y voir un symbole de la nature prise dans l'univers urbain – cette nature dont elle rapportait à la maison les trésors.

*

Le souvenir de la visite que nous avons faite à son atelier, D. et moi, au début de l'année 2014, a surgi très vivement. Nous avons rendez-vous pour voir les assemblages. Il faisait très froid. L'atelier était impeccablement rangé, les œuvres soigneusement emballées, serrées les unes contre les autres sur les rayons. Emilienne, visiblement fatiguée, était restée assise sur sa chaise et ne nous avait rien montré. Il aurait fallu grimper sur un escabeau, retirer une œuvre après l'autre, les déballer de leur plastique, les disposer contre les parois pour les comparer.

Je me dis maintenant qu'elle était déjà partie. Elle pensait que nous verrions ses travaux plus tard.

*

Il y a des signes et des signaux dans les assemblages aussi. Des écritures, pour la plupart marques industrielles, <Maggi>, <Floris> ; des chiffres ; des plaques d'avertissement : <Danger de mort. Défense de toucher aux lignes>. Il y a aussi

134

135

des barrières de chantier en blanc et rouge, une signalétique des chemins de fer suisses... Ce sont des collages en trois dimensions qui recueillent la misère des choses et l'élèvent, lui donnent forme, nous invitent à fabriquer des sens neufs, avec parfois le recul de l'humour.

Un dispositif se répète avec insistance : deux lattes croisées, peintes ou clouées sur la paroi d'une caisse, ou contre une planche. Depuis que j'ai repéré cette figure, elle semble se multiplier, je la vois partout. Les lattes sont certes un vestige prélevé dans un contexte, mais là, clouées en croix et formant un X, elles deviennent une *figure*, un signe adressé à qui le voit.

Barré, dit ce signe. On n'entre pas.

Novembre

Ce texte sur la peinture d'Emilienne Farny, je l'aurai écrit par morceaux durant plus d'un an, au cours de promenades, assis à une table de café ou chez moi, avec l'idée qui vient soudain et qu'il faut noter sans attendre. Il n'a pas de *surplomb*, ne dit rien de définitif. Il suit les méandres de la pensée, accepte les dons du moment. Il garde mémoire d'une personne, d'œuvres aimées vues et revues.

Il accompagne l'absence, cette forme en creux qui vient avec l'art.