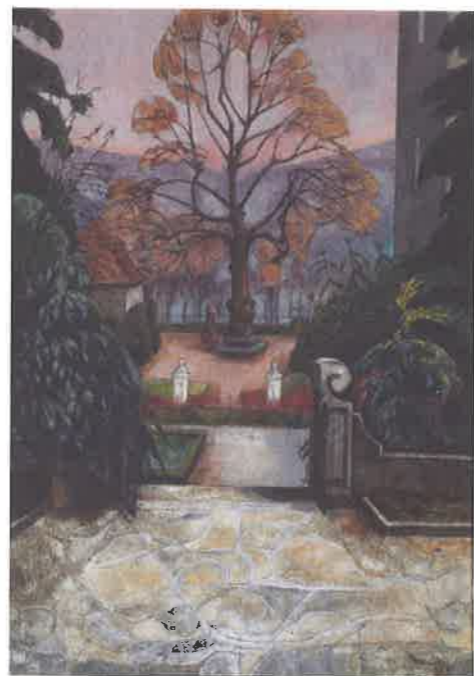


Les petites places d'Armand Niquille

Claude Reichler



Fondation Armand Niquille

Comment analyser le paysage urbain chez Niquille? Chercheur et écrivain, professeur honoraire à l'Université de Lausanne et spécialiste de l'histoire du paysage, **Claude Reichler** livre quelques pistes sous l'angle de la série des «petites places» réalisée par l'artiste. Attentif à l'art contemporain, Claude Reichler a été élève au Collège Saint-Michel de 1959 à 1967, où il a connu Niquille comme professeur de dessin.

Les jardins de l'Hôtel Ratzé
Huile sur toile
92 x 65 cm, 1985.

Place du Baromètre, Fribourg
Huile sur toile
40 x 46 cm, 1934.



Fondation Armand Niquille

Parmi les vues de Fribourg peintes par Niquille, me plaisent particulièrement les petites places: et plus que de me plaire, elles m'intriguent et m'émeuvent. Sans être très nombreuses, elles constituent l'un des types favoris du paysage urbain chez ce peintre¹. Un des tableaux porte comme titre ce nom commun: *Petite place dominant les Cordeliers* (1981). Pour qui regarde le tableau, cette petite place est habitée par un mystère qu'on perçoit sans pouvoir l'explicitier, dont on s'émerveille ou dont on s'inquiète. Par ce mystère latent au sein d'un décor urbain, elle appartient à une veine de l'œuvre qu'on pourrait appeler «balthusienne»². De manière peut-être paradoxale, la toile est d'un format relativement grand dans la pratique du peintre, proche du carré (90 x 100 cm), pour l'étroite surface représentée. Car, comme le ferait un photographe, le peintre a cadré son sujet pour ne donner à voir qu'une partie de la place; il limite aussi rigoureusement les objets présents dans l'image, de manière que chaque inflexion, chaque détail deviennent signifiants.

La topographie de la place est particulière, puisque l'un de ses côtés surplombe une sorte d'esplanade plantée de grands arbres qu'on nomme le «Marché-au-Poisson», sur la rue de Morat. La place offre

ainsi un point de vue élevé sur la façade de l'église des Cordeliers et sur une partie du couvent du même nom, situés de l'autre côté de la rue. Elle est un balcon, mais, en tant que place, elle est en déséquilibre, puisqu'elle s'ouvre sur un vide. Une balustrade la clôt, que le tableau présente de face, dans son plan moyen, avec ses piliers à quatre pans où s'appuient les parties successives de la barrière de métal. Sur le devant, du côté de l'observateur, une chaîne formant des festons telle une guirlande aux courbes gracieuses, est portée par des bornes coniques ornées d'une capuche métallique surmontée d'un anneau. Deux grands arbres les précèdent au premier plan.

Une place et ses reflets

L'espace ainsi tracé est occupé, tout à gauche, par une fontaine dont le haut cippe central portant les goulots, placé à l'extrême gauche de l'image, est surmonté d'une Vierge à l'enfant couronnée et munie d'un sceptre; dessinée de manière sommaire, inachevée ou sauvage, cette statue communique une impression inquiétante à qui la regarde un peu longuement, une étrangeté d'idole³. Au tiers droit du tableau, une femme qu'on peut supposer jeune encore, de petite taille, vêtue d'un long manteau bleu foncé, portant contre sa cuisse une sacoche



Petite place dominant les Cordeliers
Huile sur toile
90 x 100 cm, 1981.



Les hauts du Musée, la Cathédrale et les églises des Cordeliers et de Notre-Dame
Huile sur toile
100 x 60 cm, 1989.

Fondation Armand Niquille

qu'elle tient à deux mains: silhouette frêle et sans épaisseur, elle tourne le dos au spectateur et semble absorbée dans la contemplation de l'église, dont la belle façade régulière est surmontée d'un fronton percé d'une lunette ronde.

De hautes baies nous font face, opaques, comme des yeux sans regard. Marquant la structure de la façade par des traits noirs et fermes, Niquille néglige les détails architecturaux: il dessine des pilastres uniques alors qu'ils sont doubles, ne note pas les volutes ioniques des chapiteaux du fronton. L'appareillage ne l'intéresse que pour les couleurs de la molasse, du gris à l'ocre et au vert sombre, avec des traces de jaune, dans une tonalité de contre-jour soulignée encore par les traces qu'a déposées sur la toile la spatule. Les taches blanches de la neige sur le toit du couvent et sur les branches des arbres rehaussent le caractère un peu sombre de ce chromatisme. A l'arrière-plan, au-dessus des toits, un lever de soleil hivernal fait comme un embrasement lointain de rose, d'or et de bleu parmi les dominances de gris, déployant un ciel aux tonalités subtiles et dramatiques, qui semble monter de l'horizon. Mais cela posé comme sans précaution, étalé par touches et laissant voir la texture de la

toile, recouvrant parfois les branchages des arbres dénudés qui forment le premier plan.

Ces arbres, les hauts fûts de leurs troncs (les arbres plantés en contre-bas ne sont visibles qu'en partie), leurs branches tordues, nouées, entrelacées en un grillage végétal tourmenté, sont peints comme dans beaucoup de toiles de Niquille, que celles-ci représentent un espace urbain ou des vergers et des jardins campagnards. Leur force de vie, leur valeur symbolique et leur qualité plastique ont été souvent indiquées par les commentateurs du peintre⁴. Je voudrais ici aller encore à un autre aspect de ce tableau qui me paraît intimement lié à son sujet: les reflets.

Le sol de la petite place, avec le trottoir qui borde la balustrade, apparaît lisse et verglacé comme une patinoire. Les piliers, les cônes de pierre du premier plan, les arbres en partie s'y reflètent comme en un miroir, menant un ballet immobile et rythmé. Le ciel lui-même s'y reflète en un miroitement de couleurs pâlies et fondues, formant un ciel d'en bas où les flamboiements du haut apparaissent adoucis et nuancés. Le corps de la femme se mire tout entier dans ce ciel-là,



Fondation Armand Niquille



Fondation Armand Niquille

1. Depuis la place du Petit Saint-Jean, le début du Pont du Milieu et Lorette
Huile sur panneau
49 x 58 cm, 1936.

2. Regard de la place du Petit Saint-Jean sur Lorette
Huile sur toile
42 x 31 cm, 1979.

3. La place Python et l'ancien kiosque
Huile sur toile
65 x 78 cm.



Fondation Armand Niquille

Niquille

ses jambes fines, sa taille serrée, sa grande chevelure évasée. Mais les reflets ne révèlent rien; ils redoublent le mystère et confèrent à l'image une intimité troublante, une étrangeté familière qui nous questionne et que les jeux de duplications renvoient d'un plan sur l'autre, d'un objet à l'autre. Des rapports sont tissés entre le haut et le bas, l'organique et le minéral, entre la place et la passante, entre la Vierge altière sur sa colonne et la femme timide, entre la façade et celle qui la contemple... Ces rapports qu'on perçoit sans pouvoir les résoudre augmentent le sentiment indéfinissable, à la limite du fantastique, que communique le tableau.

Étonnantes répercussions

Il ne semble pas exagéré de dire que ces renvois énigmatiques dont la passante solitaire est le nœud, constituent le sujet de la peinture, autant que la place elle-même en tant que décor urbain. Dans l'atmosphère silencieuse et comme figée qui règne dans le tableau, l'énigme trouve d'étonnantes répercussions lorsqu'on interroge le nom de cette «petite place» laissée dans l'anonymat par le titre, mais aussi les particularités historiques de la façade de l'église. La place s'appelle en effet «Place d'Affry»: Niquille le savait, lui qui dé-

signait presque toujours ses paysages urbains par des toponymes, dans une ville dont il connaissait chaque recoin. Quant à la grande et belle façade, il est aisé d'apprendre qu'elle a été dessinée par «François-Philippe de Diesbach-Belleruche, officier au service de France», lors de la reconstruction de l'église en 1745⁵. On sait combien Armand Niquille a été aimanté par la famille des de Diesbach, dont il pensait être un rejeton «naturel»; on sait que les rumeurs et les commentaires (savants parfois), ont régulièrement accordé crédit à cette filiation⁶. Il y a donc à l'évidence, dans la peinture même, des reflets de sens qui ne relèvent pas du visible proprement dit, et que le peintre tout en même temps évoque et maintient dans l'ombre.

- 1 Une recherche sur le site de la Fondation Armand Niquille (www.armand-niquille.ch) permet de repérer six œuvres au moins dont le sujet (et non le point d'observation) est une place de Fribourg. Niquille a peint des places dès le tout début de son activité de peintre et jusque dans les années 80.
- 2 Il faudrait inclure des sites urbains qui ne portent pas le nom de «place», mais dont la représentation peinte comporte des caractéristiques comparables: on en trouverait un certain nombre, dont je parlerai ci-dessous.
- 3 La fontaine est celle de Notre-Dame du Rosaire, surmontée d'une statue néo-gothique de 1935, inspirée par une statuette de 1790 due à Joseph Mueller et conservée dans la basilique Notre-Dame toute proche. Voir «Fontaines à Fribourg», sur le site fribourgtourisme.ch, consulté le 27.09.2016.
- 4 Rappelons les textes de Claude Pochon, Michel Terrapon, Walter Tschopp et en particulier Jacques Biolley.
- 5 Voir Jacques Bujard, «Sept siècles d'architecture franciscaine», in *Pro Fribourg*, juin 1991, n° 90-91, p. 18. Dans son *Petit guide de la ville de Fribourg* (1990), Hermann Schöpfer mentionne «l'architecte-cavalier François-Philippe de Diesbach-Steinbrugg». Peu importe ici la divergence; elle sépare deux branches de la famille de Diesbach, l'une des familles patriciennes les plus importantes du canton, enrichie et anoblie au service du roi de France.
- 6 La biographie publiée par Claude Lueziol (*Armand Niquille, artiste-peintre au cœur des cicatrices*, 2015) porte centralement sur cette question, que l'auteur traite avec toute la force persuasive et émotionnelle de son art de romancier, mais aussi à partir de documents inédits.

Le dedans et le dehors

Claude Reichler

Claude Reichler interroge certains éléments biographiques qui jouèrent un rôle dans l'imaginaire d'Armand Niquille. Parallèlement, il pose l'hypothèse que l'opposition du dedans et du dehors, structurant l'image de manière générale, prend un sens particulier dans sa peinture.

Bien que mon chemin ne soit pas celui de la biographie d'Armand Niquille et que je cherche à décrire et interpréter un tableau et plus largement une série de tableaux, il appartient à une analyse de l'image d'interroger les éléments biographiques qui la travaillent sans apparaître au plein jour. S'il y a une énigme de la naissance de l'artiste, plus que de la résoudre il m'importe de comprendre comment elle dynamise l'œuvre, quelle densité d'imaginaire elle lui apporte, quel levier elle constitue pour traduire en acte de peinture la réalité commune. Il m'importe de chercher en quoi elle l'a poussé à dépasser la contingence de sa propre vie pour s'accomplir dans une œuvre esthétique et nous adresser des questions susceptibles de toucher tous les hommes.

Héros par le manque

Dans un livre maintenant un peu ancien mais dont le propos central reste stimulant, la critique littéraire Marthe Robert avait développé une notion proposée par Freud sous l'appellation de «roman familial du névrosé»¹. Marthe Robert récrivait l'histoire du roman moderne – depuis *Don Quichotte* et *Robinson Crusoé* – à partir de cette idée que l'enfant, à un moment de son développement psychique, s'attribue une ascendance plus prestigieuse que la sienne pour se donner, par la magie du rêve éveillé, des modèles de vie glorieuse et s'ouvrir des chemins vers la reconnaissance d'autrui. Elle distinguait deux types de personnages romanesques: «soit l'Enfant trouvé, qui refait le monde à sa guise, soit le Bâtard, qui cherche à imposer sa volonté au monde». Peu importent ici les distinctions établies



Place des Ormeaux et des Arcades
Huile sur toile
73 x 100 cm, 1981.



Du haut de la Grand'Fontaine,
l'Hôtel de Ville et la Cathédrale
Huile sur toile
61 x 50 cm, 1980.

Fontaine Armand Feytaud



Le tilleul et la place de l'Hôtel
de Ville
Huile sur toile
87 x 90 cm, 1980.

par Marthe Robert et les orientations qu'elle trace dans l'histoire du roman moderne; je retiendrai de son livre la proposition centrale, plus anthropologique que littéraire, selon laquelle les hommes se forment, au moyen des histoires qu'ils (se) racontent, un destin répondant à des modèles parentaux imaginaires, voire mythiques. A l'inverse des héritiers, les héros du «roman familial» sont des héros *par le manque*, qui doivent ou bien forcer les portes pour jouer un rôle dans le monde social, ou bien valoriser pour eux-mêmes leur exclusion.

Quels répondants d'ordre plastique – et non simplement narratif – pourraient-ils leur correspondre dans la peinture et dans le monde des images en général? Je fais l'hypothèse que ceux-ci existent bel et bien, et qu'il faut les chercher à travers l'opposition du *de-*

dans et du *dehors*, toujours structurante dans l'image. Ainsi redéfinie, non plus dépendante de la biographie mais ouverte sur l'imaginaire et la spatialité, la notion peut être utile pour comprendre l'œuvre de Niquille, du moins certaines de ses instances thématiques profondes dans leurs formulations plastiques. Parce qu'elles décrivent, dans le paysage urbain, une confrontation entre l'intérieur et l'extérieur qui est sans doute en rapport avec l'attrait mystérieux qu'elles exercent, les petites places présentent sur ces questions un corpus remarquable. Je voudrais continuer à les interroger.

«Habitabilité heureuse»

Regardons la toile intitulée *Place des Ormeaux et des Arcades* (p. 27), elle aussi de 1981. Elle contraste avec la *Petite place dominant les Cordeliers* (p. 22) par sa structure,

mais aussi par ses couleurs, rassemblées dans des camaïeux de gris et de bruns auxquels les coins de ciel visibles sont assimilés eux aussi. Cette gamme restreinte est animée de tons chauds qui communiquent au bâti et à l'espace de la place quelque chose d'aimable, une sorte de bonhomie: j'aimerais dire une *habitabilité* heureuse². Les formes graphiques participent au même effet, en associant sans rupture les droites et les angles des immeubles en arrière-plan, avec les lignes évasées des balustres qui ferment la terrasse au-dessus du café, et surtout avec les arcades aux voussures élégantes qui donnent son nom à la place, au-dessous. La succession rythmée de ces arcades et des fenêtres et pilastres du bâtiment fait un fond quelque peu théâtral, que renforcent les troncs des arbres, dressés comme des poteaux et régulièrement espacés. Ces arbres d'ailleurs déploient leurs

branches, pour cette fois-ci, d'une manière qu'on dirait apaisée, portant des touffes d'un feuillage roux d'arrière-automne; l'un d'eux s'éploie en une boule parfaite, aérienne et comme découpée par les ciseaux d'un subtil jardinier, adepte de l'art topiaire.

Toute cette grâce consonne avec l'invite adressée au flâneur (et imaginativement au spectateur) par le café des Arcades dont le nom se lit sur une vitre, et dont les rideaux blancs aux plis réguliers, les plafonniers lumineux derrière les fenêtres, les parois boisées, sont une promesse de chaleur, d'intimité et de convivialité.

Pourtant dans le coin droit de l'image, décentrée et solitaire, le dos tourné, une femme est là qui regarde la façade du café et sa porte fermée. On pourrait n'y pas prendre garde.

Mais dès qu'on la voit, comment ne pas reconnaître dans sa silhouette frêle, sa grande chevelure, son manteau bleu, son sac à main, son attitude d'attente et d'observation, la passante qui contemple la façade de l'église des Cordeliers, place d'Affry? Elle semble être ici, dans ce lieu qui proclame l'accueil et les bonheurs du dedans, une figure de l'extériorité; et en même temps, comme dans la toile précédente, elle représente un relais du regard du peintre inscrit dans le tableau, et tout autant du regard du spectateur. Sa présence introduit un mystère dans la quiétude de la place, elle y met un accord irrésolu, entre appartenance et forclusion.

Le mystère de la petite dame

On retrouve cette même femme et sa posture d'attente dans d'autres lieux urbains. Voici *Le tilleul et la Place de l'Hôtel-de-Ville*

(1980), une toile de dimension moyenne presque carrée elle aussi (voir ci-dessus). La topographie de la place est passablement modifiée par le cadrage resserré: c'est en fait une assez grande place, qui présente une légère pente montante sur son côté est. Le peintre a contracté sa largeur et sa profondeur pour placer le vieux tilleul au centre de l'image et lui offrir un riche encadrement³. Il produit ainsi un effet de concentration dans une structure spatiale complexe où la façade de l'Hôtel-de-Ville, placée frontalement face à l'observateur et comme agrandie, occupe tout le fond du tableau⁴. Les éléments architecturaux et le mobilier urbain sont traités avec un détail minutieux. Des marches sont disposées çà et là sur la place au relief incertain, une rue s'enfonce entre deux rangs de balustres, vers la droite, une autre, au premier plan, entame sa montée.

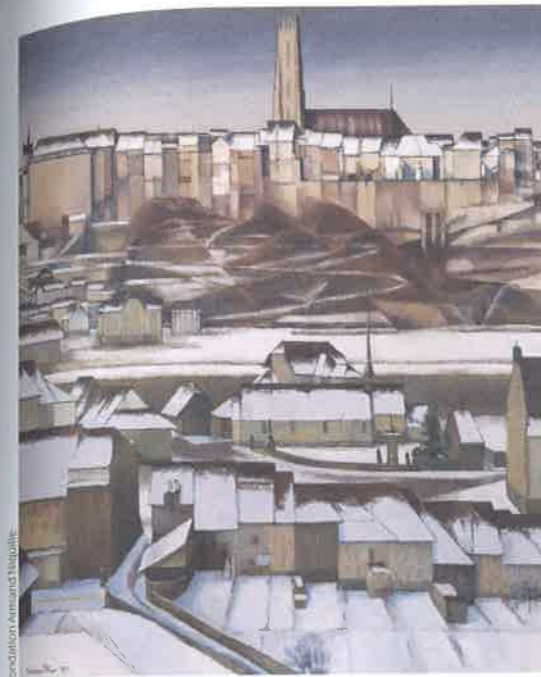
**Le haut de la rue de l'Hôpital
et les Ursulines, la nuit**
Huile sur toile
92 x 65 cm, 1983.



Fondation Armand Niquille

Les rayons d'un soleil d'hiver donnent au coin de ciel visible à l'angle du beffroi, une aura dorée; ils baignent l'appareillage de molasse ainsi que la neige qui recouvre les toits et la grande fontaine octogonale avec la statue de Saint Georges terrassant le dragon, caracolant sur sa colonne torse; ils accompagnent l'élan des branches du tilleul, soulignent les accidents tourmentés de son tronc; et, comme si la lumière allait s'éteignant de haut en bas, l'un d'eux touche encore la chevelure de la «petite dame», tout à droite au bas du tableau, perdue sur un trottoir au seuil de la place.

Que fait-elle là? Qu'attend-elle? Sur quoi se fixe son regard? Seul élément humain dans le décor urbain, elle communique à nouveau aux lieux – comme précédemment – une apparence d'étrangeté. Elle introduit une



Fondation Armand Niquille

**La Planche et le Bourg
au dernier soleil**
Huile sur toile
120 x 100 cm, 1970.

énigme qu'à nouveau rien ne permet de résoudre – car même l'enquête biographique et historique, telle qu'elle s'est révélée utile pour la *Petite place dominant les Cordeliers*, n'a pas livré de solution *sans reste*.

Les tableaux resteront nos guides, car nous retrouvons cette femme pour la troisième fois sur une place de peinture. Elle est à chaque fois une figure esquissée sans profondeur, mais qui pourtant joue un rôle de marqueur de la tension entre intérieur et extérieur. Dès qu'on la voit, c'est à partir d'elle qu'on lit la structure et les valeurs plastiques

du tableau; à partir d'elle que s'engagent de nouvelles significations. De plus, la récurrence de cette figure suggère que le peintre ébauche une histoire sans vouloir lui donner du corps, sans lui conférer l'épaisseur d'un personnage ni nouer l'intrigue d'un récit. On soupçonne, en tirant partie de la polysémie du terme, qu'elle est ici comme *la question-même de la place*: la place dans la ville et la place du peintre dans le monde social.

1 Voir Marthe Robert, *Roman des origines et origines du roman*, Paris, Grasset, 1972. L'article de Freud était paru en 1907.

2 Impression que relève aussi Jacques Biolley dans son commentaire (cf. Niquille, 1996, p. 79).

3 Le tableau appartient à une série de «tilleul», peint avant et après que l'arbre ait été enlevé du lieu qu'il occupait. Très attaché à ce vieil arbre aux formes fantastiques, Niquille y voyait un symbole du passé de la ville et de la profondeur du temps.

4 L'Hôtel-de-Ville, érigé à place de l'ancienne forteresse des Zähringen, est le siège du Grand Conseil, lieu et symbole de l'autorité politique. Niquille prend soin de faire voir les différents styles de sa construction, du gothique tardif au baroque. Le bâtiment sur la droite, avec sa colonnade en perspective et son grillage, est un ancien corps de garde.

Fribourg, ville-paysage

Claude Reichler

Peu nombreuses mais éminemment significatives, **les petites places** apparaissent dans l'œuvre de Niquille comme un motif précieux, empreint d'un mystère à la fois social et existentiel.

La «petite dame» apparaît encore dans une toile qui ne représente pas une place à proprement parler, mais une esplanade devant le bâtiment du Musée d'art et d'histoire: *Les platanes devant l'Hôtel Ratzé* (1978)¹. Des arbres – toujours eux – occupent le premier plan; plusieurs sont alignés le long de la rue de Morat, sur le trottoir de laquelle le peintre a situé son point d'observation. Les bâtiments, qui forment le fond du tableau, laissent libre une large bande de ciel dans laquelle les flèches aiguës des clochetons, ornées de bulbes gracieux, s'élançant au-dessus des toits. Un coloris raffiné montre la maîtrise chromatique du peintre: jaunes laiteux du ciel d'hiver, tuiles qu'une mince pellicule de neige blanchit par endroits, crépis aux nuances subtiles déposées par la spatule, vitres de la double galerie dont les brillances tantôt absorbent la lumière et

tantôt la reflètent, et jusqu'à la neige durcie où les reflets du ciel déposent par places un glacis comme un zeste de citron...

Le manteau bleu fait tache entre deux arbres, la chevelure arrondie comme une boule placée sur les épaules, le sac à main, les bottines noires...: la femme sans visage regarde, immobile, détournée, la colonnade et le petit palais Renaissance. Une barrière de bois l'en sépare, marquant son extériorité, bien qu'une fois encore elle soit un relais du regard du peintre.

Les épisodes d'une histoire diffractée

Il est temps d'émettre une hypothèse d'ensemble sur ces tableaux qui semblent constituer les épisodes d'une histoire diffractée en plusieurs éclats². L'église, le café, l'hôtel-de-ville, le musée: ces lieux de la ville ne



Les platanes devant l'Hôtel Ratzé
Huile sur toile
100 x 73 cm, 1978.



Les Gastlosen
Huile sur toile
95 x 120 cm, 1988.

Fondation Armand Niquille

forment-ils pas une allégorie sur la place de l'artiste dans la cité? Armand Niquille s'est trouvé à la fois au-dedans et au-dehors et de l'Église, et du pouvoir, de la sociabilité, de l'art. Dans ses écrits comme dans ses confidences à des proches, il n'a revendiqué qu'une *petite place*, – celle qui revient à l'artiste authentique, selon lui. On retrouve ici la posture du fils non reconnu – le mythe du Bâtard – qui doit à la fois *se faire une place* et accepter sa forclusion. Il n'est alors pas nécessaire de chercher une identité sociale à la femme au manteau bleu. Elle apparaît comme la figure d'un questionnement, ou encore comme une sorte d'*anima* prenant forme sur les lieux où le peintre flâne et dont il capte le charme et l'inquiétude³.

Mais il faut aussi revenir à la peinture de paysage en tant que telle. Les petites

places occupent, dans l'œuvre paysagère de Niquille, une fonction particulière: peu nombreuses mais éminemment significatives, elles apparaissent comme un motif précieux, empreint d'un mystère à la fois social et existentiel. Elles ne sont pas représentées comme des lieux de rencontres et d'échanges, telle l'agora qui est à l'origine des places urbaines en Europe; ni non plus comme des lieux de redistribution des circuits et des biens, tel le marché médiéval; ni même comme des espaces de convivialité étroite tel le campiello vénitien. Chez Niquille, la place indique bien plutôt une *réserve*, à la fois dans le tissu urbain et dans la vie sociale, et avant tout dans l'imaginaire.

Préserver un monde disparaissant

Cette réserve s'oppose au déploiement des *grands Fribourg*, les paysages que le peintre

a multipliés dans les dernières années de sa vie (les années 90). Paysages géométrisés, obsédés d'élévation, constructions symboliques qu'il voulait faire correspondre à un idéal, «âme [...] tendue de toute sa force vers l'éternel et la perfection familière»⁴. A mes yeux, cette ville forteresse où la spiritualité chrétienne est censée s'être conservée depuis les temps immémoriaux, répond à l'angoisse historique suscitée par l'affaiblissement de la foi et la diminution de l'emprise de l'Église, par la disparition du monde ancien: les *grands Fribourg* sont un échafaudage destiné à préserver le monde disparaissant de la croyance et le rêve généalogique, patricien et patriarcal, un donquichottisme de la grandeur et de la transcendance. Je vois ces constructions serrées, étouffantes, sans trace humaine, d'où surgit une tour de la cathédrale à l'ef-



**Dans les Gastlosen,
Waldeckspitze**
Huile sur toile
70 x 50 cm, 1989.

Fondation Armand Niquille

fet disproportionné, comme correspondant visuellement aux grands paysages géologiques des *Gastlosen* peints peu avant ces années-là (1986, 1988) et plus encore à la dernière toile intitulée *Dans les Gastlosen, Waldeckspitze* (1989), où la montagne est une cathédrale de roche, muette et impitoyable.

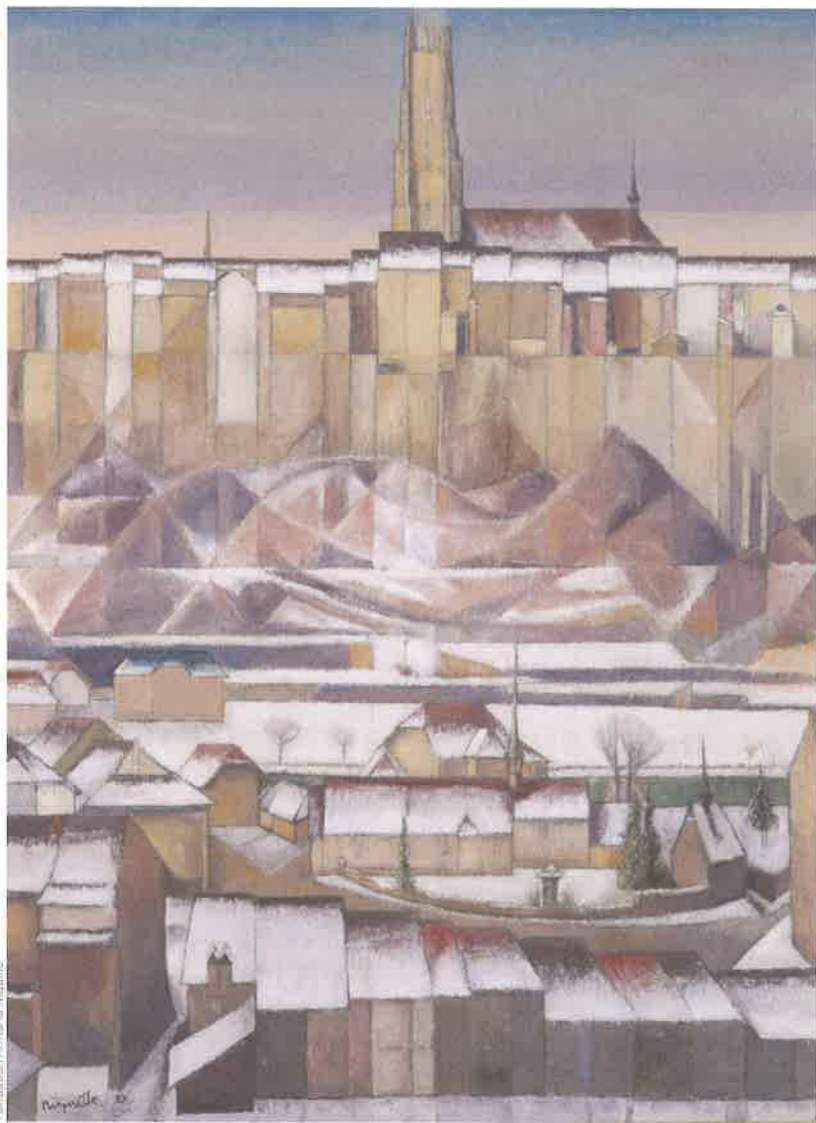
Dans ses paysages de Fribourg, Armand Niquille est devenu l'enfant de ses œuvres, médium qui réalise une œuvre et qui, en même temps, s'en extrait. Mieux que d'autres grands paysages, les petites places en délivrent une compréhension empathique et aimante. Elles sont au cœur d'un réseau qui, de maille en maille, relie les paysages urbains les plus sensibles et les plus touchants, notamment dans leur association avec des espaces intimes de la ville où s'ébauchent

des récits de rencontre, au moyen de figures là aussi esquissées: *Au bas du Varis* (1963), *Le commencement de Pérolles* (1980), *En souvenir du tilleul* (1988)...

L'intimité au cœur des petites places

Les petites places sont associées aussi aux tableaux qui montrent une intimité, un lieu de retrait ou d'échange dans une vue plus vaste, tel qu'on les découvre lorsqu'on prend tel ou tel détail d'un grand paysage en se laissant guider par des lumières ou des couleurs chaleureuses, par des reflets, par un sentiment d'accointance et d'émotion⁵... Niquille a cultivé l'art de faire entrer son spectateur dans le tableau, qui répond à une fonction essentielle de l'image, celle de l'attirance subjective. On ne regarde pas une image dans son ensemble: le regard circule, passe d'un point à l'autre, d'un ob-

jet à l'autre, se laisse attirer par les détails. Maints paysages de Fribourg disposent ainsi des points d'accroche qui charment et captivent notre regard: un pont, un toit, un verger, une maison basse, l'angle d'une rue, les couleurs d'une falaise... Certes le paysage est un tout, «ce que l'œil voit d'un seul tenant», selon la définition classique, mais il est aussi une juxtaposition de petites places, de lieux intimes où s'accroche quelque chose de notre âme.



Le cœur du haut et du bas de la ville

Huile sur toile
80 x 60 cm, 1987.

- 1 On aura noté que cette toile est la première, chronologiquement, dans laquelle le motif apparaît. «La petite place...», peinte en 1981, pourrait avoir été la dernière. — L'Hôtel Ratzé, construit à la fin du XVI^e siècle, était à l'époque où Niquille le peint, le bâtiment principal contenant les collections d'art de la ville; accolé à un ancien arsenal du XIX^e, il est situé à proximité de la place d'Affry.
- 2 Je renonce à commenter une cinquième œuvre, «Les jardins de l'Hôtel Ratzé» (1985), qui pourrait appartenir au même ensemble puisqu'une figure de femme solitaire s'y trouve aussi, quoique vêtue différemment.
- 3 L'*anima* est une notion venue de C.-G. Jung; y recourir ne me paraît pas sans pertinence pour un artiste chez lequel les symboles et le symbolique ont joué un rôle capital.
- 4 Texte d'Armand Niquille, in *Niquille*, 1989, p. 169.
- 5 Jacques Biolley donne des exemples de cette captation émotionnelle dans les *détails* du tableau intitulé «Les Confins du quartier de l'Auge dans la lumière» (1990), qu'il reproduit aux pages 90 à 95 de son livre. Il s'en explique dans les lignes intitulées «Entrer dans le diamant» (p. 94 sqq).



Fribourg vu de l'Est

Huile sur toile
100 x 81 cm, 1973.